



DOSSIÊ: HISTÓRIA DAS MULHERES, DAS RELAÇÕES DE GÊNERO E DAS SEXUALIDADES DISSIDENTES – VOL. 47, N. 1

Fotonovelas: prescrevendo normas, modos e modas

Photo romance: prescribing norms, modes and fashions

Fotonovelas: prescribiendo normas, formas de ser y modas

Raquel de Barros Pinto

Miguel¹

orcid.org/0000-0003-2042-7223

raquelbarrospm@gmail.com

Recebido em: 13/05/2020.

Aprovado em: 07/01/2021.

Publicado em: 30/04 2021.

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir a possibilidade de as fotonovelas terem sido um espaço de perpetuação de valores, de modos de ser mulher e homem, participando, assim, da constituição de subjetividades de suas leitoras. Para tanto, foram analisadas vinte fotonovelas veiculadas em exemplares da revista *Capricho* das décadas de 1950 e 1960. A análise do material permitiu que fossem identificadas algumas funções das fotonovelas: participação no processo de urbanização e de modernização de suas leitoras, espaço de evasão/fuga das atividades cotidianas e, ainda, disseminação de códigos morais e de conduta. Por fim, cabe ressaltar que apesar da existência de um discurso normatizador, não se pode desconsiderar a agência das leitoras. A apropriação dos conteúdos veiculados deve ser compreendida como um processo ativo e que, por esse motivo, permite diferentes interpretações e apropriações de uma mesma história.

Palavras-chave: Fotonovela. Subjetividade. Gênero.

Abstract: This article aims to discuss the possibility of photo romance had been a space in the perpetuation of values, woman and man ways of being, sharing, thus, the subjectivity of constitution of their readers. Therefore, we analyzed twenty photo romance broadcast in *Capricho* magazine, copies of the 1950s and 1960s. The material analysis allowed that some functions of photo romance were identified: participation in the process of urbanization and modernization of its readers, evasion space / escape from daily activities and also dissemination of moral codes and conduct. Finally, it is noteworthy that despite the existence of a normative discourse, one cannot ignore the agency of readers. The ownership of broadcast content must be understood as an active process and, therefore, allows for different interpretations and appropriations of the same story.

Keywords: Photo romance. Subjectivity. Gender.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo discutir la posibilidad de que las fotonovelas hayan sido un espacio para la perpetuación de los valores, de las formas de ser mujeres y hombres, participando así en la constitución de subjetividades de sus lectores. Con este fin, se analizaron veinte fotonovelas publicadas en copias de la revista *Capricho* de las décadas de 1950 y 1960. El análisis del material permitió identificar algunas funciones de las fotonovelas: participación en el proceso de urbanización y modernización de sus lectores, espacio para escapar / escapar de actividades diarias y también la difusión de códigos y conductas morales. Finalmente, debe notarse que a pesar de la existencia de un discurso normativo, no se puede ignorar la agencia de los lectores. La apropiación de los contenidos transmitidos debe entenderse como un proceso activo que, por esta razón, permite diferentes interpretaciones y apropiaciones de la misma historia.

Palabras clave: Fotonovela. Subjetividad. Género.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, Brasil.

Introdução

A fotonovela surgiu na Itália,² após a Segunda Guerra Mundial, como um subproduto do cinema. Devido a dificuldades econômicas para a divulgação e a produção de obras cinematográficas, foram criadas revistas com resumos de filmes, que ficaram conhecidas como cinerromance. Nessas revistas, eram expostas algumas fotos de filmes, devidamente legendadas, criando-se, assim, uma história resumida e ilustrada do filme em questão. Partiu de alguns editores, como Cino Del Duca, a ideia de fazer cinerromance sem, necessariamente, ser o resumo de um filme em cartaz no cinema. A partir desse momento, a produção de revistas de fotonovelas deslanchou, expandindo-se, no ano de 1949, para a França, passando a ser, na sequência, exportada para países de língua francesa, para a América Latina e para a África do Sul.

As revistas de fotonovela chegam ao Brasil na década de 1950. A primeira surge em 1951, sob o título *Encanto*, publicada pela editora Artes Gráficas do Brasil. No mesmo ano, a revista *Grande Hotel* (Editora Vecchi), que publicava desde 1947 histórias desenhadas, de cunho mais sensual e erótico, passa a trazer, em suas edições, fotonovelas em capítulos.

Em 1952, a revista *Capricho* é lançada pela Editora Abril, entrando no mercado das revistas de fotonovelas com a novidade de trazer uma história completa em cada edição, e não aos capítulos, como suas concorrentes. Fato que, certamente, a fez líder de vendas entre as revistas do gênero ao longo das décadas de 1950 e 1960. As fotonovelas ocupavam, em média, de 30 a 50% do total de páginas da revista, no espaço restante eram abordados temas diversos, como culinária, decoração, vida das celebridades, cartas das leitoras, além da publicidade.

O lançamento da *Capricho* contou com uma grande campanha publicitária, com investimento em *jingles* e *slogans* no rádio, jornais e em outras revistas. De uma maneira mais ostensiva, a campanha publicitária lançou mão ainda de enviar,

a um certo número de pessoas selecionadas na lista de endereços, uma revista e uma carta, que continha o seguinte texto:

[...] Rica leitura para o lar, presente magnífico para a mãe, para a esposa e para a filha. [...] É que *Capricho* é a revista ideal para a mulher. Primorosamente impressa apresenta em cada número uma fotonovela completa, contos românticos, conselhos de beleza e modas, além de uma enorme variedade e temas de grande interesse feminino.³

Desde então, o mercado de revistas de fotonovela no Brasil só fez crescer. Em 1967, por exemplo, quatro grandes editoras (Abril, Casa Editora Vecchi, Rio Gráfica e Bloch) colocavam juntas, no mercado, 19 revistas do gênero. Com relação à vendagem, as revistas de fotonovelas só ficavam atrás das revistas em quadrinhos. A *Capricho*, por exemplo, só vendia menos que o Pato Donald, o Mickey e o Tio Patinhas.

A grande maioria das fotonovelas publicadas nas revistas brasileiras era italiana ou francesa. A produção de uma fotonovela era bastante onerosa, por esse motivo as editoras brasileiras preferiam importá-las a produzi-las. Na revista *Capricho*, entre as fotonovelas por mim analisadas, nenhuma delas foi produzida no Brasil. Em apenas uma delas a narração dizia que a história se passava em São Paulo, mas os atores, as atrizes, o cenário e as locações mostravam que isso não era verdade. As leitoras (são predominantemente mulheres as leitoras de fotonovelas) criam uma relação de admiração, afeto e idolatria pelos intérpretes estrangeiros (geralmente italianos), elegendo seus favoritos, procurando as fotonovelas que tragam seus ídolos do "além-mar" como protagonistas. Figuras como Sandro Moretti, Paola Pitti, Franco Dani, Franco Gasparri, Germano Longo fizeram parte do imaginário de muitas mocinhas durante os anos 1950, 1960 e 1970. Sobre a autoria das fotonovelas, quando constava a ficha técnica – e o nome do diretor delas – todos os autores eram homens.

Com relação aos temas abordados nas fotonovelas, é comum encontrar a seguinte trama:

² As informações acerca da história da fotonovela foram extraídas, em sua grande parte, de um livro-referência nesse tema, Cf. HABERT, 1974.

³ Informação encontrada em Habert (1974).

moça pobre e órfã sofre até alcançar felicidade ao casar-se com um homem, geralmente, belo e rico. As histórias costumam ser recheadas com muita emoção, lágrimas e, acima de tudo, muito amor. O amor, de fato, é a grande estrela: ele tudo supera, ele tudo vence. De acordo com Flávio Kothe (1994), a "narrativa cor-de-rosa", categoria na qual ele insere as fotonovelas, é constituída por dois terços de sentimento e um terço de aventuras (as tramas paralelas que nutrem a trama central que é a história de amor). Dessa forma, a novela cor-de-rosa seria uma "história 'positiva' em que prepondera o sentimento, a reprodução sobre a produção, sem que se entre na excitação de cenas íntimas nem na troca de fraldas" (KOTHE, 1994, p. 47).

