

RUBÍ E O MELODRAMA: A QUESTÃO DO ESTEREÓTIPO FEMININO NA TELENVELA MEXICANA

Thais Maria Holanda Jerke Sevilla Palomares
Orientador: Rodrigo Labriola
Teses e Dissertações Recentes

RESUMO

Neste artigo fazemos um recorrido por três relatos diferentes que nos apresentam *Rubí*, uma personagem e título de uma história em quadrinhos da década de 1960 (escrita por Yolanda Vargas Dulché), de um filme de 1971 (dirigido por Carlos Enrique Taboada) e de uma telenovela de 2004 (dirigida por Benjamin Cann e produzida por José Alberto Castro, da empresa Televisa). A história é caracterizada no trailer da telenovela como “um clássico da literatura popular latino-americana”, pois já povoa o imaginário, não somente mexicano, mas também de outros países para os quais foi exportada, há muitas décadas. Um dos nossos objetivos é abordar o tema da telenovela mexicana, que geralmente é um objeto estudado pela área de comunicação, a partir do ponto de vista dos estudos literários, focalizando as diversas formas de intercâmbio entre a indústria cultural, a literatura e o imaginário social. Para tanto, estudamos teoricamente o melodrama, a telenovela e os gêneros apontados como seus antecedentes: o folhetim e o teatro popular. Além disso, comparamos os três relatos de *Rubí*, observando as modificações e manutenções de características do melodrama. A análise da personagem principal também é essencial, já que *Rubí* se mostra como uma protagonista que quebra paradigmas pré-estabelecidos nas telenovelas mexicanas, não sendo a típica mocinha e nem a típica vilã, mas sim uma personagem com diferentes matizes, que por vezes se aproxima de uma *femme fatale* e por outras mantém valores morais comuns nos melodramas. Para apoiar nossa análise, nos baseamos em obras de autores como Barbero (1991), Bornay (1995), Campedelli (1987), Oroz (1992), Sarlo (1995) e Thomasseau (2005).

PALAVRAS-CHAVE: Telenovela mexicana, melodrama, imagem feminina, *Rubí*.

As telenovelas mexicanas têm grande popularidade, não só em seu país de origem, mas também em muitos lugares do mundo para onde são exportadas. Seus vínculos com a cultura popular ainda parecem pouco trabalhados, ao menos do ponto de vista literário. Porém, a presença das telenovelas no cotidiano da população e especialmente em seu imaginário não pode ser ignorada pelo nosso campo de estudos, que já incorporou de maneira muito interessante algumas artes audiovisuais, como o cinema e outras formas de representação performativas. Podemos traçar correspondências entre literatura, teatro e telenovela, que teriam como chave o melodrama.

O melodrama perpassa diversos gêneros, tanto discursivos quanto artísticos, desde os primórdios da indústria cultural. Podemos encontrá-lo no teatro popular, no folhetim e, mais tarde, no cinema latino-americano, na radionovela e na telenovela. Porém, essa espécie de onipresença não esclarece sua natureza fugidia, já que nem todos os autores consultados coincidem a respeito de suas características e história. Segundo Botton (2012), “o termo melodrama seria a junção de *mélos* (em grego, música) e *drâma* (ação, através do francês *drame*)” (BOTTON, 2012, p. 2). Thomasseau (2005) aponta que a palavra nasceu na Itália no século XVII, ligada à opereta e ópera popular. De acordo com Brooks (1978), ela foi usada pela primeira vez nesse sentido por Rousseau, quando descrevia uma peça com uma nova expressão emocional, misturando diálogos, pantomima e acompanhamento orquestral. Já Barbero (1991) menciona que o nome surgiu na França e na Inglaterra em 1790 para denominar um espetáculo popular semelhante ao teatro. Tinha influência dos espetáculos de feira (representações com outros recursos, como a acrobacia) e temas dos relatos da literatura oral.

Ao longo do tempo, essa definição foi se modificando, assim como o próprio melodrama. O senso comum pode considerá-lo exagerado, sentimentalista e muitas vezes inverossímil. Independentemente das diversas definições possíveis do melodrama, o que não se pode negar é seu imenso consumo e sua permanência ao longo de vários séculos, apesar das críticas que costuma receber.

