

UMA MULHER QUE AMOU DEMAIS: HELOÍSA, DE *MULHERES APAIXONADAS*, HISTERIA E CULTURA VISUAL¹

A WOMAN WHO LOVED TOO MUCH: HELOÍSA, FROM *MULHERES APAIXONADAS*, HYSTERIA AND VISUAL CULTURE¹

Natalia Lima Amaral

Universidade Federal de Ouro Preto

ORCID: 0009-0005-5827-3153

Karina Gomes Barbosa

Universidade Federal de Ouro Preto

ORCID: 0000-0002-1860-3622

DOI: 10.9771/contemporanea.v24i1.71441

RESUMO:

Este trabalho analisa a representação da loucura feminina na telenovela brasileira *Mulheres Apaixonadas*, de 2003, focando a personagem Heloísa, que tem um ciúme obsessivo do marido, além de comportamento instável. Propõe-se que a visualidade da personagem, em uma sequência escolhida para análise, reencena arquétipos da mulher insana na arte e dialoga com a iconografia psiquiátrica de Bourneville. A partir dos estudos de Abril sobre visualidade e mirada, busca-se compreender como a telenovela atua como um espaço midiático discursivo que, ao encenar e expor a loucura de Heloísa, posiciona o telespectador em um papel de vigilância e julgamento moral da personagem. Percebemos que a narrativa de Heloísa é construída sobre tropos históricos da histeria feminina e que a patologização de seu amor serve como estratégia narrativa para disciplinar e conter o corpo feminino que transgride as expectativas de submissão.

PALAVRAS-CHAVE: Telenovela, loucura feminina, representação visual.

ABSTRACT:

This paper analyzes the representation of female madness in the Brazilian soap opera *Mulheres Apaixonadas* (2003), focusing on the character Heloísa, who is an obsessively jealous of her husband and exhibits unstable behavior. It is proposed that the character's visuality, in a sequence chosen for analysis, reenacts archetypes of the insane woman in art and dialogues with the psychiatric iconography of Bourneville. Based on Abril's studies on visuality and gaze, we seek to understand how the soap opera acts as a discursive media space that, by staging and exploring Heloísa's madness, positions the viewer in a role of surveillance and moral judgment of the character. We perceive that Heloísa's narrative is constructed upon historical tropes of female hysteria and that the pathologization of her love serves as a narrative strategy to discipline and contain the female body that transgresses expectations of submission.

KEYWORDS: Soap opera, female madness, visual representation.

INTRODUÇÃO

Entre fevereiro e outubro de 2003 a telenovela *Mulheres Apaixonadas* foi exibida na TV Globo no horário das 20h40 (a então chamada “novela das oito”). Escrita por Manoel Carlos e novamente centrada em uma de suas Helenas², a história trouxe “crônicas urbanas e realistas sobre as relações familiares”, nas quais as mulheres e o amor são o tema principal (Memória Globo, 2021a). Uma das tramas paralelas acompanhava Heloísa (Giulia Gam), personagem marcada por um ciúme doentio em relação ao marido, Sérgio (Marcello Antony). Tida como uma mulher emocionalmente instável, ela tinha crises de ciúmes, acusava Sérgio de infidelidade e chegou a feri-lo com uma faca após uma discussão (Memória Globo, 2021b). Incapaz de suportar a dinâmica da relação, Sérgio deixa Helena, que passa a frequentar o grupo de apoio Mulheres que Amam Demais Anônimas (MADA) (Memória Globo, 2021b).

Com o objetivo de analisar a visualidade e a mirada (Abril, 2008) que Heloísa propõe acerca da histeria, iremos nos debruçar sobre uma cena da telenovela *Mulheres Apaixonadas*³. Nela, Heloísa faz uma declaração de amor e perdão pública, no meio da rua, para Sérgio, que a rejeita e a chama de infértil, levando a mulher a atacá-lo com uma faca (Globoplay Novelas, 2020). A partir desse recorte, buscamos compreender como a personagem reconecta e atualiza o repertório visual da loucura feminina, abrangendo três arquétipos da mulher insana: Ophelia, Crazy Jane e Lucy (Showalter,

1987) e a iconografia visual da loucura feminina produzida a partir de Charcot. Também dialogamos com tropos históricos da histeria feminina herdados da literatura, os quais circulam no audiovisual contemporâneo.

A visualidade, segundo Gonzalo Abril (2008), não é neutra. Pelo contrário, ela é carregada de valores, afetos e discursos que configuram os textos visuais e influenciam o modo como olhamos e somos olhados por eles. No contexto cultural brasileiro, essa dimensão visual e discursiva tem seu espaço nas telenovelas, que são elementos constitutivos da identidade do país. Atuando como espelhos ora distorcidos, ora semelhantes à vida cotidiana, a visualidade construída em cenas, personagens, figurinos e cenários são chave central das narrativas que conquistam grandes audiências. É por meio dessa configuração visual que os telespectadores se veem representados e transportados para o universo criado na telenovela, com personagens complexos e cheios de emoção, que acabam por “fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos” (Lopes, 2009, p. 22).

Nesse cenário, a personagem Heloísa adquire uma força simbólica ao reativar diversos arquétipos da mulher *louca*⁴ (a histérica), presentes na literatura medieval, na psiquiatria e no imaginário visual ocidental (Showalter, 1987). Sua imagem transcende os limites da ficção, configurando-se como um sistema de reconhecimento coletivo sobre a feminilidade patologizada e que, por sua vez, deve ser contida e/ou punida.

