

**Valmir Moratelli Cassaro**

**O que as Novelas Exibem Enquanto o  
Mundo se Transforma: Análise Temática das  
Produções da TV Globo no Período 1998-2018**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-  
Graduação em Comunicação Social do Departamento  
de Comunicação da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Tatiana Oliveira Siciliano

Rio de Janeiro  
Dezembro de 2018

**Valmir Moratelli Cassaro**

**O que as Novelas Exibem Enquanto o Mundo se Transforma: Análise Temática das Produções da TV Globo no Período 1998-2018**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof.<sup>a</sup> Tatiana Oliveira Siciliano**

Orientadora

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

**Prof.<sup>a</sup> Vera Lucia Follain de Figueiredo**

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

**Prof. Mauro Correa Lima**

USP-SP/Rede Globo de Televisão

**Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva**

Vice-Decano Setorial de Pós-Graduação do  
Centro de Ciências Sociais

Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

### **Valmir Moratelli Cassaro**

Graduado em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) em 2005. Em 2017 ingressou no PPGCOM da PUC-Rio.

### Ficha Catalográfica

Cassaro, Valmir Moratelli

O que as novelas exibem enquanto o mundo se transforma : análise temática das produções da TV Globo no período 1998-2018 / Valmir Moratelli Cassaro ; orientadora: Tatiana Oliveira Siciliano. – 2018.

151 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2018.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Telenovela. 3. Ficção audiovisual. 4. Televisão. 5. Temas. 6. Narrativas. I. Siciliano, Tatiana Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

À Telma,  
minha mãe e primeira professora.

## Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Embora resulte de um processo árduo, uma dissertação finalizada gera uma imensa satisfação. Certamente, este resultado se deve à ajuda de uma orientação edificante, de professores e profissionais brilhantes, e de um desejo de dar forma a reflexões que contribuam a uma sociedade mais justa. Por isso, os agradecimentos sinceros:

À minha família, que acompanhou de perto todas as etapas dessa jornada;

À PUC-Rio, instituição que me recebeu carinhosamente na pós-graduação;

À prof<sup>a</sup>. Tatiana Siciliano, minha querida orientadora, pela dedicação, confiança e doação de tempo e sabedoria;

Aos colegas do Grupo de Pesquisa da PUC-Rio “Narrativas da vida moderna na cultura midiática: dos folhetins às series audiovisuais”, pela troca de ideias e de conhecimento;

À prof<sup>a</sup>. Vera Figueiredo, pelas aulas ministradas na PUC-Rio, e ao prof. Mauro Alencar, da USP, pelas entrevistas concedidas a esta pesquisa e também pelo aceite em compor a banca do mestrado; além dos demais professores do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio;

Aos autores e diretores de ficção da TV Globo, que cederam seu tempo para dividir impressões de produção a esta dissertação; tais como Euclides Marinho, Gilberto Braga, Marcílio Moraes, Maria Adelaide Amaral, Thereza Falcão, Vinicius Coimbra e Walcyr Carrasco; além dos assessores de imprensa que viabilizaram estas entrevistas; e à Globo Universidade na figura de Juan Manuel;

À crítica de TV Patrícia Kogut, também por conceder preciosas entrevistas à pesquisa;

Ao Marcio Damasceno, por acreditar no sonho deste profissional de buscar embasamentos acadêmicos, além de outros chefes e editores queridos e competentes que auxiliaram no profissional que sou hoje;

Aos meus amigos, pelas risadas, pelas ideias criativas, pelo incentivo, por terem ouvido boa parte das observações dessa pesquisa, enquanto ela ainda era realizada;

À Capes, à Vice-reitoria para Assuntos Acadêmicos e ao Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, com menção especial à secretária do Programa de Pós-graduação Marise Lira, pelas bolsas de mestrado que possibilitaram o estudo.

A Deus.

## Resumo

Cassaro, Valmir Moratelli; Siciliano, Tatiana Oliveira. **O que as Novelas Exibem Enquanto o Mundo se Transforma: Análise Temática das Produções da TV Globo no Período 1998-2018.** Rio de Janeiro, 2018. 151p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo deste trabalho é refletir como a telenovela brasileira aborda as transformações sociopolíticas contemporâneas dentro de um período de 20 anos, com quatro transições governamentais. A partir do recorte selecionado, se discutiu aspectos relevantes dessas gestões e seus impactos nas temáticas da telenovela. Após breve introdução a respeito da televisão na atualidade e as implicações tecnológicas de suas múltiplas ressignificações, a pesquisa é dividida em três partes. Na primeira, é discutido o percurso no qual a TV Globo se tornou hegemônica e propôs uma leitura de Brasil, principalmente, através da telenovela, que se encarregou de oferecer narrativas coesas para essa nação. Na segunda parte, percorremos vinte anos recentes para compreender como a teledramaturgia tratou de temáticas relacionadas às transformações sociais e aos movimentos políticos, identificando três ciclos temáticos da telenovela. E, na terceira parte, identificou-se três temas que não acompanharam as mudanças políticas e sociais no período analisado e que denominamos como tabus. São eles: o papel da mulher, do negro e da diversidade sexual. Tal categorização foi realizada a partir de uma análise dos temas tratados nas telenovelas da grade televisiva da TV Globo e comparado com os assuntos abordados nas séries, tanto da televisão aberta, como por assinatura ou streaming.

## Palavras-chave

Telenovela; ficção audiovisual; televisão; temas; narrativas.

## Abstract

Cassaro, Valmir Moratelli; Siciliano, Tatiana Oliveira. (Advisor) **What the soap operas Exhibits while the World Transforms: Thematic Analysis of Globo TV Productions in the Period 1998-2018.** Rio de Janeiro, 2018. 151p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The aim of this work is to reflect how the Brazilian “telenovela” (soap opera) approaches the contemporary sociopolitical transformations within a period of 20 years, with four governmental transitions. Relevant aspects of these managements and their impacts on the themes of the “telenovela” were discussed from the period selected for the analysis. After a brief introduction about television in nowadays and the technological implications of its multiple resignifications, the research is divided into three parts. In the first one, the course in which TV Globo became hegemonic was discussed and it’s proposed a reading of Brazil, mainly through the “telenovela”, which was in charge of offering cohesive narratives for this nation. In the second part, we have covered twenty recent years to understand how the “telenovela” has dealt with themes related to social transformations and political movements, identifying three thematic cycles of the “telenovela”. And, in the third part, we identified three themes that did not follow the political and social changes in the analyzed period and which we call taboos like the role of women, the black and sexual diversity. This categorization based on an analysis of the topics covered in TV Globo's “telenovelas” and compared to the issues covered in the series, both from open television, and by subscription or streaming.

## Keywords

Telenovela (Soap opera); audiovisual fiction; television; theme; narrative.



## Sumário

Introdução: Várias TVs dentro de uma TV .....	13
A ficção televisiva hoje .....	18
Percurso metodológica.....	24
1. Ficção televisiva: O que fez o Brasil ser a Globo? .....	31
1.1. Telenovela x série x minissérie .....	31
1.2. Breve panorama da Telenovela .....	35
1.3. Quarteto Mágico.....	42
1.4. A telenovela nas demais emissoras .....	59
1.5. As lógicas de produção atual .....	61
2. Análise temática das telenovelas no contexto nacional .....	67
2.1. PRIMEIRO CICLO: Forte brasilidade De Corpo dourado (1998) a Coração de estudante (2002).....	69
2.2. SEGUNDO CICLO: Espaço para o Povo (da esperança à crise moral) De Esperança (2002) a Velho Chico (2016).....	72
2.3. TERCEIRO CICLO: Dilema Ético De Liberdade, liberdade (2016) a O tempo não para (2018) .....	89
3. Tema tabus: Assunto de telenovela e assunto de série .....	99
3.1. O papel da mulher.....	105
3.2. Negros protagonistas .....	114
3.3. Relacionamentos homoafetivos e a diversidade sexual.....	125
4. Considerações finais .....	137
5. Referências bibliográficas .....	143

## Lista de figuras

Figura 1: Capa de <i>Veja</i> de 10/9/1975. Diz a matéria: “Nos bares e lares, nas lojas e estações rodoviárias, em todas as frestas de lazer a telenovela tem dado um jeito de se infiltrar” .....	42
Figura 2: Figura 2: Revista <i>Manchete</i> , de 03/12/1983; e Revista <i>Amiga</i> , de 25/5/1999. Comoção em torno da morte de dois dos mais importantes autores de novelas no país. ....	44
Figura 3: O sucesso de <i>Selva de pedra</i> , em 1972, na capa da Revista <i>Cartaz</i> .....	47
Figura 4: Capa de <i>Veja</i> , 2/10/1985 - casal de Roque Santeiro, Sinhozinho Malta (Lima Duarte) e Viúva Porcina (Regina Duarte) .....	53
Figura 5: Publicação de set/out de 2002, da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT) .....	54
Figura 6: Capa da <i>Veja</i> para <i>Laços de família</i> em 10/01/2001 .....	72
Figura 7: Capa de <i>Veja</i> para <i>Fina estampa</i> em 16/11/2011 .....	84
Figura 8: Capa de <i>Época</i> em 28/05/2012 exaltando o sucesso de <i>Avenida Brasil</i> .....	85
Figura 9: A revista americana <i>The Economist</i> , de novembro de 2009, ilustrada pelo Cristo Redentor ganhando propulsão, e a chamada “Brazil takes off” (O Brasil decola). Em setembro de 2013, com a chamada “Has Brazil blown it?” (O Brasil estragou tudo?) .....	90
Figura 10: Antes dos escândalos envolvendo seu protagonista, a Netflix investiu na publicidade da série em <i>House of Cards</i> . Publicadas em 30/05/2017 .....	113
Figura 11: <i>Cena de Segundo sol</i> .....	116
Figura 12: Caricaturas de elenco .....	117
Figura 13: A principal dupla de atores negros da TV Globo, em publicações distintas .....	119
Figura 14: A revista <i>Raça</i> , voltada ao público negro, traz na capa as atrizes negras de <i>O tempo não para</i> .....	124
Figura 15: Capas sobre diversidade sexual - das novelas para a discussão na mídia .....	132

## Lista de Gráficos

Gráfico 1: Se o Brasil tivesse somente 100 casas .....	18
Gráfico 2: Redução do crescimento de canais pagos .....	21
Gráfico 3: Dos meios de Produção.....	25
Gráfico 4: Abordagem de temas tabus .....	105
Gráfico 5: Gays nas novelas .....	130

## **Lista de Tabelas**

Tabela 1: Cenas de novelas no exterior .....	91
Tabela 2: Tabus femininos .....	108
Tabela 3: Expansão da temática de diversidade sexual nas telenovelas .....	127

## Introdução: Várias TVs dentro de uma TV

*“Eu vi um Brasil na TV”  
(verso da música Bye-bye Brasil,  
de Chico Buarque e Roberto Menescal)*

Este estudo se insere na linha de pesquisa de Comunicação e Produção do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. O objetivo é analisar as produções de ficção televisiva em um recorte de vinte anos, de 1998 a 2018, identificando sua abordagem de acordo com as transformações sociopolíticas do país e, por conseguinte, identificar como alguns temas-tabus se modificam no decorrer deste período.