Segundo Oroz (1992), o melodrama remete ao século XVI em Florença, quando se desejava retomar o “falar cantado” da tragédia grega, que permitia expressar sentimentos profundos. Na época áurea da ópera, continuou através do reforço musical ao texto ou ação e do desenvolvimento da trucagem teatral, também presente

posteriormente no cinema, que deu um aspecto mais realista a essa trucagem, graças à tecnologia.

De acordo com Barbero (1991), no final do século XVII o governo francês e o inglês proibiram os teatros populares para combater o alvoroço da população. Os teatros oficiais eram frequentados somente pelas classes altas, enquanto o povo podia fazer apenas representações sem diálogos e sem música, “para que o verdadeiro teatro não seja corrompido” (BARBERO, 1991, p. 124). Essas representações populares aconteciam ao ar livre, nas ruas e praças, onde o povo se fazia visível, inclusive para sua própria classe social, mesmo que isso acarretasse que fossem ridicularizados pela nobreza. Sem as palavras, restava representar grandes ações e paixões, utilizando gestos, sons e cartazes para auxiliar a comunicação com o público. Os efeitos sonoros foram retomados séculos depois, ganhando importância primordial nas radionovelas e continuando presentes nas telenovelas.

Para o autor francês Thomasseau (2005), o melodrama surgiu no século XVIII, após a Revolução Francesa. Nessa época, houve um grande entusiasmo pelo teatro, da parte de todas as classes sociais, já que o melodrama reconciliava as ideologias e mantinha os valores morais, além de não se apoiar nos critérios clássicos e utilizar a música para sublinhar os efeitos dramáticos. O público do melodrama representado nas feiras ao ar livre era popular, formado por soldados e trabalhadores. “O público analfabeto converte o teatro em, praticamente, sua única referência literária.” (OROZ, 1992, p. 19).

Segundo Brooks (1978), o melodrama expressa tudo, nenhum sentimento é poupado. Justamente esse intenso valor emocional foi o que fez com que o melodrama permanecesse popular. Além disso, a moral está no centro da ação dramática. Portanto, o público pode experimentar sensações catárticas através da trama que está acompanhando. A expressão dos sentimentos no melodrama muitas vezes se dá inclusive de maneira exagerada, podendo chegar ao extremo, se aproximando da paródia e causando humor.

As personagens do melodrama muitas vezes representam um estereótipo¹, o que é confirmado teoricamente por Oroz (1992) e Barbero (1991). Desta forma, a fisionomia

¹ Segundo ideias da psicologia social, expressas por Lippmann (*apud* AMOSSY e PIERROT, 2003, p. 36), os estereótipos são “las imágenes de nuestra mente”, que necessariamente filtram

muitas vezes corresponde ao tipo moral da personagem e seus valores, já que os gestos corporais são muito importantes na cultura popular como índice da atitude moral. A respeito desses estereótipos, Oroz (1992) diz:

A importância dos estereótipos na cultura de massas reside na figura simbólica que representam. [...] Assim, 'a boa', no melodrama cinematográfico norte-americano, tem sido, predominantemente, loura, enquanto que 'a má' é, em geral, morena. Para o americano, ser morena implica latinidade e, portanto, sexualidade desbordada. No melodrama latino-americano, ao contrário: porque a loura é menos frequente e, portanto, menos conhecida, atribui-se a ela a mesma sexualidade que o americano atribui à morena. Na tipificação funcionam, simultaneamente, valor moral/tipologia física. (OROZ, 1992, p. 38)

Assim, as personagens dispensam uma psicologia, já que apenas se encaixam em funções dramáticas e sociais estabelecidas por vezes há muitos séculos.

Segundo Barbero (1991), a estrutura dramática tem como eixo central quatro sentimentos básicos: medo, entusiasmo, pena e riso; e quatro tipos de situações e sensações: terríveis, excitantes, ternas e burlescas; personificadas e vividas por quatro personagens: Traidor, Justiceiro, Vítima e Bobo. Os personagens geralmente têm ausência de psicologia, são vazios e não problemáticos, seguindo seu estereótipo. Além disso, há também uma polarização maniqueísta: os personagens são bons ou maus.