Assim, a análise estende-se às fotografias da obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*⁵, de Désiré-Magloire Bournville, que registraram “ataques histéricos” de mulheres no hospital Salpêtrière (Showalter, 1987). Nesse contexto, *Mulheres Apaixonadas* é compreendida como um espaço midiático discursivo que, através da mirada, provoca o telespectador a ocupar posições morais e afetivas diante de Heloísa.

A sequência da personagem de *Mulheres Apaixonadas* em análise não é apenas uma narrativa dramática isolada das telenovelas brasileiras, mas um dispositivo que se articula a diferentes regimes temporais da mirada da loucura feminina, da melancolia romântica à violência e à histeria, incluindo ainda surtos psicóticos contemporâneos públicos de celebridades como Britney Spears ou Amanda Bynes. É por meio do olhar midiático que o corpo feminino desestabilizado é reinscrito como uma ameaça - ao patriarcado - e, por isso, deve ser contido. Ao mobilizar tal imaginário visual, além de apresentar a loucura de Heloísa, a telenovela regula sua existência simbólica. Por se tratar de uma obra audiovisual, este trabalho articula uma leitura textual que decompõe elementos da

gramática audiovisual da sequência selecionada de *Mulheres Apaixonadas* e os recompõe por meio do arcabouço teórico levantado de acordo com nossa proposta, colocando-os em diálogo com outros imaginários da histeria feminina com os quais a personagem se articula. Assim, buscamos compreender a representação da mulher *louca* e da complexidade de sua imagem retratada na personagem Heloísa.

A IMAGEM DA LOUCURA FEMININA

A telenovela *Mulheres Apaixonadas*, exibida originalmente de 17 de fevereiro a 10 de outubro de 2003⁶, com 203 capítulos, apresenta em sua trama principal a crise no casamento de Helena (Christiane Torloni) e Téo (Tony Ramos). Paralelamente, desenvolve-se a história de Heloísa (Giulia Gam), irmã de Helena, cujo casamento com Sérgio (Marcello Antony) é marcado por um ciúme obsessivo e patológico (Memória Globo, 2021b). Quando a obra foi reexibida em 2023 na faixa vespertina de novelas da TV Globo, Vale a pena ver de novo, o portal de entretenimento do Grupo Globo, Gshow, publicou uma matéria com “seis loucuras de Heloísa” para o público relembrar. Entre elas, uma cena em que “[...] Helô invade o quarto de Sérgio e, achando que ele está com outra mulher, atira objetos sobre ele. Heloísa ameaça ficar nua no corredor do hotel” (Gshow, 2023). Na novela, as únicas tramas de Heloísa giram em torno de seu casamento, sua infertilidade e as irmãs, Helena e Hilda.

A compreensão da “mulher histérica” está intrinsecamente ligada à visão do século XIX sobre a histeria como uma doença feminina amplamente difundida. Conforme Foucault (1977) demonstrou em *O nascimento da clínica*, o entendimento médico da doença transformou-se radicalmente em menos de um século, quando a noção clássica, que era da sua existência separada do corpo, deu lugar à concepção moderna de que a doença surgia dentro do organismo, podendo ser mapeada em seu percurso (*Ibid.*, p. 9-10). Esse avanço, por sua vez, ampliou o poder de vigilância do médico em relação ao paciente (Hall, 2016, p. 85).

Nesse sentido, a telenovela, como um meio visual de massa, herda e atualiza essa lógica de vigilância. A narrativa, a câmera e a própria encenação da loucura de Heloísa transformam a personagem em um objeto de estudo e exposição para o público. Assim como a clínica moderna buscava “mapear” a doença do corpo, a narrativa televisiva apresenta as crises de Heloísa em detalhes, permitindo que o telespectador observe,

julgue e, em certa medida, participe desse processo de “diagnóstico” e “controle” do comportamento feminino desviante.

Partimos do conceito defendido por Abril (2008), que considera imagens como “textos visuais”. Estes vão além das diversas experiências sensoriais (som, tato etc.) e constituem uma espécie de teia que trama diversos sentidos. Dessa forma, o indivíduo vê através dos olhos da cultura na qual está inserido, permeado por sistemas simbólicos, conhecimentos, valores e estereótipos, além das experiências mais ou menos particulares enquanto “leitor” (Abril, 2008).

Ou seja, a visualidade descrita por Abril (2008) não é uma visão neutra, mas uma relação social e cultural com o que é visto. O autor complementa que os lugares de enunciação nos discursos visuais, consciente ou inconscientemente, partem de posições e olhares referentes à classe dominante, ao patriarcado, ao sujeito resistente, entre outros (Abril, 2008).

Figura 1: Montagem de fotografia “ATTAQUE: CRUCIFIEMENT”, e cena de Heloísa em *Mulheres Apaixonadas*.



Fonte: Bourneville (1876) e Globoplay Novelas (2020). Feito pelas autoras.