As fotonovelas eram produzidas visando seu público-alvo: as mulheres. O que não quer dizer que esse gênero não despertasse também o interesse de um público do sexo masculino. Na pesquisa de doutorado sobre fotonovelas de Isabel Sampaio (2008), por exemplo, das 11 pessoas, leitoras de fotonovelas em sua juventude, por ela entrevistadas, quatro eram homens. Porém, não resta dúvida de que as grandes consumidoras de revistas de fotonovelas eram as mulheres.

Com relação ao nível socioeconômico das leitoras de fotonovelas, Angeluccia Habert (1974) apresenta uma pesquisa que constata que a maior parte das leitoras se encontra entre os estratos B e C. O critério utilizado nessa pesquisa para a estratificação foi a posse de aparelhos eletrodomésticos (classe A: de 7 a 9 aparelhos; classe B1: de 5 a 6, classe B2: de 3 a 4; classe C: de 0 a 2). O resultado de uma pesquisa realizada pela revista *Capricho*, em 1959, a respeito de seu público foi: classe A: 12,3%, classe B1: 24,1%, classe B2: 32%, classe C: 31,6%. Tais dados podem ser corroborados quando nos deparamos com a informação de Ecléa Bosi (2008) de que as revistas sentimentais eram a leitura preferida pelas operárias por ela entrevistadas na década de 1970, sendo a *Capricho* a referendada com maior frequência.

Diante do conteúdo presente nas páginas da *Capricho*, foi possível conjecturar que o público a ser atingido pela revista, entre os anos 1950

e 1960, era composto por mulheres jovens, em busca de um casamento, noivas ou casadas, que tinham como objetivo constituir um lar com o que pudesse existir de mais moderno e pudesse ajudá-las a ser ótimas donas de casa e mães.

No presente artigo, são as revistas *Capricho* dos anos 1950 e 1960 que serão focalizadas. Esses anos coincidem com o fim da Segunda Guerra Mundial. Período em que o Brasil, na esteira do que vinha acontecendo na maior parte do mundo, passou por um processo de crescimento urbano e de intensa industrialização (MELLO; NOVAIS, 1998). A era juscelinista (1956–1960) impulsionava o clima desenvolvimentista no país.

Atrrelado a essa aura de modernidade e progresso, vem a ênfase no indivíduo, na competição e, especialmente, no consumo. Novos hábitos foram alavancados pela produção em massa de bens de consumo, especialmente os destinados ao uso doméstico e pessoal. Visando a inserção na "vida moderna", os/as brasileiros/as de camada média urbana passaram a adotar hábitos e comportamentos comuns aos estadunidenses, configurando-se, assim, o fascínio pelo "american way of life". Dessa forma, o progresso vem colado a estilos de vida e de consumo, possibilitando que mesmo no "terceiro mundo" seja possível sentir-se "moderno". A sociedade encontrava-se em um processo de "modernização".

Todos esses acontecimentos acabaram por gerar um aumento de possibilidades relacionadas à educação e à profissionalização tanto de homens quanto de mulheres. Mais especificamente no caso das mulheres, principalmente aquelas pertencentes às camadas médias, a universidade passa a ser uma realidade possível, apesar da resistência do pai, namorado, noivo ou marido. Entretanto, nem todos os cursos as recebiam de braços abertos, era grande o preconceito com mulheres que frequentassem cursos de direito, medicina ou engenharia. Dessa forma, eram os cursos de pedagogia, filosofia e licenciaturas diversas que concentravam a maior parte das alunas, visando, concluída a faculdade, o professorado. Aliás, professora, especialmente do primário, era uma das profissões mais comuns entre as moças da época.

Promessa de mudanças no ar: movimentos pacifistas, politização da sexualidade, movimentos feministas, mais escolaridade das mulheres, surgimento de métodos contraceptivos... Essa era a cara dos anos de 1960. Essa década foi, especialmente na sua segunda metade, uma época de grande efervescência política, cultural e social. A pílula anticoncepcional, que chegou ao Brasil no início dos anos 1960, possibilitou uma revolução na vida das mulheres (PEDRO, 2003). Sexualidade e reprodução deixaram de ser sinônimos. Muito, nesse âmbito, se deve aos movimentos feministas.

O Brasil, porém, estava mergulhado em uma ditadura militar desde abril de 1964. Enquanto de um lado estava o sistema político repressor, do outro lado estavam muitos jovens que faziam parte de uma esquerda engajada e nacionalista, inseridos em movimentos estudantis, contestando as normas estabelecidas, questionando os padrões de comportamento. Paralelamente a isso, encontrava-se uma cultura alienada, descompromissada, voltada para o individualismo, o romantismo, muitas vezes embalada pelo ritmo da Jovem-Guarda e influenciada pelos ditames da indústria cultural. Aliás, afora a violência empregada, a "Revolução de 64" trouxe uma outra forma de dominação, talvez ainda mais eficaz e duradoura do que os próprios atos violentos, que seria a indústria cultural americanizada (MELLO; NOVAIS, 1998). Sob a carapuça do entretenimento, da diversão, ou da informação idônea, séria e objetiva; valores morais, estéticos e políticos eram difundidos, participando, assim da construção de hábitos e comportamentos desejados e necessários para a manutenção da "ordem", imposta pelo sistema vigente.

Foi nesse cenário que a revista *Capricho* surgiu e viveu sua época de apogeu. Seu conteúdo era constituído de fotonovelas, dirigidas a um público mais adulto. Ainda em 1952, ano de seu lançamento, a revista foi ampliada e passou a abordar os seguintes temas: moda, beleza, comportamento, contos e variedades; contemplando

assuntos como: técnicas de conquista, namoro e virgindade. No ano de 1956, a *Capricho* atingiu a, até então, maior tiragem de uma revista da América Latina, rompendo a marca dos 500 mil exemplares. Esse sucesso perdurou ao longo dos anos 1960 e estava relacionado, especialmente, às fotonovelas por ela publicadas.⁴

As discussões que serão aqui apresentadas têm como foco 20 fotonovelas⁵ veiculadas em exemplares da *Capricho* das décadas de 1950 e 1960⁶ (MIGUEL, 2009). Algumas modificações puderam ser percebidas nas fotonovelas publicadas entre o início dos anos 1950 e o final dos anos 1960, especialmente acerca do linguajar empregado pelos personagens e da qualidade das fotos utilizadas pelas histórias.

As 20 fotonovelas, que serão alvo de discussão, foram analisadas seguindo os preceitos da Análise de Conteúdo Temática, que compreende uma técnica de pesquisa que busca os sentidos de um texto, tendo como base uma mensagem (FRANCO, 1994). Para esse tipo de análise, o ponto de partida é o conteúdo manifesto. Entretanto, nada impede que o conteúdo latente, aquilo que está nas entrelinhas, o não dito, possa ser olhado e considerado, desde que seja contextualizado social e historicamente.

Após ler cada uma destas 20 histórias, elas foram categorizadas, uma a uma, registrando os seguintes elementos: número e mês da edição da revista, título da fotonovela, presença, ou não, de chamada da fotonovela na capa, número de páginas da edição, número de páginas ocupadas pela fotonovela, presença de anúncio publicitário, ficha técnica da fotonovela (autor, atores, direção), ambientação, personagens principais, frases de destaque, resumo da história, temas mais frequentes.

A análise do material permitiu que fossem identificadas, entre outras questões, algumas funções das fotonovelas: participação no processo de urbanização e modernização de suas leitoras, espaço de evasão/fuga das atividades cotidianas e, ainda, disseminação de códigos morais e de

⁴ As fotonovelas deixaram de ser publicadas na *Capricho* no ano de 1982.