Segundo Oroz (1992), quatro mitos básicos estruturam o melodrama: o amor, a paixão, o incesto e a mulher. O amor é o principal valor, que está acima de todos os outros: permite alcançar o perdão divino, portanto quem ama é bom e o sacrifício por amor é uma prova de nobreza, praticado normalmente pelas mães, o que as relaciona à Virgem Maria. O amor entre homem e mulher pode ser puro, ordenado e respeitoso. Já a paixão está relacionada ao sofrimento, considerando que só o amor verdadeiro leva ao final feliz. Pode aparecer acompanhada pela culpa, porque é vinculada ao pecado e à sexualidade.

O incesto é um tabu, tanto que geralmente é apenas sugerido no melodrama, ou substituído pelo amor fraternal. A mulher é representada a partir de um ponto de vista patriarcal: suas realizações geralmente são pessoais ou familiares, enquanto o homem domina o universo profissional. Há seis protótipos femininos básicos: a mãe, a irmã, a namorada, a esposa, a amada, e a má ou prostituta. À mãe está relacionada a resignação e o sofrimento. Os laços sanguíneos são muito valorizados, portanto ela é a segurança

o real. As imagens que temos de outras pessoas passam por categorias as que os vinculamos, assim como nossas imagens de nós mesmos, que determinam nosso pertencimento a um ou mais grupos.

do lar e da família, terna e algumas vezes castradora. A irmã mais velha pode assumir esse papel quando a mãe morre ou está ausente.

A namorada é vista pelo homem como uma moça séria e pretendente ao casamento, que muitas vezes não desperta interesse erótico. Tem altos valores morais e muita paciência para esperar o casamento. A esposa, assim como a mãe, tem uma importante função na estabilidade do lar e respeita o marido, de quem costuma depender economicamente. A amada, frágil e virtuosa, é alvo do amor romântico, que leva ao final feliz. Em alguns casos, todas essas mulheres são rejeitadas pelos homens, que as veem como demoníacas, ameaçadoras e não confiáveis.

A má ou prostituta está relacionada ao espaço público e à ameaça à família e aos valores morais. Desperta o prazer sexual, ligado à bruxaria ou heresia. “A má não precisa ser prostituta mas está relacionada com a prostituição, já que também é considerada uma ‘mulher livre’, no sentido de que não tem marido ou, se o tem, não respeita sua autoridade.” (OROZ, 1992, p. 66). Portanto, esse tipo de mulher é vista como um mau exemplo e um perigo para mulheres e homens, que a consideram uma ameaça ao seu domínio. Muitas delas têm consciência de suas ações, enquanto outras parecem ser vítimas de sua beleza. Alguns homens chegam a aceitar seu passado e perdoá-las. Vemos, então, que os estereótipos mostrados através desses seis protótipos femininos reforçam a moral.

A autora destaca algumas características físicas dessas personagens: a heroína feminina tem glamour e certa áurea, por isso usa um figurino discreto e luminoso, enquanto a má usa decotes, cabelos soltos e maquiagem pesada e a mãe costuma usar roupas escuras.

Para Oroz (1992), as lágrimas que surgem nos melodramas e muitas vezes também no seu público remetem a uma linguagem sentimental universal. O choro, geralmente relacionado à mulher, alivia a culpa e traz o perdão, simbolizando o sacrifício que dignifica e a catarse em meio a tantos sentimentos, que não são contidos.

Assim, podemos perceber que a telenovela mantém muitos dos temas utilizados pelo melodrama desde a sua origem, como o reconhecimento, o amor, a paixão, as injustiças, as traições, a vingança, temas comuns nas relações e no imaginário do homem. Encontramos os personagens típicos do melodrama nas telenovelas, além de características como o maniqueísmo e o final feliz moralizante. A telenovela é,

certamente, uma das representações atuais mais destacadas e populares do melodrama e atrai o público não somente dos países produtores, já que é um produto de exportação.

Graças à sua grande capacidade de se adaptar ao contexto histórico, a diferentes gêneros e tipos de público e especialmente por sua presença constante no imaginário popular, a conclusão pertinente é que o melodrama não é domesticável como gênero discursivo ou literário. É uma forma de apresentar histórias, um “modo de ver o mundo”, como afirma Brooks (1978), ou “um sistema ficcional de produção de sentido”, como define Bragança (2010). Pode estar presente no teatro pós-Revolução francesa, nos folhetins desde o século XVII, no cinema latino-americano das décadas de 1930, 1940 e 1950, no cinema hollywoodiano, na literatura *best-seller*, nos *reality shows* do final do século XX e início do século XXI, nos noticiários televisivos, nos programas de auditório e, é claro, nas radionovelas e telenovelas latino-americanas desde os anos 1960 até a época atual.