Assim, a imagem de Heloísa - *histérica* e *descontrolada* - é construída sobre códigos culturais consolidados sobre a mulher *louca*, refletindo tanto um estado emocional individual da personagem quanto um discurso histórico, profundamente entranhado na constituição patriarcal da sociedade. Como argumentado por Foucault (1977, p. 139), o discurso não é puramente “linguístico”, mas de uma ordem não verbal do contato:

“o olhar clínico descobre um parentesco com um novo sentido que lhe prescreve sua norma e sua estrutura epistemológica; não é mais o ouvido atento para uma linguagem; é o índice que apalpa as profundezas”, apoiado e justificado pela instituição médica.

Segundo Showalter (1987), a fotografia de mulheres *loucas* representa uma forma de apropriação/captura do sujeito, e Susan Sontag (2004, p. 32) a aponta como um instrumento de gestão e vigilância das “instituições de controle, em especial a família e a polícia, como objetos simbólicos e como fontes de informação”. A sequência em que Heloísa se declara publicamente para Sérgio, culminando no ataque, tem diversas semelhanças visuais com as fotografias de Bourneville⁷.

A expressão corporal de Heloísa, de braços abertos e movimentos expansivos, evoca os registros “Crucifiement” e “Extase” (Figuras 1 e 2), enquanto suas falas demonstram um delírio verbal e súplica. Os gestos exagerados - olhos arregalados, boca arreganhada -, os gritos no meio da rua em meio às pessoas, em tudo rompem a contenção esperada aos corpos de mulheres dentro de uma performance da feminilidade hegemônica branca que está sob domínio de si. Também expõem ao espaço público a fissura dessa moderação que deveria estar encerrada ao espaço privado.

Figura 2: Montagem de fotografia “ATTITUDES PASSIONNELLES. EXTASE (1878)”, e cena de Heloísa em *Mulheres Apaixonadas*.



Fonte: Montagem de fotografia da obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Bourneville, 1876), e *Globoplay Novelas* (2020). Feito pelas autoras.

Durante a sequência, vemos cortes alternados de Sérgio em *close*, espantado, espiando a mulher por entre as persianas da janela, e montagens frenéticas de Heloísa gritando, dançando entre os músicos, pulando enquanto carros passam, ajoelhada no meio da rua, sob o sol, com pompons nas mãos (Figura 3). Enquanto a câmera que mira Heloísa é nervosa e instável, com a montagem rápida, Sérgio está na penumbra, com iluminação suave, enquadrado de maneira regular e em planos longos. Em contraponto, ela oscila entre a súplica, o riso e o grito, e esse conjunto evoca o frenesi do surto histórico capturado na iconografia do Salpêtrière, opondo-o ainda à mirada racional do homem (e à nossa, feminina, tendo em vista que a cena nos convida a ocupar a posição de Sérgio na cena). Enquanto, na cena seguinte, Heloísa chama seu gesto de “demonstração de amor e carinho”, Sérgio o classifica como “demonstração de loucura, de maluquice em último grau”.

Figura 3: Quadros de Heloísa em suas súplicas amorosas.



Fonte: Globoplay Novelas (2020). Feito pelas autoras.

Como um dispositivo de apropriação da alteridade feminina, similar à fotografia psiquiátrica, a telenovela posiciona o telespectador como um médico/juiz. Essa mirada reproduz representações estereotipadas e patriarcais e, ao mesmo tempo, cria e alimenta um “repertório comum” em relação ao qual indivíduos de diferentes “classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões” podem se posicionar e se reconhecer (Lopes, 2009, p. 22-23). De forma implícita ou explícita, os textos visuais nos olham ao mesmo tempo

que os olhamos (Abril, 2008), transformando a imagem de Heloísa, que perde a razão, em um espetáculo de poder.

Essa transformação, na telenovela, parte da sintaxe de Sodré (2008, p. 77) sobre a organização e estruturação dos sentidos na mídia como uma “encenação suscetível de cativar ou distrair um público determinado”. Nesse sentido, a maneira como a crise de Heloísa é dramatizada, filmada e editada (com gritos, desespero e com a percepção de outros personagens que assistem e opinam sobre a cena) é uma construção midiática intencional. A espetacularização do seu descontrole garante a atenção e o julgamento moral do telespectador, o qual é convocado a assistir à ruptura da feminilidade hegemônica como um drama/entretenimento.

ARQUÉTIPOS DA MULHER LOUCA

Além das fotografias psiquiátricas, é possível traçar paralelos entre Heloísa e três grandes figurações (Figura 4) femininas da tradição romântica: Ophelia, Crazy Jane e Lucy (Showalter, 1987). Ophelia, personagem da obra *Hamlet*, de William Shakespeare, é a representação clássica da melancolia romântica (Showalter, 1987), e encontra eco na devoção de Heloísa a Sérgio ao longo da trama. Com um olhar terno e falas que juram amor profundo, Heloísa expõe um certo erotismo velado e uma fragilidade emocional diante das reiteradas rejeições do marido. Assim como Ophelia, a personagem tenta suicídio por afogamento (Moura, 2023) no mar.

Outro arquétipo das mulheres *loucas* é Crazy Jane⁸, que, para os escritores românticos, representa a vulnerabilidade feminina e sua dependência do afeto masculino (Showalter, 1987). Heloísa, de forma semelhante, encarna a figura da paixão não correspondida por Sérgio, devotada e repetindo gestos de abnegação sentimental ao aceitar as humilhações do marido por amor. Já no desfecho da sequência analisada, Heloísa encarna Lucy⁹, a mulher *histérica* violenta: em uma explosão de fúria após ser chamada de estéril, ela parte para cima de Sérgio com uma faca.