⁵ Ao final do artigo há uma lista com a referência das vinte fotonovelas analisadas.

⁶ Este artigo tem como base a pesquisa que realizei no doutorado onde analisei 20 exemplares da revista *Capricho*, na qual trabalhei a ideia dessa revista ser um "lugar de memória".

conduta. No que tange às duas primeiras funções, serão desenvolvidas reflexões teóricas a fim de pensar as fotonovelas sob o viés de um espaço tanto de integração quanto de fuga para seu público. Para discutir a função de normatização, serão utilizados trechos das fotonovelas, buscando tecer diálogos entre suas narrativas e a teoria.

É importante, nesse momento, ressaltar que no presente texto compartilho da ideia de fotonovela (assim como a mídia, em geral) como um instrumento de mediação que, ao mesmo tempo em que participa do processo de constituição dos sujeitos, retrata um contexto cultural e social construído e transformado por esses mesmos sujeitos. Os significados veiculados pela mídia são apropriados pelos sujeitos e transformados em mediações na constituição destes (MIGUEL, 2012).

Complemento essa visão com a ideia de mídia – e, conseqüentemente, das fotonovelas – como um lugar de educação e que, dessa forma, prescreve e perpetua valores e modos de ser homem e mulher. A linguagem informal e amigável dessas formas culturais de entretenimento torna o texto ainda mais sedutor, mais próximo de quem o lê (CUNHA, 1999). Dessa forma, as fotonovelas transmitem propósitos educativos, especialmente no sentido de educar mulheres para que essas se adéquem aos papéis que delas são esperados em um determinado momento e contexto histórico e cultural.

Por fim, no que tange a dois temas centrais para esse texto: gênero e subjetividade, cabe dizer que ambos se apresentam como categorias que se entrelaçam. É possível afirmar, inclusive, que tratarei, aqui, de “subjetividades generificadas”. Nesse sentido, Maria Juracy Siqueira (1997) afirma que gênero pode ser visto como componente/compositor da subjetividade. Dessa forma, mulheres e homens constituem suas subjetividades tendo gênero como parte importante e constitutiva dessas. Nesse sentido, qual seria o lugar das fotonovelas nesse processo de constituição de “subjetividades generificadas”? Por trás das histórias de amor e seus finais felizes, as fotonovelas trazem códigos morais e de conduta, apresentando às suas leitoras mais do que moda e romance, apresentado normas e padrões de comportamento, verdadeiras

receitas de como ser uma “boa moça.”

Integração e fuga

Pensando acerca da relação entre leitoras e fotonovelas, destacarei o que chamo de duas funções possíveis dessas histórias: integrar as mulheres na sociedade urbana e proporcionar, a essas mesmas mulheres, um momento de fuga da vida cotidiana.

No que tange à possibilidade de inserir as mulheres na vida urbana, as fotonovelas serviriam como uma forma de apresentar a suas leitoras, e possíveis leitores, novos hábitos e comportamentos associados à vida urbana trazendo, em suas páginas, modos e modas a serem seguidos e copiados, desde o corte de cabelo, os penteados e as roupas até maneiras de agir, de namorar, de sonhar. Independentemente do fato de as fotonovelas publicadas no Brasil serem, em sua grande maioria, importadas da Itália, esse processo identificatório com os padrões urbanos estava presente.

De acordo com Renato Ortiz (2001), ao longo do tempo as fotonovelas passaram por um processo de nacionalização tanto do texto quanto da linguagem, da estrutura e das temáticas, procurando aproximar-se mais da realidade brasileira e, assim, conquistar mais público. Passou-se, inclusive, a produzir fotonovelas brasileiras. Uma das principais diferenças das histórias publicadas na Europa para as publicadas no Brasil reside na forte presença, naquele continente, de temas relacionados à aristocracia e seus conflitos com os plebeus. No Brasil, por seu turno, essas histórias não alcançavam muito sucesso. Optou-se, então, por explorar a presença de personagens urbanos, industriais, profissionais liberais, empresários; apesar de os heróis, especialmente, manterem alguns traços aristocráticos, como salienta Harbert (1974). Tal fato pode ser corroborado com a constatação de que, nas vinte fotonovelas analisadas, a grande maioria (15) tem como cenário o meio urbano, sendo histórias contadas no tempo presente (apenas quatro das fotonovelas analisadas acontecem em um período histórico diferente da atualidade).

Uma questão interessante se refere ao linguajar empregado nas fotonovelas. Algumas fotonovelas do final da década de 1960 passaram a adotar uma

linguagem mais coloquial, permeada por gírias e expressões "moderninhas". Expressões que, muito provavelmente, uma moça do interior do Brasil jamais teria ouvido, até se deparar com elas durante a leitura de uma fotonovela. Assim, fica evidente o quanto o conteúdo veiculado nessas histórias viajava pelos mais longínquos espaços, apresentando e perpetuando entre seus/suas leitores/as novidades da vida moderna e urbanizada, sendo, de fato, para aqueles que as liam uma "janela para o mundo" (SAMPAIO, 2008, p. 105).

Outro ponto que chamou atenção diz respeito à relação entre publicidade e fotonovela. Com base nas 20 edições analisadas, entre 1956 e 1962, o número de anúncios publicitários presente ao longo das fotonovelas era bem inferior se comparado com os anos subsequentes, eles giravam em torno de oito anúncios por edição. É um número relativamente baixo se pensarmos que nessas edições, entre 1956 e 1962, o número total de anúncios chegava a 60 por revista. De 1964 em diante, os anúncios publicitários passaram a dividir espaço com as fotonovelas. Em uma mesma página se encontrava, com frequência, quadrinhos da fotonovela e um anúncio publicitário. Sendo que esses, por sua vez, aumentaram, em quantidade, significativamente em páginas próximas às fotonovelas, tendo uma média de 30 propagandas dividindo espaço, lado a lado, com a história apresentada. Vale destacar que no período de 1964 a 1969 cada edição trazia, em média, 40 anúncios.

A esse respeito, é possível conjecturar que com o passar dos anos as fotonovelas confirmaram a sua posição como o grande chamariz da revista. Não por acaso, praticamente todas as edições analisadas traziam as fotonovelas como chamada de capa. Atentos a esse fato, os anunciantes passaram a comprar espaço ao lado das fotonovelas, e não ao longo das outras matérias, como nos anos anteriores. A fotonovela, de fato, era o grande filão.⁷

Dessa forma, além das próprias histórias contadas pelas fotonovelas apresentarem e propagarem os processos de modernização e urbanização,

os anúncios publicitários vêm materializar essa transformação. Com seus *slogans* e imagens, vendem a ideia de modernidade por meio de seus anúncios de eletrodomésticos e de suas modelos vestidas com as roupas da moda, atrelando consumismo ao estilo de vida moderno. Dessa forma, é possível pensar que a publicidade vem, então, trazer a proposta de integrar as mulheres aos novos tempos, vendendo a ideia de que, ao consumirem seus produtos, elas adquirem o *status* de "mulher moderna" (MIGUEL, 2012).

A segunda função das fotonovelas a qual me referi, diz respeito à evasão que esse tipo de leitura poderia proporcionar às suas leitoras. São várias as autoras que discutem essa possibilidade, utilizando, para tanto, os mais diferentes termos: fuga, evasão, escapismo, fantasia. Entre elas é possível citar: Angeluccia Habert (1944), Eclea Bosi (2008), Maria Tereza S. Cunha (1999), Isabel Sampaio (2008), Simone Rodriguez (2005) e Janice Radway (1991).

Ao ler romances, categoria na qual a fotonovela se enquadra, as mulheres poderiam experimentar sensações diferentes das vivenciadas em seu cotidiano. Assim, a leitura de fotonovelas é tida, por suas leitoras, como uma chance de fugir de sua realidade e embarcar em um mundo de sonhos e fantasias. Encontrando alento nos finais felizes, nas histórias de amor, na felicidade incondicional alcançada da heroína.