Em seu livro *A telenovela* (1987), Campedelli expõe que alguns teóricos dessa área apontam que a televisão é uma espécie de liquidificador cultural, já que mistura e dilui cinema, teatro, música e literatura. Segundo a autora, “Francis Vanoye considera a televisão o mais poderoso meio de comunicação de massas do século XX (e até de todos os tempos), quanto aos elementos que veicula, tendo-se em vista o alvo visado, ou seja, o destinatário coletivo virtual” (CAMPEDELLI, 1987, p. 5).

A partir de seu surgimento e popularização, a televisão passa a ser uma forma de entretenimento acessível dentro de casa. Muitos a viam como uma visitadora do lar e da família, criando um vínculo afetivo com ela, da mesma maneira que acontecia nas décadas anteriores com o aparelho de rádio.

Podemos dizer que, assim como a televisão, a telenovela faz parte do cotidiano das pessoas. Mesmo aqueles que não veem telenovela, percebem comentários sobre elas. Atualmente, trata-se de um produto de grande interesse comercial, que alcança níveis de vendas elevados. Com isso, tem a possibilidade de ser vista em diversos lugares do mundo, nos quais se tornam representantes de seu país.

A telenovela possui uma trama principal, que envolve os protagonistas, e várias tramas secundárias, que se interligam à principal de alguma forma. Os ganchos existem para manter o interesse do espectador e sua vontade de acompanhar a continuação da telenovela. Trata-se de uma estratégia tomada do folhetim, que consiste em uma situação de expectativa que acontece no final de um capítulo e às vezes no final de cada

bloco. Mesmo quando se sabe pela imprensa ou se imagina o final da telenovela, ela continua atraindo a atenção do público, já que o que mantém o interesse não é o que acontecerá e sim como acontecerá, como se dará a ação. Eis mais uma confirmação de que o folhetim é um antecedente discursivo da forma narrativa das telenovelas.

Assim como o folhetim, a telenovela é uma “obra aberta”, ou seja, é escrita enquanto está sendo exibida. É importante destacar que o conceito de “obra aberta” relacionado às telenovelas, também utilizado por Barbero (1991), refere-se ao fato de o público consumidor poder opinar sobre a obra enquanto ela ainda está sendo desenvolvida, o que proporciona que o autor a modifique segundo o gosto dos telespectadores.

Segundo Campedelli (1987), a telenovela obedece ao “processo do enquanto”, como definiu a autora de telenovelas Janete Clair, portanto o autor também vive o suspense da continuação da história. O “processo do enquanto” também pode remeter ao ritual que consiste em assistir uma cena de telenovela enquanto ela é exibida. Esse rito é, para o espectador semelhante ao de assistir uma peça de teatro, ou seja, observar a ação narrativa acontecendo “aqui e agora”.

De acordo com a autora, a trilha sonora acompanha e sublinha a ação cênica em telenovelas, podendo influenciar no sucesso de um cantor ou cantora ou de um disco, não somente em seu país de origem, mas também nos países para os quais a telenovela é vendida.

Ao citar os temas que comumente encontramos nas telenovelas, Campedelli (1987) destaca o amor proibido entre dois jovens de diferentes classes sociais (patrão/doméstica), dupla personalidade/falsa identidade, mistério do nascimento, enganos intencionais (falsos testamentos, papéis incriminadores, cartas anônimas), perseguição da inocência, falsas mortes/“ressurreições”, triângulos amorosos, vingança.

De acordo com Comparato (1986), citado por Mazziotti (2004), há uma série de *plots* comuns em telenovelas: amor, Cinderela (mudança de classe social), triângulo, regresso, vingança, sacrifício. É importante destacar que um *plot* é um enredo, uma trama argumental, o que não é o mesmo que um tema.

A narrativa da telenovela, relacionada ao folhetim, concentra elementos temporais, diacrônicos, centrados nos episódios e no suspense criado entre eles, que garante a continuidade da obra. Já o drama, relacionado ao teatro popular, está presente no instantâneo, nas cenas, nos diálogos e nos aspectos dramáticos que a envolvem.