Figura 4: Montagem de imagens de três *loucas* da arte.



Fonte: *Ophelia*, de John Everett Millais (1852); *Sketch of an idea for Crazy Jane*, de Richard Dadd (1855); e *Ravenswood and Lucy at the Mermaid's Well*, de Charles Robert Leslie (1886). Feito pelas autoras.

Além dos textos visuais, o próprio nome de Heloísa evoca raízes profundas do arquétipo das mulheres que amam demais, calcado provavelmente em Heloísa de Argenteuil, religiosa medieval que viveu entre os séculos XI e XII no que hoje é o território francês. A história trágica do amor entre Heloísa e o filósofo Pedro Abelardo, seu tutor, é sumariada assim por Simon May (2003, p. 172): “o professor de filosofia e sua aluna, quinze a trinta anos mais jovem que ele - cujo caso apaixonado, sexo intenso, filho ilegítimo e casamento secreto estão documentados numa extraordinária troca de cartas” entre os dois, que embarcaram em vidas religiosas monásticas (ele, após ser castrado pelo tio de Heloísa; ela, segundo as cartas, por obediência ao amado).

Na correspondência com Abelardo, as declarações de Heloísa se assemelham à sua contraparte audiovisual, que poderiam ter sido escritas ou ditas por uma ou outra (Correspondência [...], 2000, p. 174, grifo nosso): “[...] sempre te amei, diante do mundo, de um *amor sem medida*”, um sentimento que a coloca em posição de perder-se de si mesma, ao se dispor sob o jugo e as vontades do amado. É então que a Heloísa “de Abelardo” se faz eco na Heloísa de *Mulheres Apaixonadas*: “Você pode dizer aos quatro cantos que você tem uma mulher que te ama mais do que ela própria. Mas você não.

Você joga no lixo esse amor. Você pisa, você pisa no meu coração”, ela diz, após Sérgio recusar sua demonstração de afeto.

Nas cartas medievais, a abadessa define assim seu amor por Abelardo:

[...] eu ardo de todas as chamas que ataçam em mim os ardores da carne, as de uma juventude ainda muito sensível ao prazer, e a experiência das mais deliciosas volúpias. Suas mordidas me são tanto mais cruéis quanto mais fraca é a natureza que lhes é entregue (Correspondência [...], 2000, p. 219).

Um amor tão incomensurável, desconsolado (porque infeliz) e descontrolado, que é toda a raiz do sofrimento de Heloísa: “Tu só, e não um outro, tu só, que és a causa única da minha dor, me trarás a graça do consolo”. À parte os argumentos de Rougemont (2003) acerca das fontes do amor ocidental, ele localiza na relação entre Heloísa e Abelardo o primeiro exemplo histórico do que chama de amor-paixão, cuja origem ele traça a Tristão e Isolda.

Curiosamente, Heloísa tem consciência (ou seja, domínio da razão) que tal sentimento a enlouquece (Correspondência [...], 2000, p. 175, grifo nosso): “meu amor tornou-se tal *delírio* que se arrebatou, sem esperança de jamais recuperar o único objeto do seu desejo [...]”. Tomada por esse sentimento apaixonado e triste, ela enxerga na presença de Abelardo, sua alegria ímpar, a única coisa capaz de devolvê-la a si mesma (Correspondência [...], 2000).

Appignanesi (2011, p. 59-60) mostra como o sentimento era considerado causa de loucura feminina desde o século XIX: o quadro de admissões de pacientes no hospital inglês de Bethlem registrou 74 internações por “amor”. Um século depois, em 1907, outro hospital inglês diferenciava as doenças mentais entre morais ou físicas. “A primeira inclui ansiedade, problemas e desapontamentos no amor, medo, ciúme [...]”. Ainda que Appignanesi (2011) discorra sobre as mudanças na percepção de doença ou loucura nos séculos XX e XXI, que inclui cada vez mais uma perspectiva farmacológica, a mirada proposta sobre Heloísa a enquadra como uma histérica clássica, mais distante de Britney e mais próxima desses tropos artísticos.

O conjunto dessas figuras - Ophelia, Crazy Jane, Lucy e Heloísa de Argenteuil - encarnado na personagem Heloísa é fundamental para a construção da sua loucura na telenovela. Ela não é unidimensional. Pelo contrário, sintetiza a melancolia da amante abandonada, a dependência emocional da mulher em sofrimento, o potencial enlouquecedor do

amor feminino e a fúria incontrolável da *histérica*. Essa fusão de arquétipos não só a torna mais complexa e dramática, mas também reforça como o imaginário cultural da mulher insana é multifacetado, permitindo a *Mulheres Apaixonadas* explorar diferentes facetas do desequilíbrio feminino em uma única personagem, amplificando o impacto de sua narrativa.

A “visão socializada” da mulher *louca* é mediada por um conjunto de discursos, redes significantes e relações sociais que conectam o telespectador com o mundo (Abril, 2008). Instituições, modos de regular trocas sociais, moralidade e estética atuam como “coletivos” que influenciam ativamente essas representações (Abril, 2008). Ou seja, os arquétipos demonstram como a imagem da mulher *histérica* é construída, transitando da devoção romântica à violência, e como outros discursos, como o psiquiátrico e o artístico, endossam e emolduram tais textos visuais.