O interesse por esse objeto de estudo surgiu com as observações diárias como jornalista. Ocupando o cargo de editor de conteúdo na TV Globo entre 2016 e 2017, e antes disso como editor-assistente da sucursal carioca da revista QUEM (da ed. Globo) – tendo também passado por outros veículos de comunicação, o acesso aos bastidores da televisão foi diversas vezes facilitado afim de produção de notícias de âmbito nacional. O olhar inicialmente de profissional jornalístico foi dando vez ao de pesquisador para organizar as ideias e adotar um viés crítico e distanciado da análise. Isso foi importante, inclusive, para perceber as transformações pelas quais as produções televisivas vêm passando, além das consequências diretas para a sociedade.

A televisão não se apequenou, mas abrangeu definições que, décadas passadas, seriam impensáveis. Por ser um veículo cada vez mais interativo, mais móvel, mais conectado, mais integrado com outros meios de comunicação, faz dela um meio de comunicação de massa (MARTÍN-BARBERO, 2001) em constante amplitude. De acordo com dados do Obitel 2017<sup>1</sup>, em referência ao ano anterior, percebeu-se um aumento de 3,5% no tempo médio diário em que os telespectadores assistem à TV aberta. Com 13,34 pontos, a TV Globo reafirmou a liderança de audiência nacional. O segundo lugar cabe ao SBT (5,48 pontos), com diferença de quatro décimos em relação à TV Record (5,05 pontos). Na sequência,

---

<sup>1</sup> O Obitel (Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva) é uma rede internacional formada por grupos de pesquisa de 12 países. Seu objetivo é traçar o diagnóstico da ficção televisiva por meio do monitoramento anual e da análise comparada, quantitativa e qualitativa, dos vários formatos do gênero. Anuário 2017 disponível em <www.obitel.net>. Acesso em 14/07/18.

estão Band, Rede TV! e TV Brasil. À exceção das duas últimas, as demais emissoras abertas tiveram aumento de audiência<sup>2</sup>. Quanto à penetração de audiência por meios, a TV aberta segue na liderança, com 92,9%. A internet alcançou 72,8%, seguida pelo rádio, com 67,9%. A TV paga teve 47%, baixa de 6% em comparação ao ano anterior. No restante das mídias, aparecem jornal (31,7%), revista (24,7%) e cinema (15,4%), mantendo a mesma ordem de 2015.

Nas palavras de Mittell (2012) esta televisão dos últimos 20 anos será lembrada como “uma era de experimentação e inovação narrativa, desafiando as regras do que pode ser feito nesse meio” (MITTELL, 2012, p. 31). Ao longo desse processo de ressignificação da televisão, podemos entender como os produtos nela veiculados se disponibilizam diante da contemporaneidade. A filósofa Marilena Chauí (2004)<sup>3</sup> já alertara para esta reflexão sobre os meios de comunicação de massa enquanto operação imaginária, na medida em que a imagem é simultaneamente alicerce, instrumento e resultado da operação midiática. Adotando uma das chaves de leitura para se pensar a sociedade contemporânea, aqui como sociedade de consumo<sup>4</sup> (BAUDRILLARD, [1929-2007] 2011) e de espetáculo<sup>5</sup> (DEBORD, [1931-1994] 1997), enfatiza-se essa posição da imagem numa esfera em que os seres somente são ou vêm à existência se forem dados à visibilidade imediata. Baudrillard ([1929-2007] 2011) entende consumo midiático através de signos impostos por um sistema hegemônico, onde tudo que se vive passa a ser representação; e Debord ([1931-1994] 1997) interpreta o “espetáculo” como um conjunto de relações sociais mediadas pelas imagens. Ou seja, converge entre ambos uma visão crítica da imagem na relação entre mídia e sociedade.

Já em 1974, Raymond Williams ([1921-1988] 2016), em sua obra seminal *Televisão: tecnologia e forma cultural*, escrevera que o caráter comercial da

<sup>2</sup> Globo: 12,35 para 13,34; SBT: 4,99 para 5,48; Record: 4,69 para 5,05; Band: 1,50 para 1,52; Rede TV!: 0,50 para 0,47; TV Brasil: 0,20 para 0,17.

<sup>3</sup> Em prefácio para o livro de BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. Videologias: Ensaio sobre televisão. Rio de Janeiro: Boitempo. 2004.

<sup>4</sup> Para Baudrillard, o consumo se define sempre pela substituição da relação espontânea mediatizada por meio de um sistema de signos, os quais são impostos pelo sistema hegemônico.

<sup>5</sup> Guy Debord, em “A sociedade do espetáculo”, original de 1967, defende que, nas sociedades modernas, tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação, de maneira que a vida foi reduzida ao espetáculo (1997, p. 13). Ele define espetáculo como o conjunto das relações sociais mediadas pelas imagens. A sociedade do espetáculo corresponde a uma fase específica da sociedade capitalista, cuja valorização da dimensão visual da comunicação está relacionada ao exercício do poder, de dominação social.

televisão precisa ser entendido em três diferentes níveis. Além de produção de programas para o lucro em um mercado conhecido ou ainda um canal de publicidade, a televisão deve ser vista “como uma forma cultural e política diretamente moldada por e dependente das normas de uma sociedade capitalista, que vende tanto bens de consumo como um modo de vida baseado neles” (WILLIAMS, 2016, p. 52). Sem pretender me estender nas variações do conceito “televisão”, é importante que se pese o significado elástico desta palavra hoje: estão incluídos aí os principais serviços de novas plataformas aonde se avistam também como um tipo de televisão. O *streaming*, forma de transmissão instantânea de dados audiovisuais através de redes, sem a necessidade de fazer download, vem se expandindo por empresas como Netflix, Amazon.com, a brasileira GloboPlay etc. Entre as vantagens desses serviços está a nova forma de consumir as produções. O telespectador agora decide quando e como assiste a um ou vários episódios de sua série, passando a ser o próprio programador de sua TV.

Aliás, atentemo-nos ao termo *espectador*, cuja raiz latina “*spectare*” limita o sujeito a atos relacionados com o olhar, além de trazer conotações vinculadas à passividade. Crary (2012) sugere substituir *espectador* por *observador*, cujo campo semântico é mais amplo, embora inclua também o ato de olhar. Esta troca aparenta mais abrangência aos novos rumos da televisão. “O observador, portanto, embora seja obviamente alguém que vê, é também e mais propriamente alguém que vê no âmbito de um conjunto de possibilidades, alguém que está constrangido por um sistema de convenções e limitações” (CRARY, 2012, p. 229).

Interessa-nos aqui o discurso ficcional na TV (BALOGH, 2002) e suas readaptações na sociedade brasileira ao atravessar processos históricos; e na certeza de que, desprezando-se a intenção, também se despreza o conteúdo, aparente ou real, nas palavras de Williams ([1921-1988] 2016):

Todas as operações dos meios de comunicação são, assim, dessocializadas; tornam-se simples eventos físicos em um sensório abstrato e são distinguíveis somente pela variação das frações de sensibilidade (...). Se o efeito do meio é sempre o mesmo, não importando quem o controle ou use, nem o conteúdo que se tente inserir, então podemos esquecer todo o debate político e cultural e deixar a tecnologia operar por si mesma (WILLIAMS, 2016, p. 137).

Quando nos propomos a abordar as transformações temáticas na ficção audiovisual a partir dos estudos de comunicação, as perspectivas são diversas. Após revisão dos estudos da área, percebe-se a existência de pesquisas dedicadas a produtos midiáticos, sobre as representações de um grupo específico (mulher ou negro, por exemplo), do indivíduo perante veiculações etc. A intenção aqui é, porém, problematizar a circulação dessas representações a partir do olhar sobre as transformações históricas nas quais estão inseridos aqueles que cotidianamente as ressignificam: quem as produz. Com isso, elegemos um produto midiático específico, a telenovela da emissora líder, a TV Globo, por entendermos sua importância em termos de alcance e repercussão, além de suas apropriações de identidade na consolidação de uma audiência de reconhecimento internacional.

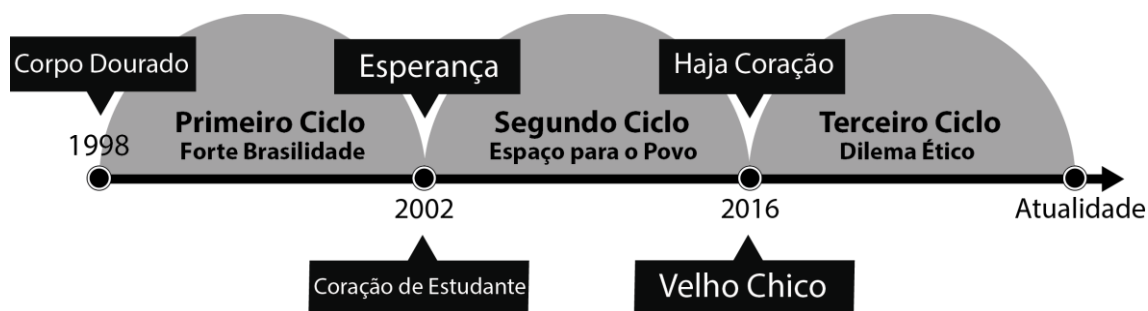
Hegel ([1770-1831] 2001) já trouxe à luz o viés da historicidade ao estudo da arte. A partir da ótica do teórico alemão, “toda obra de arte pertence à sua época, ao seu povo, ao seu ambiente e depende de concepções e fins particulares, históricos e de outra ordem” (HEGEL, 2001, p. 38). Este ponto de vista encaixa-se primeiramente com o momento de conceituação da História enquanto área específica do saber, mas também com a ideia de se considerar o contexto na análise dos estudos culturais.

Este trabalho parte de um apanhado histórico do surgimento da indústria da telenovela no país, entendida hoje como principal produto de entretenimento gratuito no Brasil, para se traçar um panorama dos temas abordados nas produções audiovisuais da emissora nos últimos vinte anos (1998-2018), inserido no contexto da “era de ouro”<sup>6</sup> (SEPINWALL, 2012, MARTIN, 2013) da ficção televisiva mundial. Como forma de organização, divide-se este período em três fases – Primeiro Ciclo (1998-2002), Segundo Ciclo (2003-2016) e Terceiro Ciclo (2016-2018). Dessa forma, compreendamos televisão nacional em sua principal característica, a de aglutinação cultural, adotando como base as lógicas de produção expostas por Martín-Barbero (2001) e a abordagem tecnocrítica de Williams (2016).

---

<sup>6</sup> Alguns teóricos defendem que a ficção televisiva tomou o lugar do cinema e dos romances como melhor modo de comunicar ideias. Sepinwall (2012) e Martín (2013) chamam atenção para o aumento no número de canais e a consequente pulverização das audiências, que permitiram a viabilização econômica de séries, algumas com orçamentos compatíveis com sofisticação visual e narrativa.





Fonte: Análise do autor desse trabalho. Por “Atualidade” compreende-se a novela *O tempo não para* (2018)

A análise parte do pressuposto de que todo tipo de representação (GOFFMAN,1999) é oriunda de forças humanas, suas capacidades de interpretação, além da mediação de influência e poder. No comentário de “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”, de Karl Marx [1818-1883], Celso de Castro (2014) lembra que:

(...) são os homens que produzem suas representações, suas ideias etc, mas os homens reais, atuantes, tais como são condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e das relações que a elas correspondem, inclusive as mais amplas formas que estas podem tomar (CASTRO, 2014, p. 11).