Penso que neste momento seja interessante citar duas expressões, de diferentes autores, que se encaixam nesta discussão acerca dos romances como uma porta para sonhos, fantasias, fugas e devaneios. Falo do conceito de "estrutura de consolação" de Umberto Eco (2006) e de "satisfação compensatória" de Theodor Adorno (1975). Apesar de esses autores partirem de posições teóricas um tanto diversas, ousou associar esses dois conceitos que, a meu ver, trazem contribuições convergentes acerca do que se está discutindo.

Partindo-se da ideia de que as fotonovelas proporcionam às suas leitoras momentos de prazer

⁷ Juntamente a esse motivo, não se pode desconsiderar a modernização das técnicas de produção. Certamente, ao longo da década de 1960 havia mais recursos financeiros e técnicos para a diagramação de uma revista, do que na década anterior. Facilitando, assim, que em uma mesma página, pudessem ter uma propaganda e trechos da fotonovela.

e de fuga, ou, como denomina Janice Radway (1991), de relaxamento e escapismo, é possível afirmar que a leitura dessas histórias propiciaria uma "satisfação compensatória", uma vez que o ato de ler lhes despertaria a confortável sensação de que aquilo que a realidade não lhes ofereceria seria possível, ao menos, no campo do imaginário.

Nessa mesma direção, pode-se pensar que esses romances, ao mesmo tempo em que oferecem uma "satisfação compensatória" às suas leitoras, funcionam como uma "estrutura de consolação", na medida em que aspectos comuns a essa estrutura como a vitória do bem contra o mal, o heroísmo dos fracos que, com um auxílio do destino, conseguem alcançar a felicidade e o sucesso; propiciam, outrossim, a sensação consoladora de que um final feliz é possível nem que seja, mais uma vez, apenas no mundo da imaginação.

O sociólogo britânico Colin Campbell (2001) traz uma interessante discussão acerca da conexão existente entre o romantismo e o espírito do consumismo moderno, onde, para o autor, o maior desejo de um/a consumidor/a moderno não é por um produto em si, mas sim por um romance. Isso se deve ao fato de o/a consumidor/a acreditar que o consumo de certo produto lhe traria a possibilidade de viver experiências até então não vivenciadas na realidade. Sendo as fotonovelas tidas dessa forma como o produto a ser consumido, é possível refletir que o grande motivador do consumo de fotonovelas e de romances em geral seja o fato de essas histórias virem carregadas de sonhos e devaneios românticos, proporcionando gratificação às suas leitoras. Assim, ao ler um romance, a leitora sente-se confortada e gratificada, mas, em seguida, se frustra ao perceber que sua realidade é bem diferente daquela idealizada. O próximo passo é esperar, ansiosamente, pelo próximo capítulo, ou pela próxima revista, a fim de poder experimentar novamente a sensação de satisfação e de realização. Dessa forma, fica estabelecido o que Jean Baudrillard (2006) chama de ciclo de gratificação e frustração, ou, como diz Campbell, o ciclo de desejo-aquisição-desilusão-desejo renovado.⁸

O mergulho realizado pelas leitoras nas tramas contadas pelas fotonovelas lhes possibilitava ter um momento só para si, longe de suas obrigações como filha, mãe, esposa e/ou dona de casa. Pode ser visto como uma fuga das suas obrigações domésticas, dos afazeres cobrados por seus pais. Eram suas "horas de liberdade" (RODRIGUEZ, 2015, p. 35). Olhando sob esse viés, é possível pensar na leitura de romances, de fotonovelas, como uma subversão, tal como Radway (1991) conta ao revelar que suas entrevistadas viam o ato de ler romances como uma ação combativa. Se acrescentarmos aí o fato de a leitura de romances ser malvista e até proibida por muitos pais, escolas e pela Igreja Católica, o caráter subversivo fica ainda mais evidente.

Certamente a quantidade de críticas desferidas às fotonovelas, associando-a a uma subliteratura alienante, perniciosa e vazia, é muito maior do que a discussão de aspectos positivos que esse tipo de leitura possa suscitar. Além de ser um ato de liberdade das atividades cotidianas e de subversão, Sampaio (2008) destaca o fato de as fotonovelas, uma vez que proporcionavam momentos de prazer, terem servido como uma porta para o desenvolvimento de um gosto pela leitura, inserindo, em suas leitoras, o hábito dessa prática. Dessa forma, diferente de muitos argumentos que afirmam que a leitura de histórias românticas provocaria a alienação intelectual e a massificação de suas leitoras, essa autora traz que ler estas histórias não parece ter diminuído a capacidade crítica das mulheres e homens que consumiam as revistas desse gênero.

Essas questões positivas com relação às fotonovelas trazem, embutidas, a constatação, tão bem discutida por Michel de Certeau (2008), de que a leitura está longe de ser uma atividade passiva. As interpretações feitas pelas leitoras, do conteúdo presente nas fotonovelas, não são um processo mecânico, ou seja, as leitoras não são passivas, meras espectadoras apenas absorvendo as mensagens enviadas. As leitoras, então, possuem agência, são como autoras, que estabelecem uma relação ativa com a cultura,

⁸ Essa mesma lógica pode ser atribuída à publicidade.

permeada tanto por movimentos de aceitação quanto de oposição, confronto e indiferença. Ou, como fala Certeau, a leitora desenvolve uma produção silenciosa, onde coloca no texto lido o seu próprio mundo, transformando (assim como a um apartamento alugado, como sugere Certeau) aquilo que é do outro com elementos de sua própria história, tornando, assim o texto "habitável".

Nesse sentido, a partir do momento em que o movimento de subjetivação constitui um processo ativo, uma produção assumida e vivida pelo indivíduo, ela é sempre pautada em escolhas particulares, conscientes ou não, e, da mesma forma, é sempre inacabada. Como afirma Angel Pino (1995), a atividade humana é social, instrumental e produtora, mediada por instrumentos criados pelos indivíduos, ou seja, é uma atividade mediada social e semioticamente. Logo, "é através desta que o homem [sic.] transforma o contexto social e, via apropriação de sua(s) significação(ões), constitui a si mesmo como sujeito" (ZANELLA, 2004, p. 130). O que quero dizer é que mesmo que o contexto político, social e cultural vivido seja semelhante para muitos, cada qual faz a sua leitura, cada qual assimila ou despreza aquilo que bem entende.

A despeito da existência de um discurso que contribuisse para a construção e a solidificação de certos hábitos e atitudes relacionados ao ideal de mulher apregoado na época, cada uma das mulheres que leram essa revista teve, diante de si, um leque de opções, opções essas construídas através das conquistas efetivadas por outras mulheres, militantes ou não, espalhadas pelo mundo.

Códigos morais e de conduta

Às funções de integração e fuga, acrescento a função de normatização, relacionada à manutenção e à perpetuação de valores e códigos morais e de conduta. Apresentarei, na sequência, trechos de algumas das histórias analisadas que evidenciam este papel normatizador e de instrução, marcando a função moralizadora deste tipo de narrativa sentimental.

De acordo com Maria Teresa Cunha (1999), o conteúdo presente em romances, onde podemos

incluir as fotonovelas, sugeriria uma construção cultural das relações de gênero. Assim, os protagonistas das histórias carregavam consigo códigos morais e de conduta, apresentando então às leitoras hábitos e discursos que apontariam para o reconhecimento de "ser mulher".