Showalter (1987) explora que todo argumento construído a partir da gestão moral funciona como uma forma de controle dúbio, no qual a vigilância pode ser substituída pela contenção física, levando ao internamento de mulheres em manicômios. No caso de Heloísa, sua internação é mediada pela irmã Helena, após a mulher atropelar Vidinha (Julia Almeida), que estava em um relacionamento com seu, agora, ex-marido (Castro, 2023). Assim, Heloísa não apenas transita pelas figuras da mulher *louca*, mas também compõe um imaginário no qual o amor feminino, ao extrapolar limites que podem se relacionar com as demandas de contenção ou performance do patriarcado, torna-se sinônimo de loucura ou seu estopim.

Conforme ilustrado por Abril (2008, p. 29, tradução nossa)¹⁰, “onde há um olhar, as considerações são reguladas; isto é, o olhar é orientado e restringido de acordo com várias formas de prevenção e decoro”. A contenção de Heloísa demonstra que, por trás da sua imagem de mulher *louca*, há sempre o desejo por outra coisa. O que sentimos quando ela tem seus surtos está ligado ao que desejamos ver ou ao que imaginamos mais perversamente no campo da personagem (Abril, 2008). Dessa forma, a violência em suas cenas se torna um espetáculo, um objeto de gozo estético, assim como a sua contenção física. A representação da mulher *louca* em Heloísa é essencial para investigar a interação entre os textos visuais, os desejos e as normas sociais que os regem.

ENTRE O DESEJO E A NORMA

Maria Rita Kehl (2008) aponta que a histeria feminina pode ser vista como uma “salvação”, por ser uma resposta a um período em que os ideais tradicionais de feminilidade entram em conflito com os desejos das mulheres enquanto sujeitas. No caso de Heloísa, sua construção perpassa a mulher que ama demais por não conseguir ser outra coisa: seu desejo de amor total colide com a norma de um amor feminino passivo, contido, sacrificial e reprodutivo. Ao contrário da Heloísa histórica, que concebeu um filho de Abelardo - Astrolábio -, a Heloísa da telenovela é “incapaz” de cumprir um dos mais básicos papéis atribuídos à mulher; não à toa, o adjetivo infértil é atribuído a ela como ofensa pelo marido. Ao entendermos o corpo como um lugar onde lutas políticas e sexuais são travadas (Butler, 2024), percebemos que a imagem de Heloísa não representa apenas uma crise individual da personagem, mas revela uma figura que ainda assusta e regula a feminilidade: a mulher violenta.

Apesar de sua loucura ser retratada como um desvio, a histeria de Heloísa pode ser interpretada de forma paradoxal. Em um cenário onde seus desejos são constantemente reprimidos, pois excessivos, e confrontados com expectativas sociais de submissão e reprodução, a manifestação de sua *loucura* torna-se uma ruptura com as convenções. Essa “salvação”, porém, é momentânea e rapidamente absorvida pela lógica narrativa que exige sua contenção, transformando seu sofrimento em um espetáculo que, ao final, reitera a necessidade de controle sobre o feminino desviante.

Showalter (1987) explora que feminilidade e insanidade são frequentemente associadas a mensagens que vinculam a natureza feminina a uma fonte de doença. Na sequência analisada, percebemos que, após Heloísa ser chamada de infértil por Sérgio, ela tem um surto e acaba esfaqueando o ex-marido. Além disso, o controle do processo de reprodução é de extrema importância para o Estado e a sociedade, uma vez que “o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, [...] forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho” (Federici, 2017, p. 34).

Após Helena deixar de ser um objeto amoroso e se tornar uma ameaça para Sérgio, a narrativa dramatiza a destruição da personagem como uma forma de restaurar a ordem patriarcal. O desfecho de Sérgio com outra parceira, presumivelmente fértil (até porque mais jovem) e que expressa um sentimento mais contido, reforça o retorno a esse *status*

quo em que os desejos da masculinidade hegemônica de Sérgio são satisfeitos por uma feminilidade não ameaçadora.

Showalter (1987) também detalha que as mulheres eram consideradas mais vulneráveis à insanidade do que os homens, pois a habilidade de seus sistemas reprodutivos interferiria em seu controle sexual, emocional e racional - sendo Heloísa incapaz de gestar, esse sistema reprodutivo (o útero, *hystéra*) é presumivelmente doente. Em contraste com os conceitos um tanto vagos e incertos de insanidade em geral produzidos pela psiquiatria vitoriana, as teorias da insanidade feminina eram específicas e confiantemente ligadas às crises biológicas do ciclo vital feminino - puberdade, gravidez, menopausa, entre outras -, durante as quais a mente ficava enfraquecida e os sintomas de insanidade podiam emergir.

Os textos visuais exercem o poder do olhar e o olhar como poder, fazendo com que o telespectador selecione, consciente ou inconscientemente, “lugares de enunciação construídos e atribuídos como posições sociais: o olhar patriarcal, o olhar da classe dominante (aqueles que não abaixam os olhos diante daqueles que devem baixá-los, etc.), o olhar de um sujeito resistente, ou cúmplice, ou indiferente à dominação do outro, etc.” (Abril, 2008, p. 28, tradução nossa). bell hooks (2019) reforça a compreensão de que o olhar não é passivo, e sim um campo de batalha onde tais posições sociais acabam determinando o ponto de partida no ato de ver, politizando a observação.

Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que “olha” para registrar, aquele que é opositor. Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar “consciência” politiza as relações de “olhar” — a pessoa aprende a olhar de certo modo como forma de resistência (hooks, 2019, p. 217).

No contexto da telenovela, a luta se manifesta na maneira que o telespectador é convidado a olhar a figura de Heloísa, a quem rotula de *louca* e julga. Já o olhar crítico, como forma de resistência, questiona as normas que a condenam. Nesse caso, a figura da *louca descontrolada* serve como uma demarcação de limites contra a ruptura do papel tradicional, reforçando o controle patriarcal sobre corpos e afetos, e mostrando ao telespectador o que é aceitável no feminino e o que deve ser interditado, inclusive as formas legítimas de amar e demonstrar o amor heteronormativo, a fim de que ele seja aceito, socialmente chancelado e considerado adequado e são.

Abril (2008) argumenta que o problema não está em saber o que é uma imagem, mas, sim, em saber o que ela não é. Em certo sentido filosófico, tudo é uma imagem, até mesmo as coisas no mundo que consideramos estar “fora” da nossa mente, da nossa linguagem e da nossa experiência, visto que, sem alguma imagem delas, elas não existiriam para nós (Abril, 2008). Nesse sentido, observamos que a “realidade” contém a imagem, que a imagem não lhe é externa de forma alguma (Abril, 2008). A imagem de Heloísa, da mulher *louca* e “histérica”, não está “fora” do imaginário coletivo brasileiro. Ela é estruturada e dá sentido a certas percepções sobre o feminino, o amor e seus limites, nesse caso ultrapassados, atuando como um dispositivo de mirada que convida o público a um julgamento e a uma regulação da personagem.

Hall (2016, p. 90) defende que as relações de poder permeiam todos os campos da vida social, além de serem consideradas produtivas, uma vez que o sistema de punição, por exemplo, “produz livros, tratados, regulamentos, novas estratégias de controle e resistência”. Para além da narrativa de Heloísa e de outras personagens consideradas *loucas* nas telenovelas, a regulação a partir das representações visuais também está presente no plano simbólico da cultura midiática (Abril, 2008). É a partir da posição do espectador como sujeito que o texto visual o convida a diversas emoções que, no caso da telenovela, permitem que a dor da personagem seja reconhecida, mas também punida pela narrativa devido ao seu comportamento violento.

A mirada, nesse sentido, antecipa o olhar, posicionando o telespectador como testemunha narrativa da história de Heloísa (Abril, 2008). Permite, também, lançarmos esse olhar moral sobre a personagem. Sintomático dessa posição é que, na sequência, há uma breve cena dos funcionários do hotel onde Sérgio está hospedado comentando o gesto de Heloísa: algumas a admiram, outras a condenam; muitos escarnecem da mulher. Posicionados como testemunhas, eles orientam nossa mirada, atuando como espectadores diegéticos da ação narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Mulheres Apaixonadas*, podemos observar a permanência de símbolos e arquétipos da loucura feminina, que atravessaram séculos e linguagens. A partir das figuras de Ophelia, Crazy Jane e Lucy, e também de Heloísa de Argenteuil, Heloísa representa uma atualização dessas expressões históricas de um feminino associado ao amor exagerado, sofrido, irracional e instável (Showalter, 1987). Longe de ser apenas um ponto de virada

dramático isolado, a sequência escolhida para análise reinscreve esse imaginário estigmatizado, presente historicamente no repertório visual das telenovelas brasileiras de forma bastante reiterada (Lima Amaral; Gomes Barbosa, 2025). Ao representar uma lógica feminina do descontrole e da ameaça, a personagem reforça a continuidade simbólica da loucura feminina como algo culturalmente esperado, que associa a paixão feminina ao excesso, à perda da razão e à violência.

Percebemos que a visualidade da sequência não parte de um ponto inocente, mas, sim, da construção de um enunciado que posiciona o telespectador diante de Heloísa, orientando seus afetos e julgamentos morais perante a personagem (Abril, 2008). O olhar que recai sobre a personagem é moldado por dispositivos simbólicos que determinam e regulam o que é esperado de uma mulher, e aquelas pertencentes à “classe moralmente desarmada” (mulheres não casadas ou que se anunciam como tal) eram objetos de estudo médico (Foucault, 1977, p. 97). Além de testemunha, o espectador é participante de uma ordem discursiva complexa, que regula o corpo feminino - nesse caso, da mulher considerada *louca*. A mirada é uma operadora desses sentidos que normalizam comportamentos e valores hegemônicos sobre o feminino e sua subjetividade (Abril, 2008). Visualmente, somos convidadas a nos posicionarmos ao lado de Sérgio, que diagnostica e rejeita a demonstração do louco amor da mulher.