Por isso, ainda que o eixo central do trabalho seja a telenovela brasileira, precisamos entender como as séries estrangeiras passam a influenciar sua temática. O que se discutirá mais à frente, em consequência disso, é a ampliação ainda maior da massificação dos meios (MARTÍN-BARBERO, 2001), tendo como discussão alguns temas tabus na teledramaturgia nacional. Ao rejeitar o determinismo tecnológico de Marshall McLuhan [1911-1980]<sup>7</sup>, Williams ([1921-1988] 2016) alerta que tampouco se deve encarar as mídias como tecnologias determinadas, uma vez que vários fatores envolvidos – como “a distribuição de poder ou de capital, a herança social e física, as relações de escala e de tamanho entre grupos” (WILLIAMS, 2016, p. 139) ajudam a complexar a atividade televisiva. Se o efeito do meio fosse realmente sempre o mesmo, uma novela de 1980 teria igual impacto quando reprisada em 2018, por exemplo. Por isso, as transformações socioeconômicas não podem ser compreendidas apenas do ponto

<sup>7</sup> O teórico canadense foi um pioneiro dos estudos culturais e no estudo filosófico das transformações sociais provocadas pela revolução tecnológica do computador e das telecomunicações. Defendeu o meio e a tecnologia como causa e não como consequência, reduzindo o papel de outros fatores sociais às mudanças históricas.

de vista material, mas também pelas novas necessidades humanas que surgem com estes “objetos”.

Posto isso, no gráfico a seguir, com dados divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2018, por meio da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad), percebe-se o alcance cada vez maior da internet e do uso do celular, ainda que se reforce a supremacia da televisão na quase totalidade dos lares brasileiros.

Gráfico 1: Se o Brasil tivesse somente 100 casas.



Fonte: IBGE. Disponível em < <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101576> >. Acesso em 14/07/2018.

A simbiose entre TV, aparelhos de celular e internet é um marco dos novos tempos, sem dúvidas. Entretanto, “é uma falácia perniciosa acreditar que a mudança é dirigida pela tecnologia, quando a tecnologia é conduzida pelos seres humanos, torna a força e o poder invisíveis” (COHEN, 2017). Podemos afirmar, então, que as transformações sociais caminham junto com os avanços tecnológicos, de forma a provocar mudanças de rumo em empresas consolidadas.

### A ficção televisiva hoje

Viajando para fora do país, percebe-se o alcance das produções nacionais de forma constante. Em São Petersburgo, na Rússia, em 2017, fui perguntado sobre o desfecho da novela *Por amor*; em Havana, Cuba, anos antes, a respeito de *Da cor do pecado*; ou ainda no Peru, sobre *A força do querer*. Em artigo da revista da Câmara Americana de Comércio de São Paulo, Couri (1999)

exemplifica o papel disseminador da cultura brasileira desempenhado no mundo pela telenovela:

Em Cuba, os primeiros restaurantes comerciais são feitos nas casas das pessoas e chamam-se Paladares<sup>8</sup> (...). Em Angola, o mercado principal da Capital, Luanda, (...) tem o nome de *Roque santeiro* em homenagem à novela de maior audiência(...). A Rússia incorporou ao idioma uma nova palavra – fazenda – depois de *O rei do gado*<sup>9</sup>. Era o que eles mais escutavam na novela, já que o sistema local não impõe dublagem ou letreiros, mas *voice over*, ou seja, ouve-se português por baixo da tradução simultânea (...). Novela é produto de exportação brasileiro dos mais importantes (...). Telenovela vende a imagem do Brasil. (COURI, 1999, p. 6-10)

Ao se falar das novas interferências sofridas pelas produções televisivas, ou mesmo desse reconhecimento internacional, será importante analisar o longo caminho até aqui, cujo papel para se construir uma identidade de país foi de extrema importância. A telenovela brasileira é, historicamente, um produto antropofagicamente construído pelos brasileiros, que souberam misturar as influências do circo, do folhetim, da *soap opera*<sup>10</sup> e das radionovelas cubanas (BONI, 2011).

A TV Globo, ao tomar para si a tarefa de exibir representações de um Brasil uniforme em suas produções, ainda hoje não mede esforços para manter tal hegemonia no controle dessa identidade forjada, mesmo diante da abrangência de recursos audiovisuais. Sua audiência, entretanto, passa cada vez mais por questionamentos sociopolíticos e por outras frentes de avanços tecnológicos que, se ainda não ameaçam diretamente seu poder de alcance, já promovem modificações em sua realização.

Muito mais do que uma divisão entre temas de novela e temas de série, assiste-se a uma dicotomia no aprofundamento de determinados assuntos e na forma como são trabalhados. Se as telenovelas ainda permanecem valorizando padrões preestabelecidos, as séries apresentam maior abertura de representações,

<sup>8</sup> Fidel Castro permitiu a privatização dos pequenos restaurantes domiciliares, a partir da popularização da novela *Vale Tudo* em Cuba. A trama conta a história de Raquel Accioli (Regina Duarte), cuja filha inescrupulosa, Maria de Fátima (Glória Pires), deixa a mãe na pobreza ao vender a única propriedade da família. Raquel começa a vender lanches na praia no Rio, o negócio cresce e ela abre seu primeiro restaurante, chamado Paladar.

<sup>9</sup> Na verdade, o termo já passou a ser utilizado, anos antes, desde a exibição de *Escrava Isaura*.

<sup>10</sup> As primeiras novelas americanas eram “mostruários espalhafatosos para os produtos comerciais, normalmente limpadores domésticos” (CASHMORE, 1998, p. 146). Daí vem o seu nome em inglês, *soap-opera*.

devido a uma experimentação calçada em: 1) Público mais segmentado; 2) Evidente influência das ousadias já testadas em mercados estrangeiros; 3) Narrativas complexas que se debruçam em linguagem direta, cuja mensagem é de pronta recepção.

Na onda do crescimento de opção de serviços de streaming na primeira metade dessa década no país (2011-2015), percebe-se como as telenovelas, sem se descaracterizarem, movimentam-se para assimilar referências das séries estrangeiras. Isso é muito em parte consequência do sucesso de empresas como a Netflix, por exemplo, que cresceu consideravelmente desde o início oficial de suas operações no Brasil, em 2011, e, seis anos depois, já chegara a 6 milhões de assinantes em território nacional. A empresa de streaming possui faturamento anual de R\$ 1,29 bilhão – número quase 30% maior do que o do SBT<sup>11</sup>. Com expressiva expansão internacional, a Netflix registrou avanço de 60% no lucro no segundo trimestre de 2017 para US\$ 65,6 milhões, e já ultrapassou a marca de 100 milhões de assinantes e mais da metade deles está fora dos Estados Unidos. Em 2018 o Brasil já é um dos três principais mercados da empresa.

Paralelo a isso, depois de uma década de crescimento vigoroso, a audiência dos canais pagos registrou queda no Brasil a partir de 2017. Segundo dados do painel nacional do Ibope<sup>12</sup>, o conjunto de todos os canais de TV por assinatura fechou 2017 com média de 9,5 pontos domiciliares, dois décimos a menos<sup>13</sup> do que o ano anterior. Isso equivale a uma sintonia de 2,334 milhões de casas, ou 6,5 milhões de pessoas. É a primeira vez desde 2009 que os OCN (Outros Canais) e OCP (Outros Canais Pagos), que englobam TV por assinatura, apresentam estagnação ou queda. O crescimento da audiência dos canais pagos acompanhou a evolução do número de assinantes até 2016, algo em torno de 2,5 pontos em 2008 para 7,9 em 2014.

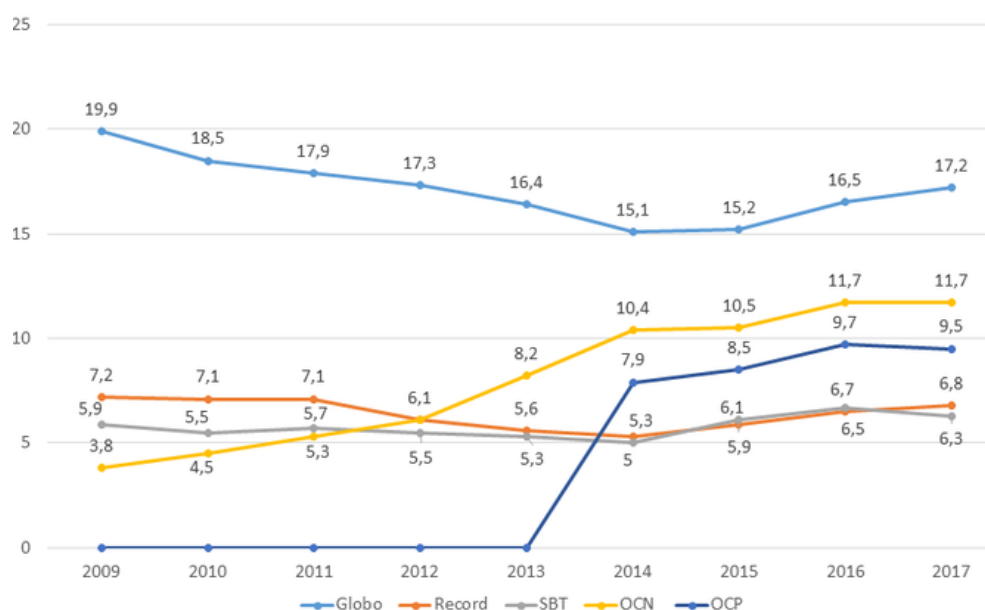
Como mostra o gráfico a seguir, apesar da retração no número de lares com cabo ou TV via satélite em 2015 e 2016, a audiência continuou crescendo.

<sup>11</sup> Dados disponíveis em <<https://www.tecmundo.com.br/netflix/112700-netflix-cresce-rapido-brasil-ganha-dinheiro-sbt.htm>>. Publicado em 13/12/2016.

<sup>12</sup> Disponível em <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/contra- crise-e-netflix-audiencia-da-tv-paga-cai-pela-primeira-vez-em-nove-anos--17630>>. Publicado em 08/11/2017.

<sup>13</sup> A queda, apesar de pequena, indica o fim de um ciclo em que a TV paga triplicou seu tamanho e superou Record e SBT nos gráficos de audiência, tornando-se verdadeiramente relevante.

Gráfico 2: Redução do crescimento de canais pagos



\* Dados do PNT (Painel Nacional de Televisão) do Ibope, em pontos, de janeiro a outubro de cada ano. um ponto no PNT equivale a 245.702 domicílios.  
 Fonte: Dados do Ibope 2017. Consulta em 18/07/2018.

A disponibilidade de material audiovisual para milhões de pessoas em mais de 190 países pôs a TV definitivamente na era da “cauda longa”. Este conceito, do britânico Chris Anderson, cunhado em seu livro *A Cauda Longa - Do Mercado de Massa para o Mercado de Nicho* (2006), sugere que a infinita capacidade de veicular e armazenar conteúdo na internet define a forma de consumir cultura e entretenimento na era digital. Para Anderson, a internet deu origem a um novo universo, no qual a receita total de diversos produtos de nicho, com baixo volume de vendas, é igual à receita total de poucos produtos de grande sucesso.