A começar pelo aspecto físico, é possível afirmar que a aparência física das mocinhas das fotonovelas traz informações acerca do perfil que deveriam ter as mulheres das décadas de 1950 e 1960 (MIGUEL, 2016). Seu rosto deveria ser dócil, frágil e um tanto melancólico, haja vista a exaltação da palidez, da brancura, como uma característica positiva, associada à beleza e à pureza. Diferentemente do que Cunha (1999) constatou em sua análise dos romances de M. Delly, não há, nas fotonovelas analisadas, uma diferença física marcante entre as heroínas e as anti-heroínas, ou vilãs. Tanto heroínas quanto vilãs são ora loiras, ora morenas. O estilo de roupa, o corte de cabelo e os penteados usados por elas são os mesmos. O que diferencia heroínas de vilãs nas histórias lidas por mim, não é o aspecto físico, mas sim as atitudes ao longo da trama. O mesmo acontece com os heróis e os vilões.

As leituras das fotonovelas me possibilitaram perceber o quanto essas histórias participaram da construção de um perfil de mulher esperado entre os anos de 1950 e 1960. Como pude constatar em minha pesquisa de mestrado (MIGUEL, 2005), às mulheres que viveram nesta época eram associadas as seguintes características, ou seria melhor dizer, elas deveriam seguir os seguintes mandamentos: serem passivas; dóceis; afetuosas; submissas; prendadas; cultas – mas não muito, não incomodar o marido; aceitar a traição; não tomar a iniciativa; cuidar-se para conquistar e manter o marido; arrumar-se para o marido; não beijar no primeiro encontro; não ter "intimidades" antes do casamento; ser uma "moça de família"; e, implicitamente, ser julgada e avaliada a todo momento e por todos. Ou seja, as mesmas características das mocinhas que estrelavam as fotonovelas.

Apontando para a fragilidade como característica associada, e até mesmo esperada pelas mulheres, cito a fala do personagem Dr. Berani,

pai do herói da fotonovela "A última mentira" (1967), quando o pai em diálogo com o filho, diz: "Mas no fundo, uma mulher deve ser assim: uma bonequinha para ser amada e protegida." Assim como também o comentário de Allan, herói de "Bom dia, papai" (1957), à sua amada Vivien: "Você é uma mulherzinha valente, Vivien! Sinto-me orgulhoso de você!" Destaco essa última porque, apesar de ele dizer a sua esposa que ela é valente, ele coloca, antes de tal elogio, a expressão "mulherzinha", onde o diminutivo parece infantilizar e diminuir a mulher. Assim, ao mesmo tempo em que ele lhe atribui uma característica de força, associada ao universo masculino, ele parece reforçar a sua fragilidade e dependência. Outras duas frases explicitam não apenas a fragilidade, mas também a inferioridade da mulher perante o homem. Uma delas é dita por Pedro, o herói de "O preço do orgulho" (1969) em um diálogo com a heroína Maria. Pedro havia ido embora, deixando Maria só. Quando a heroína menos espera, seu grande amor retorna, deixando-a sem entender a situação. Pedro diz: "Pensou que se livraria de mim?", Maria responde: "Eu... não entendo!", Pedro conclui: "Não faz mal. Basta um gênio na família." A outra é a frase que encerra a história "Caminhos que se cruzam" (1956), dita por Bernard, o herói, à sua amada Nicete: "O primeiro dever da mulher é obedecer cegamente o marido."

Não desconsidero o fato de que essas falas podem ter sido ditas em tom de brincadeira, de forma irônica. Entretanto, penso que mesmo que o tom delas tenha sido esse, a simples presença delas nas histórias é o suficiente para que sejam comentadas.

Interessante perceber que nesses três episódios, a ênfase na fragilidade e na inferioridade feminina é proferida pelo herói ou por alguém muito próximo a ele, no caso seu pai. Penso que o fato de ser um homem de bem aquele que dissemina tais ideias, repercute com grande força entre as mulheres, pois se o sonho das heroínas, e quiçá de muitas das leitoras de fotonovelas, era encontrar um grande amor que a levasse ao altar, o comentário desses homens tinha o peso de uma lei, de uma regra a ser seguida.

Ao discutir a moral dos anos 1950, Carla Bas-

sanezi (2001) comenta que os códigos morais eram de domínio geral e que, sendo assim, a maioria das pessoas sentiam-se aptas a julgar os comportamentos de uma moça, incluindo-se aí tanto os pais e educadores quanto os vizinhos e os jornalistas. Certamente as fotonovelas podem ser incluídas neste rol de algozes.

Dessa forma, as mulheres deveriam estar sempre atentas para não cometer atitudes que as pudessem enquadrar como "moças levianas". Em "Um homem odiado" (1966), Amélia, irmã da heroína, e que poderia ser classificada como anti-heroína, é alvo de inúmeras críticas por adotar comportamentos de uma "moça leviana". O simples fato de possuir uma numerosa quantidade de cosméticos, já lhe confere uma "frivolidade excessiva", da qual não compartilham as "moças de família". Padre Luís, um personagem central nessa trama, a repreende, pelo menos, duas vezes: "Por favor, não fume. Não fica bem... em público." E, ainda: "Não é bonito vir sozinha à casa de um homem, principalmente à noite!". Destaco que quando falo em "anti-heroína", não estou me referindo à vilã, mas sim a alguém que apresenta características opostas àquelas esperadas por uma heroína. A diferença que faço entre a anti-heroína e a vilã é que aquela não faz o mal para os heróis da história, diferente da vilã, cujo sua principal meta na trama é afastar o mocinho da mocinha.

O caso de Amélia (1966) é bastante interessante. Todos pensam que Amélia morreu, quando na verdade ela fugiu para a cidade grande por se envergonhar pelo que havia passado no vilarejo onde morava (ter um namorado e, mesmo assim, paquerar outro rapaz). Sobre esse fato, o irmão de Amélia faz um comentário ao seu pai, quando ainda pensa que sua irmã está morta: "Muitas vezes uma garota se arruína por ser imprudente. Pense em nossa pobre Amélia: não teria morrido se a tivéssemos controlado um pouco mais."

Amélia, ao chegar à cidade, passa a viver de maneira "leviana". Segundo ela, tal atitude foi tomada após um envolvimento que teve com o caminhoneiro que lhe deu carona para a cidade grande (não fica claro se ele a estuprou ou se ela "pagou" pela carona). Amélia passa a se chamar

Cláudia. À guisa de especulação, essa simples troca de nome poderia traduzir as mudanças comportamentais vividas por Amélia: ela deixa para traz um nome associado à "mulher de verdade" (faço alusão ao samba "Ai que saudades da Amélia", de Ataúlfo Alves a Mário Lago, de 1941), que tem como significado ser sofredora, adotando outro nome, mais "moderno", que não carrega um significado tão forte quanto seu nome original.

Amélia/Cláudia reúne características diametralmente opostas à sua irmã Marta. Esta dicotomia entre irmãs é um recurso utilizado por outras três fotonovelas para representar a divisão entre o bem e o mal, entre o certo e o errado. As irmãs gêmeas Nicete e Telma, da história "Caminhos que se cruzam" (1956), são idênticas apenas na aparência. Nicete é descrita como sendo bonita, delicada, feliz, inocente, ingênua e infantil. Ao passo que sua irmã reúne como características ser bela, mimada e mal-acostumada pela riqueza em que vive. Ao longo da trama, Nicete mostra-se muito mais prudente do que sua irmã, que chegou a se casar escondido de sua mãe com um artista "desequilibrado emocionalmente". Telma não era uma moça má, não posso classificá-la como vilã, mas sim como uma anti-heroína, dentro do que entendo por tal. O final reservado à Nicete é feliz, após tanto sofrer ela encontra a felicidade nos braços daquele que amou desde o primeiro instante em que se viram. Já para Telma, o final não foi tão feliz, pois o homem com quem havia se casado se matou por ciúmes dela. Resta à Telma se explicar e pedir perdão à mãe pelo que fez.