Então, a telenovela está discursivamente ancorada em dois antecedentes culturais que têm uma importante presença na tradição mexicana: o folhetim e o teatro popular.

Para abordarmos o tema dos estereótipos femininos na telenovela mexicana, nos recorreremos à telenovela *Rubí* (2004), da emissora Televisa. O produto *Rubí* nasce na indústria cultural como uma história em quadrinhos (ou *historieta*). A revista na qual foi publicada pela primeira vez, na década de 1960, se chamava *Lágrimas, risas y amor*, da Editorial Argumentos. A editora, que depois passou a denominar-se Grupo Editorial Vid, foi fundada por Yolanda Vargas Dulché, autora de *Rubí*, e seu esposo, Guillermo de la Parra, em 1957. Essas revistas, que custavam entre cinco e dez centavos e eram mais acessíveis que os livros, foram extremamente populares no México, e inclusive existe a opinião de que contribuíram para a diminuição do analfabetismo, já que através delas muitas pessoas aprenderam a ler.

Essas revistas possuíam estrutura semelhante à do folhetim: desenvolviam a história de maneira fragmentada, mantendo o suspense. Trata-se de uma antiga estratégia para captar a atenção do público e estimulá-lo a comprar o próximo número. Essa estratégia vincula a história em quadrinhos ao folhetim em relação à narrativa: enquanto no folhetim essa continuação se dá parágrafo a parágrafo, na história em quadrinhos observamos o prosseguimento da história quadro a quadro.

A autora da história, Yolanda Vargas Dulché, é considerada a “reina de las historietas” no México. Sua criação, *Rubí*, é descrita no trailer da telenovela como um clássico da literatura popular latino-americana. Além da adaptação da história para uma telenovela, que aconteceu primeiramente em 1968 e posteriormente em 2004, versão com a qual trabalharemos, *Rubí* também foi veiculada nos cinemas, em um filme de 1971, dirigido Carlos Enrique Taboada. Assim, os três relatos aos quais nos referiremos neste artigo serão a história em quadrinhos, o filme e a telenovela de 2004.

Podemos separar a trama de *Rubí* em três momentos básicos: ascensão da protagonista (ou situação inicial), apogeu (que começa a partir de seu casamento e termina com a crise nessa união) e declínio (vínculo com seu amante seguido de morte ou deterioro físico). Ou seja, trata-se de uma história dramática muito estável, previsível e coerente com os modelos tradicionais do melodrama clássico: presença de estereótipos, maniqueísmo, exagero, valores morais, temas como amor, paixão, traição e adultério.

Na situação inicial, Rubí é uma moça pobre, que deseja melhorar sua condição social através de um casamento, pois acredita que merece ser rica por ser bela, ao contrário de sua amiga Maribel, que é milionária, mas tem uma doença que a impossibilita de movimentar a perna normalmente. A protagonista se aproveita dessa amizade para se aproximar de Cesar (como se chama nos quadrinhos e no filme)/Hector (como se chama na telenovela), o noivo de Maribel, com o objetivo de conquistá-lo. Ela consegue que ele se encante e eles se casam, sendo esse momento o ápice da primeira etapa da trama.

A partir do segundo momento narrativo a coincidência entre os diversos suportes parece diminuir, já que vão surgindo cada vez mais diferenças dos quadrinhos e o filme, suportes que costumam manter a estabilidade e a coerência com os modelos tradicionais, em relação à telenovela, suporte que traz inovações inquietantes que veremos nas próximas páginas.

O núcleo comum aos três relatos mostra que depois do casamento, Rubí muda sua vida, deixa a sua família humilde e vai viver longe deles, aproveitando a boa condição financeira de seu esposo, que lhe proporciona joias, viagens, roupas caras e festas, como ela sempre desejou. Um ponto importante é que esse início do apogeu está marcado, nos três relatos, pela saída de Rubi do México para o exterior. Porém, a boa vida do casal não se mantém por muito tempo, já que Cesar/Hector vai se desiludindo com Rubí ao perceber que ela não deseja construir uma família com ele, priorizando a vida social e as compras.