De olho neste mercado, a TV Globo passou a investir mais em séries televisivas, cujas narrativas ousam em experimentações já vistas em produções do exterior. Esta influência de fora já pode ser percebida também nas telenovelas, que têm apresentado uma constante “inspiração” nas séries estrangeiras, não só na busca por uma diversidade técnica, como abrangência de temas. *Novo mundo* (2017) e *Deus salve o rei* (2018) são bons exemplos. A primeira teve as séries *Black Sails* e *Game of Thrones* citadas a este trabalho pelo diretor Vinícius Coimbra como referência, pelo visual e cenas de ação. Para as cenas externas de *Deus Salve o Rei*, imagens de países europeus foram usadas para constituir os

cenários. Entre elas: a alameda Dark Hedges, em Ballymoney, na Irlanda do Norte (também locação de *Game of Thrones*) e o Inveraray Castle, na Escócia (utilizado na série *Downton Abbey*)<sup>14</sup>. Não se fala apenas de considerações estéticas. *Avenida Brasil* (2015) apresentou semelhanças com a série *Revenge* (2011), incluindo comparações com a heroína<sup>15</sup>. Na trama de João Emanuel Carneiro, a personagem Rita/Nina (Débora Falabella) tem como objetivo vingar a morte do pai, enganado no passado por Carminha (Adriana Esteves). A protagonista muda de nome e se infiltra na casa da vilã, entre outras “coincidências”, assim como acontece com Amanda Clarke/Emily Thorne (Emily VanCamp) na série norte-americana<sup>16</sup>. Na série policial *Dupla identidade* (2014), da TV Globo, são evidentes as referências às séries estrangeiras que exploram o gênero. Com tomadas de câmera criativas, a quase ausência de trilha sonora, contrastando com luz escura que esconde o rosto dos atores, cria o clima tenso que a produção pretende passar. *Verdades secretas* (2015) foi comparada a séries americanas pela sua estética e temática pouco explorada na TV aberta no país: a prostituição no mundo das modelos. Em *A regra do jogo* (2015), cada episódio teve um título, recurso predominante de séries. *Supermax* (2017) utilizou uma linguagem de filmagem e temática já experimentadas em séries como *Lost*, *True Detective*, *The Walking Dead*, *American Horror Story*. Os exemplos são diversos e recentes, assim como é recente, e ainda em curso, a popularização do streaming no país. As séries e telenovelas brasileiras continuam na busca por uma identificação constante junto a seus públicos, por isso os conflitos e impasses prevalecem essencialmente de ordem moral. Quando a atitude da personagem coincide com aquela que tomaria o telespectador acontece uma identificação, caso contrário, há frustração e decepção (RAHDE, TIETZMANN, DORFMAN, 2012).

<sup>14</sup> Conforme aponta matéria “Destinos que inspiraram *Deus salve o rei*, publicada no caderno Boa Viagem, do *Jornal O Globo*, de 01/02/2018.

<sup>15</sup> Conforme noticiou o crítico Mauricio Stycer, o canal pago Sony, que exibe *Revenge* no Brasil, se aproveitou das comparações com a novela “*Avenida Brasil*” para promover a segunda temporada do seriado americano. Disponível em <<https://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2012/11/13/para-promover-revenge-sony-ri-de-avenida-brasil/>>. Publicado em 13/11/2012.

<sup>16</sup> Ver matéria “As semelhanças entre *Revenge* e *Avenida Brasil*”. *Revista Caras*. 2012. Disponível em <<http://caras.uol.com.br/tv/revenge-avenida-brasil-novela-serie-enredo-parecido.phtml>>

Ao lançar a GloboPlay<sup>17</sup> para disponibilizar suas produções em outras plataformas, a emissora hegemônica no país quer se consolidar também nos serviços de streaming. Em consequência desse movimento, a TV Globo passou a estreitar produções inéditas na plataforma digital e ainda colocou conteúdo exclusivo na rede, caso da série *Carcereiros* (2017). A Netflix segue produzindo e lançando conteúdo variado, enquanto Amazon Prime Video e HBO Go, que chegaram ao país no apagar das luzes de 2016, ainda tentam se consolidar.

Conforme Williams ([1921-1988] 2016) nos diz, entretanto, a invenção ou a aplicação de uma tecnologia nova não causa, por si mesma, mudança cultural ou social. O que está implícito em sua insistência de que devemos “historicizar” é a necessidade de considerar o modo como a tecnologia será provavelmente articulada com grupos de interesse específicos e dentro de uma ordem social. “Qualquer tecnologia possível é, portanto, subproduto de um processo social determinado por outras circunstâncias. Uma tecnologia só adquire status efetivo quando é utilizada para fins já contidos nesse processo social conhecido” (WILLIAMS, 2016, p. 27).

Em termos de conteúdo, a diferença da Netflix para os canais a cabo é que os canais têm identidade própria: a CNN é de notícias, ESPN de esportes, HBO filmes etc. A marca da Netflix é “tudo que você vê na TV”. Observa-se, por fim, uma tendência da TV aberta por se espelhar em resultados de conteúdo de produção já consolidados comercialmente no exterior.

*Sob pressão* (...) não se passa exatamente num único setor de uma casa de saúde. Acompanhamos o cotidiano numa instituição na periferia do Rio, um prédio em que pacientes sem leito ocupam até a recepção. Tudo ali, portanto, é uma grande emergência. Quem assistir, lembrará, sim, de *E.R. (Emergency Room)* e de seus congêneres, até pela qualidade de produção. Mas com reservas: *Sob pressão* espelha o Brasil<sup>18</sup>.

A diretora Mini Kerti, de *Sob pressão*, faz a mesma correlação com a realidade. Ela assume que assistia a *E.R.* e outras séries médicas estrangeiras, mas não via nada que relatasse a realidade brasileira. “A saúde no Brasil é um caos. A

<sup>17</sup> Uma plataforma digital de streaming de vídeos sob demanda criada e desenvolvida pela TV Globo, que teve o seu lançamento em 26 de novembro de 2015.

<sup>18</sup> KOGUT, Patrícia. “Crítica: Drama realista, ‘Sob pressão’ faz ótima estreia na Globo”. *Jornal O Globo*, publicado em 25/07/2017.

ideia era fazer essa série hospitalar com as características que são particulares ao nosso país. Temos filas, falta de recursos, de remédio, de lugar para as pessoas ficarem... Os médicos que atendem nesses lugares são heróis e trabalham em condições quase desumanas”<sup>19</sup>.

Como base para esta pesquisa, listamos 38 séries estrangeiras e sua correlação com produções nacionais. Ao mesmo tempo em que as séries disputam mais espaço com as telenovelas, ressalta-se a boa audiência das produções brasileiras.

Discípula de Janete Clair (1925 – 1983), Glória Perez garantiu a volta do novelão à TV aberta em 2017. E transformou *A força do querer*, na faixa das 21h, num fenômeno de repercussão e audiência, chegando a 50 pontos de Ibope. (...) O folhetim abordou transexualidade, vício em jogo e até a onda do sereísmo. (...) Não parecia fácil assumir o horário quando a novela acabou, em outubro, mas *O outro lado do paraíso* mostrou que “a força” também estava com Walcyr Carrasco. (...) Foi um bom ano para as novelas em todos os horários. (...) Alessandro Marson e Thereza Falcão foram bem-sucedidos ao mesclar personagens da História do Brasil no início do século XIX com figuras anônimas e ficcionais, em *Novo Mundo*. E *Pega pega*, de Cláudia Souto, conquistou uma boa audiência<sup>20</sup>.

Conforme aponta o crítico de TV Nilson Xavier, do portal UOL, entre os motivos que explicam essa boa audiência, estão: “1) o bom momento da Globo, em que a concorrência está acomodada e não apresenta opção melhor ao público; 2) a crise econômica, que faz as pessoas saírem do trabalho e irem direto para casa”<sup>21</sup>.

## Percurso metodológico

A busca por uma interlocução decisiva com o campo dos estudos audiovisuais – onde se discute a relação entre história e imagem – foi certamente frutífera para o desenvolvimento de algumas questões, partindo do pressuposto da telenovela enquanto documento histórico e registro de uma dada realidade. Em

<sup>19</sup> Ver matéria “Equipe em estado de alerta: Derivada do filme de Andrucha Waddington, série Sob Pressão estreia em julho mostrando o cotidiano caótico de um hospital público carioca.” *Jornal O Globo*, publicado em 11/06/2017.

<sup>20</sup> Ver matéria “Novelão, talk-shows e um mundo de séries”, publicado pelo *Jornal O Globo* em 24/12/2017.

<sup>21</sup> Ver matéria “Por que uma novela mediana como *Pega-Pega* conquistou audiência tão alta?”. *Portal UOL*. Publicado em 08/01/2018. Disponível em <<https://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2018/01/08/por-que-uma-novela-mediana-como-pega-pega-conquistou-audiencia-tao-alta/>>. Acesso em 28/02/2018.



linhas gerais, este trabalho desenvolvido no campo da ficção seriada televisiva da TV Globo tem como foco central a discussão sobre como se consolida uma interpretação de nação em constante transformação. No interior da própria construção ficcional e de seus esquemas narrativos, procuro examinar como esses produtos podem ser entendidos enquanto documentos da sociedade brasileira contemporânea. Pois, conforme Motter (2001) a telenovela, por se apropriar do cotidiano para construir a ficção, evidencia “marcas de uma época” (p.76). Que temas são contatos e remontados ao longo dos anos?

Reconhecendo que os meios de comunicação constituem espaços-chave de condensação e interseção de múltiplas redes de poder e de produção cultural, e à luz de um processo no qual a sociedade é transformada em mercado, o foco central dessa dissertação é a análise dos temas que compõem as ficções televisivas diante das transformações sociais. Tomemos como princípio, para isso, parte do esquema proposto por Martín-Barbero (2001), aqui utilizando o eixo histórico de longa duração – entre Matrizes Culturais (MC) e Formatos Industriais (FI), cujas relações encontram-se mediadas por diferentes regimes de *institucionalidade*. Deixamos de fora apenas as Competências de Recepção (consumo), já que nosso foco é a produção.

Gráfico 3: Dos meios de Produção.



Fonte: Adaptação do esquema de Martín-Barbero, no prefácio da 5ª edição de *Dos Meios às mediações* (2009)

Conforme Martín-Barbero (2009, p.16), a relação entre Matrizes Culturais e Formatos Industriais remete à história das mudanças na articulação entre

movimentos sociais e discursos públicos, e destes com os modos de produção do público que agenciam as formas hegemônicas de comunicação coletiva. Vista a partir da *institucionalidade*, a comunicação se converte em questão de meios, isto é, de produção de discursos públicos cuja hegemonia se encontra hoje paradoxalmente do lado dos interesses privados.

A compreensão do funcionamento das Lógicas de Produção mobiliza uma tríplice indagação: sobre a estrutura empresarial – em suas dimensões econômicas, ideologias profissionais e rotinas produtivas; sobre sua competência comunicativa – capacidade de interpelar/ construir públicos, audiências, consumidores; e muito especialmente sobre sua competitividade tecnológica: usos da Tecnicidade dos quais depende hoje em grande medida a capacidade de inovar nos FI. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 18)

A justificativa por esta opção teórico-metodológica passa, em primeiro lugar, pela compreensão da produção. Consideramos que o processo de delimitação fica ainda mais complexo quando o que se pretende estudar possui, em um caráter amplo, transformações iniciadas na virada do século, ainda recentes e em curso.

Mas a que transformações nos referimos? Precisamos, pois, entender televisão como uma “experiência engendrada pela articulação complexa entre práticas produtivas, determinantes tecnológicos e econômicos e a função social da mesma dentro do lar – assim como as estruturas formais dos gêneros televisivos individuais” (WILLIAMS, 2016, p. 8).

Posto isso, vamos ao percurso. Esta pesquisa começou em 2017, fazendo um amplo levantamento de todas as telenovelas, séries e minisséries produzidas pela TV Globo no período entre 1998 e 2018. Uma tabela foi criada para classificar as produções de acordo com sua periodicidade, enredo central, temáticas principais etc. Em seguida, uma segunda tabela dá conta das principais séries estrangeiras que conversam, de algum modo, com as produções nacionais, sendo inclusive citadas como referências temáticas por autores, diretores e equipe técnica.