Em "Uma canção para você" (1966), as irmãs Ana Maria e Estela também são representadas como o sol e a lua. Ana Maria é a irmã mais velha, tão ajuizada que chega a ser consultada pelos pais sobre de que forma eles devem lidar com Estela, a filha mais jovem, rebelde e imprudente. Penso que Estela está bem próxima de ser uma vilã, pois ela não apenas tem um perfil oposto ao da heroína como também mente e manipula situações para prejudicar o romance da irmã. Ana Maria, por sua vez, chega a abrir mão de seu romance com o ex-namorado da irmã, ela sofre em prol da felicidade de Estela. O *happy*

end acontece apenas a Ana Maria, feliz ao lado do homem que ama. O final de Estela também não é dos piores, mas está longe de ser o que ela gostaria. Ela fica noiva, por iniciativa própria, de um rapaz que há muito tempo a admira e idolatra, a quem ela sempre desprezou. Acredito que o final dessa vilã só não foi pior porque, próximo ao desfecho da trama, ela resolve revelar a verdade que acaba por unir Ana Maria e seu grande amor.

Elly e Sally são as irmãs de "Pacto Sinistro" (1969). Elly é a irmã boa, comparada a um anjo, querida pelas freiras do colégio religioso onde estudou. Sally é a má, caracterizada como moderna, ousada, avançada, tendo sido expulsa do mesmo colégio de freiras. Elly não acredita na maldade da irmã, para ela "[...] Sally não faz nada de mal. Ela apenas gosta de liberdade, não liga para convenções sociais. Quase todas as moças modernas são assim". Um diálogo entre as duas irmãs reforça essa ideia de Elly, Sally diz: "Você ficou fora da realidade! O mundo agora é diferente, Elly!"; Elly: "Mas os princípios morais que orientam a sociedade são os mesmos, Sally."; Sally responde: "As conveniências, a sociedade! Tudo uma grande mentira! Naturalmente você fica horrorizada porque eu penso assim. Viver é que é importante, nada mais!" Elly, sozinha com seus pensamentos, reflete: "No fundo, ela é uma boa garota. Diz isto apenas para parecer moderna, atualizada...". Sally se enquadra no papel de vilã, chegando a se envolver no assassinato de seu próprio avô. Certamente o final dessa moça não foi feliz, Sally foi traída por seu namorado e foi presa por ser sua cúmplice no roubo e no assassinato. Elly, após muito sofrer, como uma boa heroína, descobre o amor nos braços de um homem que sempre acreditou nela.

Esses quatro casos, guardadas as suas particularidades, apontam que para ser punida a moça não precisa ser uma vilã ou cometer algum crime, basta ela não seguir a cartilha do bom comportamento esperado pelas "moças de família". Enquanto a heroína precisa ser passiva, abrindo mão de projetos e de sua agência para alcançar a felicidade, a vilã, ou a anti-heroína, é punida, justamente, por ser ativa, por ter agência. De acordo

com Sherry Ortner (1996), as vilãs costumam ter finais terríveis, punidas com severidade, haja vista as bruxas más e madrastas dos contos de fada. Segundo ela, as mulheres são mais punidas por excesso de agência do que por questões morais.

De fato as vilãs e as anti-heroínas (assim como a versão masculina) são mais ativas, são elas que dão movimento à trama. Nem todas as histórias que li tinham vilões, pensando vilão como alguém deliberadamente mau, capaz de atitudes pensadas para prejudicar outra pessoa, sendo o alvo, geralmente, o par romântico. Quando não há vilões, como é o caso de metade das fotonovelas que compõe a amostra analisada, existem os anti-heróis, que não são pessoas ruins, mas acabam servindo como obstáculo para o final feliz do casal de heróis. Os vilões e os anti-heróis, sejam mulheres ou homens, são, via de regra, castigados (quatro histórias trazem vilãs, três trazem vilões e outras três apresentam casais de vilões.). Entre os castigos mais comuns estão a solidão, a loucura, a prisão e a morte. A morte, aliás, foi um evento encontrado com frequência nessas 20 histórias, somando-se, no total, 11 casos entre morte natural, acidente ou crime. Segundo Habert (1974), a morte é um recurso utilizado pelas fotonovelas para encurtar a trama. Além de castigo ela pode funcionar como uma maneira de liberar obstáculos que estejam atrapalhando a união do casal de heróis.

Os exemplos citados anteriormente deixam evidente a mensagem trazida pelas fotonovelas, ou seja, não seguir as normas morais e de conduta estabelecidas para as mulheres, agir fora do espaço e do papel destinado socialmente às mulheres, é uma falta gravíssima, merecedora de punição à altura. Destaco, nessas histórias, a ênfase dada à associação entre ser moderna e ousada como algo negativo. O caso de Sally é o mais ilustrativo nesse sentido. A forma como a história é contada sugere que a leitora associe as atitudes ousadas, modernas e liberais de Sally com algo pecaminoso (não podemos esquecer que ela foi expulsa de colégio de freiras) e, até mesmo, criminoso (relacionam essa imagem de mulher moderna a uma moça capaz de cometer

crimes). É muito forte o que se lê nas entrelinhas dessa história.

Tomando por base o que foi dito até agora, pode-se concluir que ficar solteira, ficar para "titia", é visto como uma punição às mulheres. Nenhuma heroína das histórias analisadas teve um final solitário, todas, sem exceção, encontraram o seu príncipe encantado. No que tange à sexualidade, a virgindade, para as moças que viveram entre os anos 1950 e início de 1960, era tida como uma norma. O sexo antes do casamento além de ser encarado como um pecado era a ruína na vida de uma jovem. Em um diálogo entre Ana Maria e Estela a respeito do namoro dessa, essa questão ganha destaque: Estela: "Saiba que até hoje ele sempre me respeitou! E agora chega. Estou morrendo de sono!", diante da afirmação da irmã, Ana Maria pensa: "Graças a Deus ainda há tempo. Poderei salvá-la, Estela, mesmo contra sua vontade."

Em "Emboscada de amor" (1961), Maria, uma moça ingênua, acaba "cedendo" após ser seduzida pelas falsas promessas de César (filho do Barão Locascio, rapaz rico, arrogante e mal-intencionado). Quando seu irmão retorna de viagem, lhe traz um vestido de noiva de presente. A reação de Maria diante do vestido é narrada dessa forma: "Maria cora. O branco significa pureza... Ela não merece aquele belo presente.", Maria pensa: "Oh, meu Deus... perdoai meu pecado... não poderei usar esse vestido... não sou digna!"

Carla Bassanezi (2001) afirma que a virtude que era exigida às moças solteiras pela moral sexual dominante, especialmente na década de 1950, era, muitas vezes, confundida com ignorância e falta de informação com relação à sexualidade. Da mesma forma, essa virtude vinha associada à contenção sexual e à virgindade.

A fotonovela lança mão de eufemismos quando o assunto é sexo. Cenas mais "intensas" de amor são substituídas por símbolos como fogo, fogueira, lareira, que sugerem o quanto algo "quente" está acontecendo. Nas fotonovelas lidas, a palavra sexo nunca foi dita, aliás, nem nada que estivesse relacionado a este assunto, menção a métodos contraceptivos então, nem

pensar. Expressões eufêmicas davam conta de substituir essa palavra proibida. Em uma das histórias foi utilizado o recurso da fogueira para sugerir uma cena mais ardente. Mark e Carol (1958) se abrigam de uma tempestade em uma cabana abandonada, onde eles trocam juras de amor. As cenas de beijo tinham como legenda os pensamentos de Carol:

Encontrei-me em seus braços que me apertavam desesperadamente... Naquele abraço estava toda a nossa vida futura, que não podíamos passar juntos... estavam os meses em que nos amáramos sem nos conhecer, estava todo o amor e toda a ternura de que eram capazes nossos corações...

A cena seguinte é a de uma fogueira em brasa, acompanhada pelo seguinte texto: "O fogo iluminava a cabana e lá fora continuava a cair a chuva." O que de fato aconteceu naquela cabana não se sabe, mas, certamente, viveram momentos intensos, simbolizados pela chama da fogueira.