Na narrativa de Heloísa, a loucura surge como uma estratégia narrativa para mostrar que a mulher *insana*, representada em tela, deve ser disciplinada por transgredir normas sociais (Showalter, 1987) ou falhar em cumprir seu papel esperado - no caso dela, o de mãe. O sofrimento por seu amor desmedido e não correspondido por Sérgio, em adição à acusação de infertilidade, tornam-se recursos dramáticos utilizados para justificar a sua contenção e, posteriormente, internação. A patologização deste amor restaura a ordem normativa e dialoga com a racionalidade masculina, resolvendo a narrativa - o “problema” de amar demais - enquanto reafirma que o corpo feminino deve ser, além de contido, regulado por saberes-poderes patriarcais, como a medicina e o direito.

Ao reconectar a melancolia amorosa, a histeria médica e a violência irracional dos arquétipos femininos na literatura e nas artes visuais (Showalter, 1987), a imagem de Heloísa representa a persistência da norma envolvendo o corpo feminino *louco*. Ela revela também os desejos do telespectador permeados pela cultura visual, propondo a vigilância de um olhar médico/patológico, “que não tem razões para se demorar” em sua “espessura e funcionamento”, de sujeitos que nomeiam essa loucura (Foucault,

1977, p. 16). Enquanto dispositivo cultural, a telenovela opera na produção simbólica que organiza o feminino e suas subjetividades (Lopes, 2009).

Mesmo em um cenário midiático em constante transformação, a perpetuação desses arquétipos da loucura feminina em narrativas como *Mulheres Apaixonadas* continua a moldar e, por vezes, a limitar a compreensão social do desejo e da subjetividade femininos. A mirada sobre Heloísa não se encerra com o fim da trama. Ela ressoa no imaginário coletivo, convidando o público a uma reflexão crítica sobre os discursos visuais que perpetuam certas expectativas e estigmas. Assim, a imagem da mulher *louca* continua atuando como uma forma de controle e gozo estético, em um corpo historicamente exibido, olhado, espiado (Mulvey, 1975), disciplinado e silenciado na cultura midiática. Assim, compreendemos que tais textos visuais espelham a realidade, ao mesmo tempo em que constroem e estabelecem limites do que é aceitável ou não em relação ao desejo, afeto e comportamento feminino.

AGRADECIMENTO

As autoras agradecem ao saudoso professor Paulo Bernardo Vaz, por guiar as reflexões iniciais que resultaram neste trabalho.

REFERÊNCIAS

ABRIL, Gonzalo. *Análisis crítica de textos visuales: mirar lo que nos mira*. Madrid: Editorial Síntesis, 2008.

APPIGNANESI, Lisa. *Tristes, loucas e más: a história das mulheres e médicos desde 1800*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BOURNEVILLE, Dériré Magloire. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. v.2 plates. 1876-80. Disponível em: <https://collections.library.yale.edu/catalog/15831435>. Acesso em: 21 jul. 2025.

BUTLER, Judith. *Quem tem medo de gênero?* São Paulo: Boitempo, 2024.

CASTRO, Sabrina. Final de *Mulheres Apaixonadas*: Heloísa é internada à força e reencontra Sérgio. *Notícias da TV*, 5 set. 2023. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/final-de-mulheres-apaixonadas-heloisa-e-internada-a-forca-e-reencontra-sergio-108135>. Acesso em: 21 jul. 2025.

CORRESPONDÊNCIA de Abelardo e Heloísa: Texto apresentado por Paul Zumthor. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DADD, Richard. **Sketch for an Idea of Crazy Jane**. Aquarela em papel (35,5cm X 25,4cm). Grã-Bretanha, 1855. (Bethlem Royal Hospital Museum and Art Gallery, Beckenham).

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michael. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1977.

GLOBOPLAY NOVELAS. **LOUCA! HELOÍSA DÁ FACADA EM SÉRGIO APÓS BARRACO NO HOTEL! | MULHERES APAIXONADAS | MELHOR DO DIA**. YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mCfQMiyYIc>. Acesso em: 21 jul. 2025.

GÓMEZ-LÓPEZ, Mariana Teresa *et al.* Désiré-Magloire Bourneville and his contributions to pediatric neurology. **Arq Neuro-Psiquiatr**, v. 77, n. 4, p. 289-291, 2019. Doi: 10.1590/0004-282X20190030

GSHOW. Mulheres Apaixonadas: relembre 6 loucuras de Heloísa. **Gshow**, Novelas, 24 ago. 2023. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/mulheres-apaixonadas-relembre-6-loucuras-de-heloisa.ghtml>. Acesso em: 3 dez. 2025.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2016.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

LESLIE, Charles Robert. Ravenswood and Lucy at the Mermaiden's Well. Gravura (S.I.). In: **The Bride of Lammermuir by Sir Walter Scott**. Edinburgh: Adam & Charles Black, 1886. Volume VIII of Waverley Novels: Centenary Edition. Domínio público.

LIMA AMARAL, Natalia; GOMES BARBOSA, Karina. Entre o hospício e a narrativa: personagens femininas e a loucura nas novelas da Rede Globo (2015-2025). In: Encontro Nacional de História da Mídia - ALCAR 2025. 15. 2025. Maria. **Anais [...]**. Mariana, 2025. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1bUhRFA_ylQJno2BHEu8_p0ObJSWrcqKH/view?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAc3J0YwZhcHBfaWQMmU2MjgxMDQwNTU4AAGnofibBp_vZST5M28lLEwbBcBoVU6qOfczJmlbyA0xfkSfec1c8apX8z98vXI_aem_PQCe4v-WqJTGzgNnutibEA. Acesso: 24 jun. 2026.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009. Doi: 10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47.