Depois disso, procurei entrevistar autores, diretores e pesquisadores de telenovelas da atualidade, para compreender suas matrizes de produção. Foram mais de quinze entrevistas, algumas por email ou por telefone, e outras

presenciais, nas quais se ressaltou a questão temática das telenovelas e suas prováveis interferências com a realidade. Optou-se, por isso, por deixar de fora a recepção, já tão debatida em tantos trabalhos acadêmicos, visando agora à produção.

Sendo assim, para explorar a produção, nossas técnicas foram a observação direta, entrevistas explanatórias, entrevistas fechadas (com perguntas pré-estabelecidas a todos como ponto de partida do trabalho), acompanhados de registros e anotações no diário de campo. O acompanhamento de gravações de telenovela em diversos momentos do trabalho exercido fora do meio acadêmico foi importante para observarmos o espaço de realização das produções e as dinâmicas de origem desses produtos, antes de serem levados ao ar.

Compreender a apropriação de novas oportunidades significa também entender a lógica da reorganização do sistema capitalista. Para Ladeira (2013), este mercado – que cada vez mais relaciona internet e audiovisual – envolve o relacionamento entre velhos personagens, grupos tradicionais de comunicação em busca da manutenção de seu poder, e empresas voltadas à internet construindo inovações. Os serviços de streaming não podem, por isso, ser compreendidos como alternativa em choque com negócios já estabelecidos de audiovisual, incluindo empreendimentos de TV por assinatura, porque “a sequência de acordos entre redes, produtoras e distribuidoras de filmes e séries torna difícil aceitar esta interpretação”. Além disso, streaming seria “uma forma de criar novos elementos na cadeia que compõe o ciclo de produtos do setor audiovisual” (LADEIRA, 2013, p. 148).

A telenovela se adéqua aos novos meios, sem se descaracterizar, pulsando novidade temática em complexidades narrativas experimentadas em outros produtos. É neste choque que vamos nos debruçar, para entender as lógicas de produção que alteram percepções historicamente consolidadas. E por complexidade narrativa compreendemos arcos narrativos multiepisódicos e dramas contínuos de relacionamento. Explorando a estrutura formal deste modelo de relato, atenta-se para as preocupações maiores das indústrias midiática e tecnológica, das técnicas de criação e das práticas da vida cotidiana.

Desse modo, também inseridos nas novas definições para a televisão, agora diacrônica e transnacional, pensemos a telenovela brasileira, por almejar se manter como um retrato social (HAMBURGER, 2005) – ainda que bastante discutível seja esse retrato. Ela não pretende perder conexão com os novos tempos, na amplitude das fronteiras tecnológicas e de mercado. Para isso, caminhemos por sobre os temas que permeiam estas produções.

Sendo assim, o trabalho é dividido em três partes:

O PRIMEIRO capítulo, traz um apanhado histórico da telenovela no Brasil. Após definição a respeito dos termos mais utilizados em relação às classificações de ficção televisiva, pretende-se discorrer sobre a chegada da TV e a popularização do melodrama como principal produto deste meio – em audiência e faturamento. A consequente hegemonia da TV Globo, cujas produções ficcionais são o foco deste trabalho, é entendida como parte de um processo civilizatório e de concepção de imaginário do que é ser brasileiro. Compreende-se a construção dessa hegemonia pela junção de fatores como intensos investimentos técnicos, aportes do governo Federal e pela contratação de pessoas qualificadas para auxiliarem na criação de um discurso nacional. Dentre os responsáveis pela apropriação de um imaginário nacional com a consolidação da telenovela como produto de qualidade, destacaremos os autores Janete Clair, Dias Gomes, Lauro César Muniz e Jorge Andrade. Frisa-se, entretanto, que suas contratações foram articuladas pelo diretor artístico José Bonifácio Lima Sobrinho, o Boni, pelo diretor geral Walter Clark e, depois, pelo diretor Daniel Filho. A importância desses nomes é tamanha, que a lógica de produção atual na emissora ainda reflete a inspiração fundada por eles.

No SEGUNDO capítulo, faz-se análise de vinte anos de temática da teledramaturgia no país, compreendendo o período de 1998 a 2018. Para efeito de organização, divide-se: “Primeiro Ciclo” (1998-2002), a fase da virada do milênio e o segundo governo de Fernando Henrique Cardoso, quando a estabilidade financeira se traduz em crescente imagem de força econômica do Brasil no mundo<sup>22</sup>; “Segundo Ciclo” (2003-2016), após a vitória de Luiz Inácio Lula da

---

<sup>22</sup> Para o brasilianista norte-americano Matthew Taylor, professor da American University em Washington, o Brasil era visto como um país emergente, parte dos BRICS (grupo formado por

Silva e os desdobramentos de mais de uma década de governo com avanços nas áreas sociais, marcando ascensão econômica da chamada classe C<sup>23</sup> (termo que detalharemos à frente) e um vigente sentimento de esperança social. Com o segundo mandato de Dilma Rousseff interrompido por um processo de impeachment, a sucessão de notícias de corrupção e incertezas políticas se agravam; “Terceiro Ciclo” (2016-2018), marcado por uma crise moral a ser debatida no espaço público, cuja hipótese passa pelos desdobramentos de ações judiciais e instabilidade política do governo de Michel Temer.

Por fim, no TERCEIRO capítulo, ocuparemos-nos em detalhar três temas – a partir da pesquisa no período recortado (1998 a 2018) – identificados por não alterarem expressivamente suas representações e, portanto, em descompasso com várias das transformações sociais experimentadas por diversos grupos no Brasil e que pautam notícias e discussões. Isto é, as temáticas abordadas pela telenovela foram mais conservadoras do que as mudanças culturais e sociais e também do que os assuntos tratados pelas séries, especialmente as estrangeiras. Tais temas, que chamamos de tabus, foram o papel da mulher, do negro, da diversidade sexual. Assim, busca-se a compreensão da temática discursiva na qual as produções se apoiam e como se agendam de acordo com ondulações de uma maré social em constante mudança, ou seja, com as pautas sociais que circulam na mídia, nas conversas e nas redes de interação, sejam on-line ou off-line. Ainda que cada um desses tabus mereçam detalhamento de análise – e vários trabalhos importantes já se debruçaram sobre esses eles – reforça-se, por exemplo, que a ideologia da “democracia racial” é tão forte no Brasil que permeia parte do pensamento sociológico e o senso comum brasileiro (ORTIZ, 1985); que o papel da mulher é reavaliado diante das circunstâncias de mobilidade econômica e social; e, por fim, que as discussões de gênero ganham cada vez mais eco na sociedade.

---

Índia, Rússia, China e Brasil), com relevante importância regional para a América Latina e diversos problemas sociais a superar, oriundos de enorme disparidade entre ricos e pobres. Em depoimento ao *Portal UOL*, em 08/03/16. Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2016/03/08/crisis-afetam-imagem-do-brasil-no-exterior-e-confundem-estrangeiros.htm>>. Acesso em 25/07/18.

<sup>23</sup> Para a Fundação Getúlio Vargas (FGV), uma família é considerada de classe média (classe C) quando tem renda mensal entre R\$ 1.064 e R\$ 4.591. A elite econômica (classes A e B) tem renda superior a R\$ 4.591, enquanto a classe D ganha entre R\$ 768 e R\$ 1.064.

Na conclusão discorre-se sobre o que foi refletido acerca das relações entre as representações dispostas anteriormente, à luz das transformações sociais recentes, e suas apropriações pela emissora líder.

## 1. **Ficção televisiva: O que fez o Brasil ser a Globo?**

Considerando que todas as experiências de consumo nos oferecem pistas para interpretar a lógica cultural, “como via(s) de acesso ao imaginário do nosso tempo, em particular, a dimensão desse imaginário que se reflete na cultura de massa” (ROCHA, 2006, p. 16), um histórico inicial a respeito da telenovela e sua abrangência se faz necessário para chegarmos à questão: Que histórias estão sendo contadas na TV inserida em um código cujo significado é partilhado e público (GEERTZ, [1926-2006] 2005)? O termo “ficção” costuma ser utilizado em diferentes vertentes: no âmbito literário, em referência à produção em prosa de romances e novelas; ou no âmbito da mídia, à produção narrativa de televisão, ou ficção televisiva.

Não temos aqui como foco o estudo sobre como se comporta a novela, a minissérie ou a série segundo a ótica da recepção. Mas sim as gradativas mudanças de rumo de suas temáticas ao longo dos anos, aliada a uma sociedade que, entendemos assim, não se limita a movimentos vagarosos, e sim em constante transformação. É preciso compreender como a emissora adotou a experimentação e a simbiose de gêneros culturais atravessados por um discurso nacional de identidade, e quais agentes foram responsáveis pela criação de um único Brasil dentro de suas ficções televisivas.

Para prosseguirmos nesta discussão, porém, faz-se antes necessária a distinção entre telenovela, série e minissérie.

### 1.1. **Telenovela x série x minissérie**

Inserida na amplitude de produções que compõem a televisão – meio de comunicação de massa mais popular em todo o mundo, que retrata e reconta os mitos que fazem parte da história de todo ser humano (WHITE, 1994) – a telenovela é herdeira dos folhetins, que encantam leitores desde o século XIX, conforme Meyer (1996). Outra estudiosa, Costa (1998) reconhece nas telenovelas a estrutura, parcelamento e repetição dos arabescos (ornamentos de origem árabe), e, por isso, a considera uma narrativa árabe-folhetinesca, não minimizando o

papel da radionovela em sua origem. É sabido que o romance folhetinesco surge na França, em pleno movimento romântico, estreitamente ligado a uma literatura relacionada ao mercado consumidor. Assim, é preciso compreender as profundas mudanças ocorridas na sociedade europeia a partir da segunda metade do século XVIII (CAVALCANTE, 2005). Com a revolução industrial, surgia uma sociedade aberta a mudanças<sup>24</sup>. Construía-se um mundo mercantilizado, onde tudo, incluindo as artes, transformavam-se em objeto de compra e venda.

Daí a necessidade que sentiam os escritores da primeira metade do século XIX em retratar essa nova forma de pensar a arte. O desafio colocado para eles era a representação do todo social e seu processo de mudança. Cabia à literatura criar uma nova imagem do mundo social que se adequasse às novas demandas da produção e circulação de mercadoria. O produto da literatura deveria, também, transformar-se em material de consumo, agradável e vendável ao público consumidor dos centros urbanos (CAVALCANTE, 2005, p. 63).

A base estrutural da telenovela, o melodrama francês, também foi a mesma para o cinema e para produções teatrais e musicais. Não vamos nos aprofundar no histórico do melodrama, mas ressalta-se o preconceito contra o gênero, talvez por ser associado à “canastrice”, ao dramalhão, que, sem dúvida, em muito caracterizou cenas de novelas, “principalmente em sua fase inicial no Brasil, influenciadas por produções cubanas” (CALZA, 1996, p. 12). Assim, uma hierarquia estabelece-se entre as obras literárias: as obras “cultas” ou de qualidade possuem público reduzido enquanto as obras de “gosto duvidoso” são publicadas nos periódicos e consumidas por quantidade enorme de leitores de todas as classes sociais. Ao definir capital simbólico<sup>25</sup>, Bourdieu ([1930-2002] 1996) afirma que:

(...) é a qualidade social do público (medida principalmente por seu volume) e o lucro simbólico que ela assegura que terminam a hierarquia específica que se estabelece entre as obras e os autores no interior de cada gênero, correspondendo as categorias hierarquizadas que aí se distinguem muito estreitamente à hierarquia social dos públicos (BOURDIEU, 1996, p. 135).