Todo esse discurso de reprovação diante do sexo antes do casamento, bem como a moralização sexual das moças da referida época estão ligadas, estreitamente, aos princípios da Igreja Católica. São vários os momentos, nas diferentes histórias, que indicam a presença de uma moral católica. O uso de expressões religiosas como "graças a Deus!" e "Jesus me ajudará", também indicam essa presença. Em três histórias tem-se personagens religiosos, sendo que em uma delas o padre é figura central na trama e, em outra, a heroína torna-se freira.

A noção de pecado também está associada a essa moral católica. Esta ligação entre pecado e catolicismo, associado à hostilidade ao prazer, é discutida por Uta Rane-Heinemann (1996). Em seu livro *Eunucos pelo reino de Deus: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica*, a autora aborda questões relacionadas à moral sexual, passando pela origem do pessimismo sexual cristão até chegar à teologia moral do século XX. Suas discussões deixam claro o quanto as interdições foram, e são, internalizadas pelo viés do pecado. Haja vista o pensamento de Santo Agostinho (354-430), para quem a origem do pecado estaria no sexo, e que esse só deixa de ser pecado quando é realizado

dentro do casamento para fins de procriação.

Assim, as fotonovelas podem ser tidas como uma versão laica de princípios pertencentes à Igreja Católica, servindo como um meio de perpetuação de determinados valores (KOTHE, 1994). É importante ressaltar que é a moral católica a que domina nas fotonovelas aqui discutidas. Certamente essa questão está relacionada ao fato de essas histórias terem sido produzidas, majoritariamente, na Itália, país onde o catolicismo impera. O poder atribuído a pessoas religiosas, por exemplo, pode ser constatado nesta fala de Marina, a heroína de "Nostalgia de um sonho" (1966): "Ele é casado e não se pode gostar de um homem casado! O padre disse que é pecado mortal!"

O divórcio é um tema praticamente ausente nas fotonovelas. Em apenas uma história essa questão é mencionada, mas não chega a se concretizar. Já a traição aparece em seis histórias. Em três delas é o homem quem trai e nas outras três é a mulher. Entre os homens traidores, dois eram os mocinhos da história. A traição, quando parte deles, é sempre justificável. Eles não traem a heroína, eles traem a mulher com quem estão, por amor à heroína. Por isso a traição é justificada, é como se a eles fosse dada mais uma chance, uma vez que encontraram seu verdadeiro amor. Sendo assim, as palavras adultério e traição sequer aparecem vinculadas a esses eventos. Tal como afirma Marlyse Meyer, ao analisar a presença do tema adultério nos romances de folhetim: "[...] o adultério é sempre do gênero feminino. O homem comete suas leviandades, mas adúltera é a mulher" (MEYER, 1996, p. 253). Ao homem não é associada a imagem de traidor, não lhe cabe punição por esse ato, pelo contrário, o comportamento poligâmico dos homens é tido como natural, cabendo à mulher saber aceitar e compreender esse fato.

Nos três casos em que era a mulher quem traía, a história é diferente. Em primeiro lugar, a mocinha não trai. A traição estava reservada às anti-heroínas. Em dois desses casos, a mulher não chega a trair por recusa do homem assediado que, nas duas histórias, era o herói. Nessas situações as mulheres agiam sedutoramente,

cercavam o seu objeto de desejo de toda maneira, lançando mão de recursos inescrupulosos, mas sem atingir sucesso. No terceiro caso, acontecido em "Paixão proibida" (1969), Marta trai seu marido Sérgio com Geraldo, um homem mais jovem e assistente de seu marido. Marta justifica a traição com base em sua infelicidade ao lado de Sérgio, um homem muito ocupado e que lhe dá pouca atenção (na verdade Sérgio é apaixonado por Ana, sua jovem sobrinha): "Sei que estou errada, que não é direito isso que faço. Mas este amor encheu o vazio de minha vida", pensa Marta.

A paixão vivida entre a esposa adúltera e seu amante é descrita de maneira a transmitir o quanto é suja, pecaminosa, criminosa essa relação. São várias as frases ditas pelo narrador que evidenciam essa questão: "Lembra-se do violento sentimento que havia nascido entre ela e Geraldo. Um amor proibido e pecaminoso, que antes tentaram evitar inutilmente". Também: "[...] a rua está deserta. Mesmo assim, Marta sente o coração saltar dentro do peito. Medo, remorsos, culpa a fazem sentir-se como uma criminosa". E, ainda: "Não há beleza num amor proibido. A culpa, a vergonha, os encontros furtivos tornam sujo até o amor mais profundo. Marta está pensando na vida, que lhe deu um bom marido, conforto e posição social. E ela arrisca tudo isso. Por quê?"

Enquanto o amor entre herói e heroína é descrito de maneira suave, como um milagre, um encontro de almas gêmeas, a relação da mulher adúltera é recheada por ingredientes como violência, desejo, proibição, vergonha e, acima de tudo, pecado. Ingredientes esses que estão mais colados à mulher traidora do que à relação de traição em si. Isso fica claro quando Geraldo revela à Marta que não a quer mais, pois está apaixonado por Ana (o amante também se apaixonou por Ana ao longo da trama): "Amo de verdade, pela primeira vez em minha vida. Ana é limpa, honesta, leal, por isso eu a amo."

A traição é um acontecimento central nessa trama. Acredito que ela tenha tido esse destaque justamente para mostrar o quanto tal atitude é horrível, desprezível, e o quanto as consequências por tal comportamento podem ser severas. A in-

tensa associação da traição feminina ao pecado está em consonância com o que foi dito sobre as fotonovelas servirem como um espaço laico para a disseminação e o reforço de princípios da religião católica. Diferentemente dos homens, a punição é severa para aquelas que traem. Desde a solidão, o divórcio e a humilhação, até a prisão.

Além dessas histórias de traição, aconteceu, em duas fotonovelas um caso curioso: a mulher abandona o marido, passa anos distante de seu cônjuge e de seus filhos, quando decide voltar, é bem-recebida pelo marido abandonado, voltando a viver com ele. Em "Adeus amor" (1958), Mark, o herói, é abandonado por sua esposa quando o filho deles ainda era um bebê. Ela os deixou, pois queria seguir carreira artística. Oito anos depois, Mark reencontra, ocasionalmente, sua esposa, que se mostra arrependida pelo que fez. Ele acaba por aceitá-la de volta.

Na fotonovela "Um amor impossível" (1960), Lena abandona seu marido Cláudio e sua filha Anika sem lhes dar maiores explicações. Dez anos depois ela volta, disposta a retomar sua vida ao lado de sua família. Lena deixou o lar por estar apaixonada por Max, amigo de seu marido. Max não lhe deu esperanças, Lena saiu de casa na tentativa de fugir dessa paixão não correspondida. Ao voltar, Lena é bem recebida por seu marido, que fica feliz ao saber que ela o ama, pois ainda a ama também. Lena e Cláudio voltam a viver juntos, como se nada tivesse acontecido, como se dez anos fossem dez dias.

Esses dois casos intrigam por ter sido associada aos heróis a característica de aceitar uma mulher que os abandonou. Assim como ter assumido o papel na criação do filho, também abandonado, e não ter arranjado outra esposa durante o "sumiço" de sua mulher. Não se pode desconsiderar a influência da moral católica, que imperava nessas histórias, nessa questão, pois, perante Deus e a Igreja Católica, esses homens continuavam casados.