Nos quadrinhos e no filme, essa crise no casamento de Rubí culmina em uma doença de Cesar, que faz com que eles tenham que voltar à Cidade do México para seu tratamento. No caso da telenovela, o casal tem muitos conflitos e chegam a se separar várias vezes, nas quais ela tenta voltar com Alejandro, amigo de Hector pelo qual ela sempre foi apaixonada, mas de quem se separou pelo fato de ele não possuir as condições econômicas que ela desejava. Por outro lado, Hector chega a se envolver com uma colega de trabalho. O ápice dos problemas entre os dois se dá quando Rubí engravida de Alejandro, o antigo amor de Rubí e melhor amigo de Hector.

Nos quadrinhos e no filme, somente durante o declínio da personagem, no terceiro momento da trama, ela se relaciona com Alejandro, a quem antes desprezava, traindo então o seu marido. Rubí chega a se apaixonar por ele, o que nunca aconteceu em relação a Cesar/Hector, com quem ela se casou somente por interesse financeiro. No

final da história, Rubí pede para Alejandro, que é médico e está tratando de seu esposo, deixar Cesar/Hector morrer, como o propósito de que eles possam viver seu amor. Cesar/Hector termina realmente morrendo, depois de muito sofrer ao perceber que Rubí não gostava dele.

Quanto ao final da personagem Rubí, é diferente em cada uma das versões, o que revela novamente a instabilidade em relação ao modelo tradicional: nos quadrinhos, pede perdão e se suicida; no filme cai da janela após ser empurrada por Alejandro e também pede perdão; na telenovela sofre um acidente que a deixa desfigurada e tem a perna amputada, mas não se arrepende de seus atos e busca vingança. Assim, podemos perceber que cada uma das versões utilizou uma maneira diferente para possibilitar a resolução dos conflitos.

Temos, então, um esquema *tripartito* tradicional, com ascensão, apogeu e declínio. Esse esquema é especular ao triângulo amoroso entre Cesar/Hector, Rubí e Alejandro, que provém do primeiro formato (história em quadrinhos) e se mantém no filme e na telenovela, sendo na telenovela um pouco modificado. A diferença é que na telenovela esse triângulo amoroso é mais explícito, já que nessa versão Rubí e Alejandro se amavam desde o início, quando Rubí não sabia que Alejandro não era rico. Nos quadrinhos e no filme, por outro lado, a relação entre Rubí e Alejandro quando se conheceram era de antipatia e o desejo entre eles era somente sugerido. É importante destacar que o triângulo amoroso é um dos temas frequentes em telenovelas apontados por Campedelli (1987).

Desde o título dos quadrinhos, do filme e da telenovela, um nome feminino, já percebemos a relevância do papel da mulher para a história. De fato, todo o esquema narrativo gira em torno dela, que é o motor da maioria dos acontecimentos da trama. Assim, analisaremos a construção dramática de Rubí, inserida e situada nos diversos conflitos surgidos das diversas possibilidades de imagens de mulher.

Para Erika Bornay, em *Las hijas de Lilith* (2005), a *femme fatale* é uma mulher que utiliza a sua beleza e sensualidade para seduzir os homens, que dificilmente resistem a ela, por isso a denominação fatal. De acordo com o livro, essa mulher tem a “[...] belleza [...] como un don del diablo para tentar y hacer pecar al hombre.” (BORNAY, 2005, p. 85) É interessante destacar sua relação com o diabólico e com o pecado, que se dá justamente através de sua aparência física.

Por ser irresistível, é uma mulher que muitas vezes faz os homens reféns de suas vontades, os usa e depois os abandona. “La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Hay hombres que mueren por ellas.” (BORNAY, 1995, p. 114) Então, essas mulheres podem causar imensos danos aos homens, inclusive a morte.

Rubí, segundo as descrições feitas nos quadrinhos, no filme e na telenovela e segundo os próprios acontecimentos da trama, se enquadraria nessa definição. Em comum com as mulheres fatais, Rubí tem, de maneira aparente, as características físicas, desde o olhar intenso, com seus olhos verdes, os cabelos volumosos e o uso da cor vermelha, que se relaciona ao seu nome, em vestimentas, acessórios e cosméticos, o que contribui para que ela chame atenção. Uma pinta perto da boca, como tem Rubí, é um sinal de sedução.