Foram adversas as condições sociais para o florescimento do folhetim como literatura popular no Brasil. Como ressalta Ortiz (1989), já no final do

<sup>24</sup> É nesse cenário de efervescência resgatado por Martín-Barbero (2001) que Thomasseau (2005, p.15), citando o crítico Charles Nordier, adverte: “E que ninguém se engane: o melodrama não é pouca coisa, ele é a moralidade da Revolução”.

<sup>25</sup> Para o autor, capital é um sinônimo de poder. Consiste em ativos econômicos, culturais ou sociais que se reproduzem e promovem mobilidade social numa sociedade estratificada. Bourdieu elabora uma tipologia com três categorias de capital: capital econômico, capital social e capital cultural. O autor identifica uma quarta forma, denominada capital simbólico, que corresponde a qualquer uma das três formas de capital na medida em que são apresentados no contexto social.



século XIX ele deixa de ser “moda”, sem nunca ter sido popular. Levando em consideração que a radionovela surge entre nós na década de 1930, temos aí “um longo interregno de rompimento com a tradição francesa inspiradora dos diários da época do Império. Tempo suficiente para que ocorra esquecimento relativo, no qual novas contribuições são agregadas à antiga forma de se contar história em pedaços” (ORTIZ, 1989, p. 18).

Essa nascente sensibilidade, até se codificar em gênero, como assinala Martín-Barbero (2001), percorre um longo percurso:

As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução [Francesa] exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas ‘emoções’. E para que estas possam desenvolver-se o cenário se encherá de prisões, de conspirações e justicamentos, de desgraças imensas sofridas por vítimas e traidores que no final pagarão caro suas traições (...). Antes de ser um meio de propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 152).

É o melodrama a principal característica das nossas primeiras experiências com telenovela, que remetem a modelos cubanos de produção audiovisual. Isso tem a ver com o êxito da radionovela cubana, cujo dramaturgo Félix B. Caignet, autor de *O direito de nascer*, entre outras, se destaca. Além das transmissões radiofônicas, eram produzidos livretos com capítulos da novela vendidos em bancas de jornal. O texto recebeu ainda duas versões para telenovela (na TV Tupi, em 1965 e 1978). As telenovelas às quais assistimos, apesar do requinte de cenários, locações e figurinos, são narradas por meio de diálogos, sendo, portanto, verbais, “mas com uma vantagem arrebatadora sobre o rádio: na TV, assiste-se a quem se ouve; o som tem forma visual e o dono da voz tem forma física” (SADEK, 2008, p. 34).

No Brasil, a primeira telenovela diária foi *2-5499 Ocupado*<sup>26</sup>, em 1963. Escrita por Dulce Santucci e baseada em original de Alberto Migré, foi veiculada pelo Canal 9 (Excelsior, em São Paulo) e Canal 2 (no Rio de Janeiro). Conforme relata Cavalcante (2005), desde então o gênero já demonstrava poder de

<sup>26</sup> Com Glória Menezes e Tarcísio Meira nos papéis principais. Mas foi a TV Tupi que, em 1951, portanto 12 anos antes, exibiu a primeira telenovela brasileira, *Sua vida me pertence*. A produção, em 15 capítulos, era exibida duas vezes por semana, e não de segunda à sexta-feira, formato adotado pelo gênero.

penetração junto ao grande público, tendo o usuário da linha telefônica do título da telenovela obrigado a solicitar a mudança de número. Na sociedade brasileira, para o dramaturgo Dias Gomes (Ibdi., p. 41), a telenovela ocuparia o espaço que o teatro nunca teve. Ela chega a pessoas de todas as classes, influencia-as e respondendo às demandas dramáticas e sociais.

Rosse Calza (1996) define telenovela como um produto que pode agregar diferentes matrizes culturais, mas jamais se confunde com alguma delas. Assim, telenovela é:

(...) uma forma de arte popular que não é literatura, cinema, teatro ou produto de outro meio qualquer. Uma TN é uma peça dramática que pode surgir da adaptação de um livro ou mesmo ser inspirada em um poema, mas nunca se confundirá com eles. A novela migrou do rádio para a TV, que, como poderoso meio difusor de comunicação e de penetração de massa é responsável pela rapidez do consumo desse produto (CALZA, 1996, p. 7).

As minisséries e telenovelas, apesar de terem como estrutura semelhante as narrativas audiovisuais, diferem porque minisséries são formadas por uma história fechada, ou seja, a equipe de produção (autores, diretores e elenco) já, de início, sabe como ocorrerão os fatos e o desfecho da trama. Como se refere Pallottini (2012):

(...) a minissérie é, na verdade, uma mininovela – história curta mostrada em episódios, em sequência, cujo conhecimento total é necessário à apreensão do conjunto, de tal forma que muitas vezes (...) os capítulos são precedidos de resumos dos acontecimentos anteriores. A minissérie é uma ficção televisiva que se fecha, clausurando totalmente a história. (PALLOTTINI, 2012, p. 36)

Ou, ainda, como define o diretor Daniel Filho, “as minisséries, no mundo todo, são espetáculos que têm de seis a doze horas de duração. Contam uma história completa com começo meio e fim”. (FILHO, 2001, p. 62). Enquanto que a telenovela constrói um cotidiano na tela em estreita relação com a realidade social em que se situa, “trazendo para a construção das personagens preocupações, valores e temas que perpassam o cotidiano dos telespectadores” (FRANÇA E SIMÕES, 2007, p. 52). É, possivelmente, a forma de lazer mais barata disposta, além de atuar na consolidação dos gostos e de práticas sociais, como o consumo material e simbólico. Esther Hamburger (2005) ressalta a forma como os temas se encaixam nas sinopses:

O gênero poderia ser definido como um jogo complexo de interações desiguais. Os capítulos são escritos enquanto a novela está no ar, configurando um fenômeno “proto-interativo” especialmente adequado para o estudo das noções e práticas de mediação eletrônica envolvidas na produção e recepção de significados e representações no mundo contemporâneo. (HAMBURGER, 2005, p. 19)

Por último, cabe definir a série, cujo limite do arco dramático extrapola uma temporada (MUNGIOLI e PELEGRINI, 2013) ou se limita a ser resolvido em um mesmo episódio. Umberto Eco ([1932-2016] 1989) ressalta que os processos de serialização sempre estiveram presentes na tradição da produção artística e que, diante das produções massivas contemporâneas, é preciso estar atento a um tipo de obra que, à primeira vista, não se assemelha a qualquer outra coisa. As séries – ou seriados – são produtos feitos para durarem mais tempo que uma novela ou minissérie, sendo divididas em episódios e temporadas com intervalos de exibição. Possuem um esquema narrativo constante e certo número de personagens principais e secundários. Tratando especificamente de produções baseadas em narrativas seriadas, Eco afirma que:

(...) na série, o leitor acredita que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para solucionar problemas. (ECO, 1989, p. 123)

Se na telenovela uma ação dramatizada é dividida em capítulos, na série “a continuidade não é de uma ação, mas de um ou mais personagens” (WILLIAMS, 2016, p.70). Estas categorias de ficções audiovisuais, entretanto, são embaralhadas pela reclassificação que as próprias produtoras fazem com seus produtos. *Verdades secretas* (2015), por exemplo, foi ao ar como novela das 11 (exibida às 23h). Agora disponível na plataforma GloboPlay, é classificada pela TV Globo como série, simplesmente para se ajustar ao seu padrão de catálogo de streaming.

## 1.2. Breve panorama da Telenovela

Ressaltando a necessidade de uma articulação inter-regional no meio do século passado, Gilberto Freyre ([1900-1987] 1976), em seu *Manifesto regionalista*, toca em um aspecto atual: como propiciar que as diferenças regionais convivam no seio da unidade nacional em um país de dimensões

continentais como o Brasil? Este questionamento provocado por um dos mais emblemáticos sociólogos do século XX no país é, parcialmente, compreendido pelo surgimento da TV. A homogeneização de um só Brasil diante da televisão promoveria discussões que chegam aos anos atuais. Com o processo de industrialização do país acelerado pelo governo de Juscelino Kubitschek [1956-1961], a televisão e o automóvel passariam a ser os novos sinônimos de modernidade e progresso. Ainda em 1956, teve início a expansão da televisão para além dos grandes centros, já que até então as transmissões alcançavam raio de 100 quilômetros.

O jornalista Ruy Castro [1948-] em seu livro *A noite do meu bem* (2015), relata que, além da mudança da capital Federal para Brasília, a vida social carioca na chegada dos anos 1960 também seria marcada por outra transformação.

O rádio, que, de tão poderoso e inquestionável, se tornara quase um poder da República, começava a sentir os efeitos da televisão. Dos noticiários às novelas e dos programas de humor à transmissão do futebol, (...) seus principais cartazes trabalhavam agora nos dois veículos – com a diferença de que carregavam para a televisão o prestígio, a audiência e os patrocinadores do rádio sem que este nada ganhasse em troca. (...) Uma única empresa, de matriz americana, dominava o mercado brasileiro de radioteatro: a Sidney Ross. Em seu nome, a Nacional punha diretamente seis novelas no ar, cada qual patrocinada por um ou mais de seus produtos: o comprimido Melhoral, o sal de frutas Sonrisal, o leite de magnésia de Philips, a pasta de dente Kolynos, o fixador Glostora, o talco Ross, as “pílulas da vida” do Dr. Ross e vários outros. (...) Era um sintoma de que os grandes patrocinadores já se preparavam para desembarcar do veículo rádio. (CASTRO, 2015, p. 383)

O percurso da TV Globo desde 1975, hoje maior rede de televisão brasileira e uma das cinco maiores do mundo, começa quando o governo JK concede um canal ao empresário Roberto Marinho [1904-2003]. O canal 4 (RJ) começa a operar em 1965, e ano seguinte a emissora penetra em São Paulo, com a compra da TV Paulista.

Eram 11 horas e 35 segundos da manhã de 26 de abril de 1965, quando a ZYD-81, TV Globo, Canal 4, entrou no ar no Rio de Janeiro, ao som do Hino Nacional. O diretor-geral da nova emissora Rubens Amaral, foi o primeiro a aparecer na tela da Globo. Vinte e um anos depois de inaugurar a Rádio Globo, coube a ele a missão de ler a mensagem de Roberto Marinho dirigida aos telespectadores: - “É com orgulho que entregamos à cidade do Rio de Janeiro a TV Globo” - disse, após segundos de suspense. (MAIOR, 2006, p. 20)

Durante o período populista da história do Brasil [1945-1964], o que vinha de fora era visto como inapropriado (ORTIZ, 1989). O cinema de Hollywood era apontado como exemplo do imperialismo cultural norte-americano, ao passo que o samba e o Cinema Novo seriam produtos autênticos do país. A TV foi inaugurada no Brasil em 1950 por iniciativa do empresário Assis Chateaubriand [1892-1968]<sup>27</sup>, proprietário dos Diários Associados, rede de jornais e rádios. Mas somente no final da década seguinte, com o discurso nacionalista e autoritário do governo militar, cujo investimento em infraestrutura levaria a um incentivo à indústria da televisão, entende-se como este meio teria papel fundamental na política de integração nacional.