Imagino, também, que essa situação possa, talvez, ter proporcionado uma maior empatia da leitora pelo herói, alimentando seus sonhos de encontrar na "vida real" um homem tão romântico

quanto esse. Anthony Giddens (1993) afirma que também os homens foram influenciados pelo desenvolvimento dos ideais do amor romântico. E que para alguns essa influência foi tamanha que os transformou em homens românticos. Para esse autor o homem romântico “é o escravo de uma mulher particular (ou de várias mulheres em sequência) e constrói sua vida em torno dela” (GIDDENS, 1993, p. 70). O autor, entretanto, ressalta que apesar dessa submissão, tais homens não tratam as mulheres como iguais.

Tomando como base as discussões expostas, é possível perceber o quanto as fotonovelas estavam a serviço da manutenção e da construção de certos hábitos, atitudes e valores relacionados ao ideal de mulher e de relacionamento apregoados na época, evidenciando, assim, seu papel normatizador e de instrução.

As fotonovelas aqui analisadas foram publicadas em um momento de importante transição política e cultural. A passagem dos anos 1950 para os anos 1960 carrega uma série de transformações: crescimento urbano, industrialização, clima desenvolvimentista, ditadura militar, movimentos pacifistas, politização da sexualidade, movimentos feministas, maior escolaridade das mulheres, surgimento de métodos contraceptivos e outros. Ao folhear a revista *Capricho* dessa época, fica claro nas fotonovelas algumas mudanças no linguajar empregado, que passa a adotar o uso de algumas gírias, bem como na forma como as mulheres se vestiam. Entretanto, as permanências predominam, tanto com relação ao fato de as mulheres representadas continuarem sendo belas, jovens, brancas, magras, sem deficiência, quanto no que concerne à manutenção de discursos normatizadores e moralizadores, negando a existência de mulheres reais, e trabalhando com a ideia de um modelo único, e correto, de mulher.

A opção de espaços que possibilitassem uma “fuga deste mundo” era bastante limitada para mulheres que viveram sua juventude no período aqui tratado. Especialmente quando se fala de lugares, de espaços de fuga que proporcionassem reflexões, sonhos, fantasias. Diferentemente de hoje em dia, em que grande parte da população

tem acesso facilmente via televisão, computador ou celular a uma infinidade de séries, filmes, novelas e programas de entretenimento, aos/às jovens daquela época eram menores as possibilidades de um programa que facilitasse a evasão, a fuga, mesmo que momentânea. Certamente as revistas de fotonovelas eram um desses “espaços de fuga”, haja vista a vendagem estrondosa da *Capricho* ao longo das décadas de 1950 e 1960.

As revistas de fotonovelas eram facilmente acessadas por suas consumidoras. Mesmo as que não as podiam comprar, por motivos financeiros, as emprestavam de amigas, ou as liam na sala de espera de salões de beleza, de consultórios médicos ou de costureiras (MIGUEL, 2009). Entretanto não era a grande disponibilidade dessas revistas o principal motivador para a leitura destas histórias, mas sim o prazer e os sonhos que essas proporcionavam às suas leitoras. Ao folhear as páginas de uma fotonovela a leitora entrava em contato com outras realidades, e a partir delas a leitora poderia atuar sobre sua própria história, questionando seus hábitos, seus modos. Longe de consumir passivamente, de meramente copiar e reproduzir aquilo que lia e via, a leitora poderia utilizar as informações advindas das leituras em táticas que lhe possibilitassem transformar seu próprio universo (SAMPAIO, 2008). De onde se conclui a relevante participação da leitura das histórias contadas nas fotonovelas na constituição de subjetividades daquelas mulheres que estabeleciam, com esse gênero de leitura, uma relação de amor, com tudo a que um relacionamento amoroso tem direito: paixão, felicidade, raiva, tensões, obstáculos, sonhos, desilusões e muito, muito amor.

Referências

A ÚLTIMA mentira. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 188, out. 1967.

ADEUS, amor. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 73, mar. 1958.

ADORNO, Theodor. W. A indústria cultural. In: COHN, G. *Comunicação e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e cultura de massa nessa sociedade*. São Paulo: Nacional, 1975.

AMOR selvagem. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 234, segunda quinzena de out. 1969.

- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: PRIORE, Mary Del (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BOM dia papai. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 68, out. 1957.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras de operárias*. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CAMINHOS que se cruzam. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 51, maio 1956.
- CAMPBELL, Colin. *A Ética e o Espírito do Consumismo Moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. 14 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CORTINA de névoa. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 122, maio, 1962.
- CUNHA, Maria Teresa Santos. *Armadilhas da sedução: os romances de M. Delly*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- EMBOSCADA de amor. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 116, out. 1961.
- ENTRE o amor e a traição. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 229, primeira quinzena de ago. 1969.
- FRANCO, Maria Laura P. B. *Ensino médio: desafios e reflexões*. Campinas: Papirus, 1994.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- HABERT, Angeluccia Bernardes. *Fotonovela e Indústria Cultural: estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- HONRE meu amor. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 112, jun. 1961.
- KOTHE, Flávio. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lília Moritz. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4.
- MENTIR para viver. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 84, fev. 1959.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. *A revista Capricho como um lugar de memória* (décadas de 1950 e 1960). 2009. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2009. n. 260.
- MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. As “mocinhas heroínas” das fotonovelas da revista Capricho. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 24, n.1, p. 295-313, maio 2016.
- MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. *De ‘moça prendada’ à ‘menina-super-poderosa’*: um estudo sobre as concepções de adolescência, sexualidade e gênero na revista Capricho (1952-2004). 2005. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2005. n. 169.
- MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. Os cuidados de si e os cuidados do outro: lugares de gênero na publicidade da revista Capricho (décadas de 1950-1960). *Projeto História*, São Paulo, n. 45, p. 219-242, 2012.
- NOSTALGIA de um sonho. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 178, dez. 1966.
- O PREÇO do orgulho. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 236, segunda quinzena de nov. 1969.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- ORTNER, Sherry. *Making gender: the politics and erotics of culture*. Boston: Beacon Press, 1996.
- PACTO sinistro. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 230, segunda quinzena de ago. 1969.
- PAIXÃO proibida. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 238, segunda quinzena de dez. 1969.
- PEDRO, Joana Maria. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 239-260, jul. 2003.
- PINO, Angel. Semiótica e cognição na perspectiva histórico-cultural. *Revista Temas em Psicologia*, Ribeirão Preto, v. 2, p. 31-39, 1995.
- RADWAY, Janice A. *Reading the romance: Women, patriarchy and popular literature*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1991.
- RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica*. Rio de Janeiro: Record – Rosa dos Tempos, 1996.
- RODRIGUEZ, Simone Meirelles. Leitoras com o coração: usos de leitura dos romances sentimentais de massa. *Revista Letras*, [S. l.], n. 65, p.23-37, jan./abr. 2005.
- SAMPAIO, Isabel Silva. *Para uma memória da leitura: a fotonovela e seus leitores*. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP, 2008. n. 158.
- SIQUEIRA, Maria Juracy Toneli. A construção da identidade masculina: alguns pontos para discussão. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 113-130, 1997.

UM AMOR impossível. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 99, maio 1960.

UM ARRANHA-CÉU para dois. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 143, jan. 1964.

UM HOMEM odiado. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 171, maio 1966.

UMA CANÇÃO para você. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 169, mar. 1966.

VIDAS estranhas. *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 233, primeira quinzena de out. 1969.

VOCÊ tentaria matar seu amor? *Capricho*, Rio de Janeiro, n. 194, segunda quinzena de fev. 1968.

ZANELLA, Andrea V. Atividade e constituição do sujeito: considerações à luz da psicologia histórico-cultural. *Psicologia em Estudo*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 127-135, 2004.

Raquel de Barros Pinto Miguel

Doutora em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis, SC, Brasil; professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis, SC, Brasil.

Endereço para correspondência

Raquel de Barros Pinto Miguel

Universidade Federal de Santa Catarina /CFH/Psicologia

Campus Reitor João David Ferreira Lima, s/n

Trindade, 88040900

Florianópolis, SC, Brasil