MAY, Simon. **Amor**. Uma história. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

MEMÓRIA GLOBO. **Mulheres Apaixonadas**. 2021a. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/mulheres-apaixonadas/noticia/mulheres-apaixonadas.ghtml>. Acesso em: 25 jul. 2025.

MEMÓRIA GLOBO. **Tramas Paralelas**. 2021b. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/mulheres-apaixonadas/noticia/tramas-paralelas.ghml>. Acesso em: 21 jul. 2025.

MILLAIS, John Everett. **Ophelia**. 1851-1852. Óleo sobre tela (76,2 cm × 111,8 cm). Grã-Bretanha (Tate Britain, Londres).

MOURA, Eduardo. Mulheres Apaixonadas: Heloísa tenta se matar na Praia do Leblon. **Audiência Carioca**, 23 nov. 2023. Disponível em: https://www.audienciacarioca.com.br/mulheres-apaixonadas-heloisa-tenta-se-matar-na-praia-do-leblon/#goog_rewarded. Acesso em: 21 jul. 2025.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, Londres, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.

OLIVEIRA, Aline. Helenas de Manoel Carlos: autor explica a escolha do nome de suas protagonistas. **CNN Pop**, 18 mar. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/helenas-de-manoel-carlos-autor-explica-a-escolha-do-nome-de-suas-protagonistas/>. Acesso em: 3 dez. 2025.

REDAÇÃO. Mulheres Apaixonadas: Canal Viva anuncia reprise de novela. **Estadão**, Notícia TV, 16 maio 2020. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/tv/mulheres-apaixonadas-canal-viva-anuncia-reprise-de-novela/>. Acesso em: 3 dez. 2025.

ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no Ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANTIAGO, Anna Luíza. Martelo batido: ‘Mulheres Apaixonadas’ substitui ‘O rei do gado’ no Vale a Pena Ver de Novo. **O Globo**, Novelas, Patrícia Kogut, 5 maio 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/kogut/novelas/noticia/2023/05/martelo-batido-mulheres-apaixonadas-sera-a-proxima-novela-do-vale-a-pena-ver-de-novo.ghml>. Acesso em: 3 dez. 2025.

SECCO, Duh. Há 10 anos, Globo peitava Classificação Indicativa e reexibia “Mulheres Apaixonadas”. **RD1**, 1 set. 2018. Disponível em: <https://rd1.com.br/ha-10-anos-globo-peitava-classificacao-indicativa-e-reexibia-mulheres-apaixonadas/>. Acesso em: 3 dez. 2025.

SHOWALTER, Elaine. **The Female Malady: Woman, Madness, And English Culture, 1830-1980**. United States of America: Penguin Books, 1987.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NOTAS FINAIS

1. Este trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).
2. Em entrevista, o autor explica: “Helena é apenas um nome que eu acho mais apropriado a um personagem do que a uma pessoa real. [...] Talvez porque eu sempre gostei de mitologia. A Helena mitológica é fantástica. E aquela história toda da Helena de Tróia ter sido uma mulher raptada, casada com o raptor, divorciada e voltou a viver com o marido depois de separar-se dele... Tudo isso me deu uma coisa, uma magia muito interessante, que me cativou muito” (Oliveira, 2024).
3. Capítulo 81, exibido dia 21 de maio de 2003. 29 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9024835/?s=24m13s>. Acesso em: 23 jun. 2026.
4. Optamos por grafar termos derogatórios que são atribuídos às mulheres em itálico para demarcar sua inadequação, ainda que sejam utilizados como descritores de estereótipos.
5. Uma série de fotografias de mulheres no hospital Salpêtrière, compilada em três volumes, e que apresenta as mulheres internas em diversas poses e crises documentadas (Showalter, 1987).
6. A telenovela foi reprisada na TV Globo em 2008 (Secco, 2018), em 2020 no canal Viva (Redação, 2020) e, novamente na Globo, em 2023 (Santiago, 2023).
7. Désiré-Magloire Bourneville foi um neurologista e político francês, um dos principais responsáveis pela abertura da “primeira escola de enfermagem laica” no Hospital La Salpêtrière (Gómez-López *et al.*, 2019).
8. Escrita pelo romancista gótico Matthew “Monk” Lewis, em 1793, surgindo rapidamente em outras obras seguintes (Showalter, 1987, p. 11).
9. Sua origem é documentada em *The Bride of Lammermoor*, de 1819, do autor escocês Walter Scott (Showalter, 1987, p. 14).
10. No original: [...] donde hay mirada se regulan los miramientos, es decir, la mirada es orientada y restringida conforme a variadas formas de prevención y decoro.

SOBRE AS AUTORAS

NATALIA LIMA AMARAL é mestrande do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP); e bolsista Capes. E-mail: natalimaamaral@gmail.com

KARINA GOMES BARBOSA é professora do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Pesquisadora permanente do PPGCOM/UFOP; bolsista de Desenvolvimento Tecnológico e Extensão Inovadora (DT-C) do CNPq; e doutora em Comunicação Social pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: karina.barbosa@gmail.com

Artigo recebido em: 13 de dezembro de 2025.

Artigo aceito em: 16 de junho de 2026.