Imagem: Estética x moralidade em uma apresentação de Rubí na história em quadrinhos

A personagem concentra um conflito: estética *versus* moralidade. Há uma perplexidade implícita em relação às características de Rubí, já que a moralidade social propõe que uma mulher bela fisicamente também deve ter um belo caráter, o que não

acontece em seu caso. Ela é descrita desde a história em quadrinhos como “cruel”, “egoísta”, “llena de ambición”, “mala”, “deseada por todos los hombres que dan su vida por ella”, características comuns nas *femme fatale*, mas ao mesmo tempo, sua bela imagem é frequentemente destacada.

A valorização do corpo parece determinar que Rubí nega a maternidade. Sabemos que as *femme fatale* não costumam ter filhos, porque a imagem de mãe abnegada e sacrificada não condiz com o poder de sedução dessas mulheres, que geralmente não têm boas relações com crianças e muito menos sentimentos maternais. Assim, revela-se que Rubí parece ter somente um belo corpo, que se preocupa em manter, porém lhe faltam outras características femininas, como a maternidade, que por alguns pode ser considerada a principal delas.

Muitas vezes são consideradas fatais as mulheres independentes, fortes, que não se submetem aos desejos dos homens. Essa postura vai de encontro ao pensamento machista, propagado na maioria dos melodramas, de que a mulher precisa da proteção masculina. Esse comportamento submisso não é visto em Rubí, que prioriza seus objetivos e desejos.

Rubí, como uma mulher fatal, chega a transformar os homens em vítimas. Certamente, ela é definida em vários momentos como *mala mujer* e, por isso, menos vulnerável e mais independente. Além de ser materialista, característica moralmente considerada negativa, Rubí usa as pessoas para conseguir o que quer. Ela não espera os homens, pelo contrário, os busca no momento que deseja, segundo sua conveniência, o que muitas vezes os prejudica.

No entanto, diferentemente do que se poderia imaginar, a moralidade, um dos valores exaltados no melodrama, também está presente em Rubí, já que ela utiliza seu corpo para sedução quando deseja realizar algum objetivo, mas por outro lado mantém o pudor em algumas situações, valorizando sua pureza.

Além disso, ela busca não se encaixar no papel de amante, pois seu objetivo é o casamento, no qual ela chega virgem. “En las telenovelas tradicionales, el matrimonio es presentado como objetivo de vida y fin último de la existencia femenina”, diz Diana Vela em seu artigo “Mujer de telenovela” (2004). As protagonistas valorizam muito a família e o casamento e Rubi, em algum sentido, não foge a essa regra. A pureza é sinônimo de virtude da mujer. “Sólo las mujeres débiles o las villanas se entregan a encuentros apasionados sin ningún tipo de remordimiento”. (VELA, 2004, p. 2).

Essas características estão relacionadas à moralidade mexicana que circunda a história de Rubí, incluindo valores como a exaltação do casamento, a preservação da virgindade e o machismo. A protagonista mostra que segue o estereótipo de “decente” em relação a temas como a virgindade, que mantém até o casamento. O casamento para Rubí estava além do amor e significava uma obrigação moral e social.

El erotismo es un arma de doble filo: si la mujer sucumbe a su felicidad pasajera, gozará, pero luego será abandonada, porque ella realiza un proverbio de la moral y la sabiduría comunes: una mujer sensual es una madre poco confiable. Al mismo tiempo, si se niega a las fantasías y al juego erótico, la joven bella y pobre no sólo renuncia a la felicidad del instante sino también a un instrumento que puede auxiliarla en su objetivo de retener al hombre que merece por sus cualidades pero no por su origen. (SARLO, 1995, p. 120)

A partir desse trecho de Sarlo (1995) podemos refletir a respeito de que, no contexto dos melodramas, geralmente a mulher que deseja uma relação duradoura não deve se entregar ao erotismo, já que passaria ao homem a impressão de ser pouco confiável. A autora também confirma que, nas obras melodramáticas, como pensa Rubí, o jogo erótico pode ser uma maneira de manter o homem interessado nela. Por isso, uma mulher como Rubí não busca a independência dos homens e sim uma espécie de submissão que seja vantajosa para ela.