Com a ditadura militar [1964-1985], passou a imperar uma nova vertente de modernidade<sup>28</sup>. A televisão foi essencial para esta conjectura, aonde os símbolos de prosperidade, união da federação e propaganda de uma suposta força nacional ditaram as regras. A telenovela viria a ocupar função de amálgama das diferentes regiões do país, tão caro ao projeto militar. Entre outros discursos adotados a partir desse período:

(...) podemos afirmar o da telenovela como sendo aquele dotado do dom da ubiquidade posto ter presença em todos ao mesmo tempo, em razão da generalidade que assume ao atravessar territórios, ignorar fronteiras, penetrar em guetos e superar as diferenças sociais, econômicas e culturais. (MOTTER, 2011, p. 78)

Em 1975, a TV Globo, símbolo empresarial inserido no chamado avanço tecnológico, se consolidou com uma vinheta de “vênus platinada”<sup>29</sup>, junto à implantação definitiva do padrão Globo de qualidade, resumida no slogan “O que é bom está na Globo” (a partir de 1969)<sup>30</sup>. Tecnologia de ponta e investimento em

<sup>27</sup> Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, conhecido como Assis Chateaubriand ou Chatô, foi jornalista, empresário, político e um dos homens públicos mais influentes do Brasil de 1940 a 1960.

<sup>28</sup> Outras vertentes de “modernidade” foram engendradas, tais como o Bota-Abaixo do prefeito Pereira Passos no Rio a partir de 1903, a Semana de Arte em São Paulo, em 1922, a industrialização promovida pelo governo de JK a partir de 1956 etc.

<sup>29</sup> Segundo o jornalista Alberto Dinis, o apelido de “Vênus Platinada” designava o resplandecente prédio administrativo da TV Globo na Rua Lopes Quintas, no Jardim Botânico, inaugurado em 1976, onze anos depois da primeira emissão. Disponível em <<http://observatoriodaimprensa.com.br/tv-em-questao/plim-plim-oba-oba-bye-bye-i/>>. Acesso 21/04/2018.

<sup>30</sup> Entre os slogans mais sugestivos, destacam-se: “Globo e você: tudo a ver” (1991), “Quem tem Globo, tem tudo” (1997), “Onde tem Brasil, tem Globo” (2007), “Globo, a gente se liga em você” (2011).

equipe técnica permitiriam sua hegemonia. A telenovela, inserida no contexto da sociedade do espetáculo (DEBORD, [1931-1994] 1997), se destacou como um produto acessível e como um espaço ideal para ações de propaganda, atraindo expressivo percentual das verbas publicitárias na receita da emissora, agora com uma grade de programação organizada<sup>31</sup>.

A estreita relação da empresa com o regime militar foi confirmada por José Roberto Marinho [1955-], atual presidente da Fundação Roberto Marinho, em uma entrevista de 2015 ao jornal *Valor*.

Roberto Marinho acreditava na vocação democrática do presidente Castello Branco e na eficácia da política econômica do Roberto Campos e Octavio Gouvêa de Bulhões. Nunca negou sua simpatia em relação a Castello. Em 7 de outubro de 1984, no editorial “O Julgamento da Revolução”, publicado no “Globo”, fez um balanço dos anos de autoritarismo, dando ênfase aos ganhos econômicos proporcionados pelos governos militares. Em 1988, em entrevista à “Folha de São Paulo”, admitiu ter apoiado a “ação construtiva” desses governos, mas disse que “fez questão de não obter favores”<sup>32</sup>.

O pedido de concessão feito por Roberto Marinho para uma emissora de televisão foi aprovado em 1951, no fim do governo de Eurico Gaspar Dutra [1883-1974], mas revogado por Getúlio Vargas [1882-1954] pouco antes do seu suicídio, em 1954. Outro pedido foi aprovado em 1957, com Juscelino Kubitschek na presidência, e em 1962, por João Goulart [1918-1976]. No período militar, o governo fomentou criação de emissoras concorrentes. Paralelo a isso, a Globo passou a contratar profissionais de esquerda, ligados ao Partido Comunista, com origem em teatro, tais como Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Mário Lago, Gianfrancesco Guarnieri etc. Na mesma entrevista do irmão, há pouco citada, Roberto Irineu [1947-], atual presidente do conselho administrativo do Grupo Globo, conta que foram muitos os efeitos da censura nas telenovelas da época:

<sup>31</sup> A grade atual, desde 17 de fevereiro de 2014 e com poucas alterações nas últimas décadas, consiste na seguinte programação (horários aproximados): 16h30 – *Vale a Pena Ver de Novo*; 18h – *Malhação*; 18h30 – Novela das 6; 19h15 – Telejornal local; 19h35 – Novela das 7; 20h30 – *Jornal Nacional*; 21h20 – Novela das 9; 22h25 – Linha de outros programas ou seriados; 23h15 – Novela das 11 ou minissérie; 0h – Jornal da Globo. A sucessão de novelas só é interrompida por telejornais.

<sup>32</sup> Em entrevista ao suplemento “Eu&Fim de Semana” do Jornal *Valor Econômico*, publicado em 24/04/2015, com título “Aos 50, TV Globo projeta o futuro”.

De 1968 a 1988, praticamente todas as telenovelas tiveram algum problema com a censura, e algumas foram proibidas de ir ao ar, como *Roque santeiro* (1975) e *Despedida de casado* (1977). Em 1984, no período de abertura (política), a Globo ainda sofria forte ação da censura. No movimento das Diretas Já, por exemplo, papai (Roberto Marinho) foi pressionado diversas vezes.

Para Roberto Irineu, a emissora assume a liderança definitiva em 1971, ao investir em “excelência técnica, talento criativo e profunda sintonia com a sociedade brasileira”. Esta sintonia, que veremos mais à frente como se relaciona com os fatos sociais, se tornou possível graças a investimentos em tecnologia de gravação e transmissão, culminando na criação do Projac (hoje chamado de Estúdios Globo). A TV Globo foi pioneira na transmissão de programação nacional por satélite<sup>33</sup>, estimulada pelos investimentos militares. Outro aspecto importante foi a implantação da grade de programação horizontal, com conteúdos locais e nacionais combinados em rede.

Se nos Estados Unidos, a TV americana nasce do cinema e da capacidade de produção dessa indústria, a TV brasileira nasce do rádio, com profissionais em larga experiência neste meio. Roberto Irineu lembra que:

(...) as novelas de rádio se tornaram novelas de televisão com a adição da imagem. *Jerônimo, herói do sertão*: Rádio Nacional às 6 horas da tarde. Depois tinha a *Hora do Brasil*, depois o *Repórter Esso*. O hábito da programação horizontal do rádio formou a programação de TV horizontal. O Brasil é o único país do mundo que tem a programação horizontal. Nos Estados Unidos, cada dia é diferente no horário nobre, só o jornal é no mesmo horário.

Se a TV Tupi foi a responsável pelo start da revolução dramatúrgica do gênero, foi na Globo que o gênero telenovela se consolidou, constituindo no produto industrializado cultural brasileiro mais importante do século, uma “verdadeira Hollywood dos trópicos”, como aponta Alencar (2006). A emissora “abrasileira” a telenovela enquanto produto de consumo em território nacional e internacional. A suposta modernidade foi implantada nas telenovelas que se distanciariam do que era até então produzido por aqui. Se a produção audiovisual era concebida sob uma visão de mundo maniqueísta, entre personagens bons e maus, com diálogos rudimentares, a chegada de dramaturgos do rádio, do cinema e do teatro excitaria a televisão a novos rumos. A consolidação da telenovela

---

<sup>33</sup> Em 1969, colocou no ar o *Jornal Nacional*, primeiro telejornal de rede do país.

como o gênero mais popular e lucrativo da televisão está claramente vinculada a uma mudança de linguagem no período.

O empresário José Bonifácio de Oliveira Sobrinho [1935-], o Boni, após passar pela TV Tupi, TV Excelsior e outras empresas, chegou à TV Globo em 1967, contratado pelo diretor-geral Walter Clark [1936-1997] para o cargo de superintendente de produção e programação. Clark, que chegou à emissora oito meses após a inauguração, pretendia mudar os modestos pontos de audiência no Rio de Janeiro, atrás da TV Rio, da TV Excelsior e TV Tupi. Boni conta que o desligamento da cubana Glória Magadan [1920-2001], então principal autora de novelas da emissora, foi essencial para introduzir novo conceito de qualidade às produções. “Glória tinha qualidades, muita experiência de novela em Cuba, sabia montar e administrar equipes. Ela tinha implantado a base, mas o conteúdo era errado”<sup>34</sup>. Já no final dos anos 1960, as novelas da Globo se contrapuseram ao estilo “sentimental” que dominava a produção anterior, propondo uma alternativa “realista” (ORTIZ, 1989). É a ruptura com o modelo representado pela novela *Sheik de Agadir* (TV Globo, 1966), com personagens de nomes estrangeiros, diálogos formais e figurinos pomposos, ambientados em lugares exóticos. Aliás, a palavra “ruptura” estava bastante em voga no período. Foi também entre 1967 e 1969, que o Tropicalismo sacudiu o ambiente da música popular e da cultura brasileira. Em seu livro *Verdade tropical*, Caetano Veloso, um dos fundadores do movimento, conta que o grupo<sup>35</sup> surgiu para tentar equacionar as tensões entre “o Brasil-Universo Paralelo e o país periférico do império americano” (2017, p. 15). O mundo sofria os impactos do movimento de Maio de 1968<sup>36</sup>, na França, e que se tornou ícone de uma época cuja renovação dos valores veio acompanhada pela proeminente força de uma cultura jovem.

<sup>34</sup> Em entrevista ao Jornal *O Globo*, 27/11/2011, disponível em < <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/em-livro-boni-counta-sua-historia-na-tv-3330405>>, acesso em 20/04/2018.

<sup>35</sup> Além de Caetano Veloso, o movimento teve, entre seus participantes, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, a banda Os Mutantes, o maestro Rogério Duprat, Nara Leão e os letristas José Carlos Capinan e Torquato Neto. O artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte foi um de seus mentores intelectuais.

<sup>36</sup> Temas como a liberação sexual, a Guerra no Vietnã, os movimentos pela ampliação dos direitos civis compunham toda a pólvora de um barril construído pela fala dos jovens estudantes da época. Mais do que iniciar tendências, o Maio de 68 é visto como desdobramento de uma série de questões propostas pela revisão dos costumes feita por lutas políticas, obras filosóficas e a euforia juvenil.



Colaborador de Dias Gomes em *Roque ssanteiro* (1985), Marcilio Moraes, atualmente autor na TV Record, concorda que a inovação e quebra de tabus sempre foram marcas da telenovela brasileira. Em entrevista para este trabalho, Moraes diz que as novelas formaram, até o início dos anos 1970, uma poderosa barreira aos enlatados americanos no horário nobre:

Isso foi feito graças à incorporação de autores que migraram para a TV. Nomes como Dias Gomes, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Janete Clair levaram as tradições da dramaturgia brasileira ao novo veículo. Nós tínhamos um teatro popular, tínhamos as radionovelas. Quer dizer, havia um substrato cultural autóctone de fundamento. *Roque santeiro*, antes de ser o maior sucesso da televisão, foi uma peça de teatro, *O berço do herói*.<sup>37</sup>

Porém, como ressalta Oliven (2001, p. 3), o que caracteriza o Brasil é uma contradição entre “uma crescente modernidade tecnológica e a não realização de mudanças sociais que propiciem o acesso da maioria da população aos benefícios do progresso material”. Com a reabertura política, em 1985, passamos a viver a ressaca das décadas de uma proposta de modernidade no país. Vêm à tona os dilemas sociais, a cobrança por mais investimentos em educação e saúde, o aumento da violência urbana, a favelização, os realojamentos de gêneros, a dicotomia passado/futuro. A telenovela passa a portar a voz dessa mudança, incluindo temas como emancipação feminina, maior representatividade de grupos até então excluídos socialmente, entre outros tabus.