Assim, podemos entender por que Rubí, especialmente na telenovela, se afasta um pouco da caracterização de mulher fatal, já que ela mantém certo pudor em relação à sexualidade. Na telenovela, tem a capacidade de amar e é sensível em diversos momentos, sente culpa por não ter permanecido ao lado daquele que ela considera o amor de sua vida e sofre por consequência desse ato. Ela também se sente mal quando é humilhada e considerada inferior por ser pobre e vista como uma mulher fácil por alguns homens.

Nas três versões, o destino de Rubí é moralizante: ela é punida por seus atos. Além de voltar a ser pobre, ela também perde a beleza, se transformando em tudo o que rejeitava. Porém, a última cena da telenovela pode mostrar uma reviravolta da história, já que a personagem ressurgue através de Fernanda, sua sobrinha que aprende com ela a se comportar como uma *femme fatale* e busca conquistar Alejandro, o grande amor de sua tia. Essa aparição pode demonstrar que a força e a beleza de Rubí não acabaram e que Maribel, que no final da história se casou com Alejandro, nunca poderá estar tranquila. Então, a telenovela traz uma diferença inquietante em relação aos outros suportes.

Essa é outra razão para considerarmos que a telenovela rompe estereótipos: a personagem Rubí não tem o mesmo final irreversivelmente moralizante (a morte) que na história em quadrinhos e no filme. Rubí, apesar de ter ficado desfigurada e ter tido uma perna amputada, ainda tinha alguma esperança de vingança, representada por sua sobrinha Fernanda. Essa mudança no final da história pode ter influência da distância temporal entre a história original e a mais atual (aproximadamente cinco décadas) e do fato de que Rubí na telenovela apresentou um perfil que transitava entre vilã e mocinha, deslocando maniqueísmos.

Apesar de apresentar semelhanças em relação às características do melodrama, *Rubí* também apresenta algumas rupturas, que diferenciam esta telenovela daquelas normalmente consideradas tradicionais. A personagem Rubí é vilã e protagonista ao mesmo tempo, concentrando muitas das características das personagens comumente consideradas “más”, mas também apresentando características das personagens vistas como “boas”. Rubí é definida por sua beleza, considerada sua principal característica, enquanto geralmente nas protagonistas de telenovela é uma qualidade complementar, que apenas reflete a beleza interior.

Portanto, muitas vezes Rubí inverte os valores socialmente aceitos nos quadrinhos e no filme, priorizando a boa posição social. Se, por um lado, Rubí se contrapõe diversas vezes ao código moral, por outro lado, especialmente na telenovela, em algumas situações ela o obedece. Como vimos, a personalidade de Rubí oscila entre a de uma vilã prototípica e a de uma mulher que segue valores morais sociais e tem ideias românticas. Então, considerando que protagonista não tem os valores que normalmente aparecem nessas personagens, nessa telenovela alguns estereótipos, tão comuns nos melodramas, são rompidos.

REFERÊNCIAS

- AMOSSY, Ruth e PIERROT, Anne H. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. México: Ediciones G. Gili, 1991.
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- BOTTON, Fernanda Verdasca. Os melos do drama do melodrama. In: *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*. V. 9, ano IX, n. 3. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br> Acesso em: 09 de março de 2014
- BRAGANÇA, Maurício de. *A traição de Manuel Puig: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem*. Niterói: EdUff, 2010.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess*. New Heaven and London: Yale University Press, 1976.
- CAMPEDELLI, Samira Youseff. *A telenovela*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- LOPES, Maria Immacolata Vasallo de. (org.) *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1999.
- RINCÓN, Omar. “La telenovela: un formato antropófago.” In: *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*. n. 104, diciembre de 2008, pp. 48-51. Disponível em: <<http://186.5.95.155:8080/jspui/handle/123456789/865>> Acesso em: 09 de março de 2014
- RUBÍ. Direção e produção de Carlos Enrique Taboada. *TV Cine*: México, 1971. 104 minutos, colorido Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cmhCxWGobXk>> Acesso em: 05 de fevereiro de 2015.
- SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1995.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

VELA, Diana. “Mujer de telenovela.” In: *Identidades*. Lima, edición n° 57, marzo, 2004. Disponível em: <<http://www.elperuano.com.pe/identidades/57/generos.asp>> Acesso em: 26 de outubro de 2009.

Crédito da imagem: Disponível em: <<http://chicasapasionadas.webnode.es/news/yolanda-vargas-dulche-rubi/>> Acesso em: 06 de fevereiro de 2015.