É por isso que se faz necessário contextualizar historicamente como as representações sobre a vida pública (JOVCHELOVITCH, 2000) se transformam em espaço simbólico, visto que o Brasil continua discutindo a formulação de modelos para organizar o que se entende como país, em sua complexidade sociocultural. E esse debate acaba inevitavelmente passando, como coloca Oliven (2001, p.5), “pela discussão do que é nacional (autêntico para uns, atrasado para outros) e o que é estrangeiro”. Ou seja, o país continua girando em torno da questão da identidade nacional, que é reposta e reatualizada à medida que novos contextos são criados.

---

<sup>37</sup> Em entrevista concedida em abril de 2018, por email e depois por telefone, a esta pesquisa de mestrado.



Figura 1: Capa de *Veja* de 10/9/1975. Diz a matéria: “Nos bares e lares, nas lojas e estações rodoviárias, em todas as frestas de lazer a telenovela tem dado um jeito de se infiltrar”.

Os desafios atuais permeiam a representatividade de grupos antes marginalizados pelas produções no campo de produção simbólica (BOURDIEU, 1996), com maior poder de consumo e voz; ascensão de classes populares após políticas governamentais; outras narrativas que perpassam por estereótipos (GOFFMAN, 1999; HALL, 2016) clássicos que não condizem com a realidade social; a amplitude da disposição de aparato tecnológico em constante transformação. Como discorreremos nos capítulos 2 e 3, a televisão nacional, como ferramenta de inovação e experimentação em sua origem, não passou a abrigar outros temas, mas os mesmos temas dentro de outra complexidade social. O papel de negro, da mulher, do gay, ganha outros contornos, agora mais profundos, por pressão, entre outros, das mudanças socioeconômicas.

### 1.3. Quarteto Mágico

Entre vários personagens importantes na origem do que viria a ser o império televisivo das novelas globais, há quatro que se destacam como de profunda necessidade para levar adiante a grandeza que se tornaria o produto telenovela no país. Tendo o diretor geral da Rede Globo, Walter Clark [1936-1997] e o diretor de operações Boni [1935-] à frente dessas contratações, a emissora buscou em diferentes setores culturais pessoas que contribuíssem com

sua iniciante indústria. Cada um a seu modo, em diferentes anos, deixaria sua marca na história da telenovela ao criar obras memoráveis.

<b>Ano de chegada à TV Globo</b>	<b>Autor (a)</b>	<b>Principais referências</b>
1967	Janete Clair	Rádio
1969	Dias Gomes	Rádio e teatro
1972	Lauro César Muniz	Teatro e cinema
1973	Jorge Andrade	Teatro

Classifico aqui de “Quarteto Mágico”, visto que estes nomes inovaram ao deslocar o eixo de produção criativo: da cópia de modelos externos para aprofundar um até então inédito pensamento de brasilidade no audiovisual televisivo. A seguir, traçamos um breve panorama de como este “quarteto” levou para a TV suas experiências pessoais promovendo tipo de hibridação que, composto por um conjunto de sistemas culturais concorrentes entre si, circunscrito a processos socioculturais que, combinados, produzem novas estruturas, objetos, representações e práticas (CANCLINI, 2006). Explico ainda que optei em deixar de fora o nome de Ivani Ribeiro, o que nos daria a nomenclatura de “quinteto”, pelo simples fato de que a autora só estreou na TV Globo na década seguinte, em novembro de 1982, com a novela *Final feliz*. Na emissora, ela assinou remakes e adaptações a partir de seus principais sucessos na TV Tupi e na Excelsior, posteriormente contribuindo para a já consolidada qualidade das produções.

Para entendermos a atual televisão brasileira, se faz necessário passar por estes quatro nomes do quadro anterior, que ainda reverberam a produção nacional décadas depois. Como mediadores culturais, com diferentes trajetórias artístico-intelectuais, acentua-se que, em comum, aproximaram os campos sociais, político, artístico e popular.

Ao observar o criador artístico-intelectual como parte do sistema social, Bourdieu ([1930-2002]1968) insiste que o estudo da criação não deve abordar somente a relação do criador com sua obra, mas considera a criação como ato de comunicação (como um sistema intrínseco à produção, circulação e recepção da obra). Apoiado nisso, a seguir tem-se os pontos-chave da carreira desses

precursores da telenovela moderna que, a partir de suas obras, construíram o imaginário do que é ser brasileiro em um discurso de unidade nacional do qual a emissora-líder se apropriou como porta-voz.



Figura 2: Revista *Manchete*, de 03/12/1983; e Revista *Amiga*, de 25/5/1999. Comoção em torno da morte de dois dos mais importantes autores de novelas no país.

### Janete Clair (1925-1983)

Jenete Stocco Emmer<sup>38</sup> fez história na televisão ao escrever tramas como *Irmãos coragem* (1970), *Selva de pedra* (1972) e *Pai herói* (1979). Uma das principais contribuições atribuída a ela está no seu legado em formar uma nova geração de roteiristas, que seguiriam sua fórmula de prender a atenção do público: uma boa história precisa de bons personagens.

Por seu poder inventivo e pela capacidade de criar tipos e situações cativantes, Janete Clair forneceu a base para todas as inovações e desdobramentos do gênero (mesmo para as minisséries que rompem os cânones rígidos da telenovela). Autores como Benedito Ruy Barbosa, Gilberto Braga, Cassiano Gabus Mendes, Manoel Carlos, Silvio Abreu, mesmo sem mergulharem na torrente emotivo-romântica de Janete, são por ela influenciados. (SODRÉ, 1985, p. 69).

Ao estabelecer fortes características folhetinescas dos primeiros tempos das radionovelas, ela uniu elementos antigos com novos, reforçando, com o apoio do diretor Daniel Filho [1937-], a nacionalização do gênero, que antes seguia os padrões de Cuba e Estados Unidos. Ficaria conhecida por “Maga das oito” e,

<sup>38</sup> A autora foi registrada como “Jenete” por um erro do cartório. Era natural de Conquista (MG).

segundo o poeta Carlos Drummond de Andrade (MAIOR, 2006, p. 161), “a usineira dos sonhos”, por provocar a fantasia em seu público.

Suas primeiras oportunidades surgiram no rádio ao interpretar canções francesas e árabes na Rádio PRB-5. Em 1943, fez teste como locutora na Rádio Tupi-Difusora. Nos corredores da rádio conheceu, em 1945, o então radioator Alfredo Dias Gomes. Cinco anos depois, estavam casados e morando no Rio de Janeiro. Até 1967, ela escreveria mais de 30 radionovelas, a maioria para a Rádio Nacional, onde estreou em 1956, com *Perdão, meu filho*. Nesse período, por sugestão do radialista Octavio Gabus Mendes, passou a assinar Janete Clair, em alusão à música *Claire de lune*<sup>39</sup>.

Após um período tendo sinopses recusadas, chegaria sua vez na TV. Em 1967, Janete foi chamada às pressas pelo diretor de operações da Globo, o Boni [1935-], para salvar a novela *Anastácia, a mulher sem destino*, estrelada por Leila Diniz [1945-1972]. Com audiência baixa, produção cara e excesso de personagens, a trama, adaptação do folhetim *A Toutinegra do moinho*, do escritor francês Emile Richebourg [1833-1898], estava perdida. Janete escreveu, então, um capítulo no qual um terremoto devastava a ilha onde se passava a história, eliminando mais de 100 personagens. Em seguida, deu um salto de 20 anos e recomeçou com poucos atores. A produção reduziu gastos, ampliou audiência, e a autora garantiu seu lugar na emissora.

Boni [1935-] declarou em entrevista a *O Globo*, como a chegada de Janete provocou uma nova visão da telenovela, o que promoveria herdeiros de sua escrita:

Janete tinha feito muitas radionovelas, conhecia a linguagem. Ela era primorosa na carpintaria, nos diálogos, possuía a técnica, a excelência, fez escola. Como ela, houve outros dois grandes: Ivani Ribeiro e Dias Gomes. Depois, Gilberto Braga e Aguinaldo Silva... Outra geração. Janete era uma pessoa sensível, com uma vida difícil, conhecia a alma do povo como ninguém. Tinha uma compreensão do gosto popular como nunca vi<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Do compositor erudito francês Claude Debussy [1862-1918].

<sup>40</sup> Em entrevista ao Jornal O Globo, 27/11/2011, disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/em-livro-boni-counta-sua-historia-na-tv-3330405>>, acesso em 20/04/2018.

Após escrever três novelas entre 1967 e 1969 (*Sangue e areia*, *Passo do vento* e *Rosa rebelde*), marcadas pelo estilo folhetinesco que a autora cubana Glória Magadan [1920-2001], ainda responsável pelo departamento de dramaturgia, imprimia às histórias, Janete começaria a mostrar seu estilo. Com a saída de Magadan, em 1969, surgiram histórias naturalistas, ágeis, com enfoque na realidade brasileira. No prefácio de *Nossa Senhora das Oito – Janete Clair e a Evolução da Telenovela no Brasil* (2003), Boni [1935-] diz que:

(...) foi Janete que provou ser possível a convivência do bom texto com o apelo popular. Foi contando com a Janete que eu (Boni) e o Daniel Filho nos livramos de Glória Magadan. Foi Janete, que posava fundo no acelerador da fantasia, a pioneira em estabelecer o contato entre a ficção e a realidade.

A ascensão de Janete Clair na Globo coincide com a solidificação da telenovela no Brasil e com o monopólio da emissora no mercado brasileiro. Como conta Ferreira (2003) na biografia da autora, Janete consolidou seu estilo de escrever a partir de 1969, com *Véu de noiva*. Ela foi beneficiada com o sucesso de *Beto Rockfeller* na TV Tupi (1968), em que o autor Bráulio Pedroso [1931-1990] propôs diálogos coloquiais e trama ambientada no Brasil, em vez de países como México e Marrocos, a exemplo do que impunha Madagan. “No estilo de Janete, altas doses de romantismo são temperadas com ação, emoção, suspense e eventuais críticas sociais” (FERREIRA, 2003, p. 13).

Sua consagração viria em 1970, com *Irmãos coragem*. Personagens marcantes e mistura da linguagem cinematográfica do western americano com elementos clássicos do folhetim fizeram a novela conquistar índices de audiência maiores do que a Copa do Mundo do México. É notório perceber que Janete Clair foi adaptando as novelas, atenta a transformações sociais, observando a classe média, acompanhando o gosto popular, dando vida aos conflitos cotidianos das grandes cidades brasileiras.

Como nos romances folhetinescos, a coerência podia ser sacrificada em favor da ação (...). A partir da experiência de Janete Clair, o drama televisivo vem conhecendo um desenvolvimento considerável em termos de criatividade e técnica, tornando-se altamente competitivo no mercado e sendo exportado para vários países da América e da Europa (CAVALCANTE, 2005, p. 73)

*Selva de Pedra* (1972)<sup>41</sup> trouxe a conturbada história de amor de Cristiano Vilhena (Francisco Cuoco) e Simone Marques (Regina Duarte), resultando na maior audiência da história da TV brasileira. Também seria pelas mãos de Janete que o país veria o primeiro programa da TV brasileira gravado e exibido em cores, o episódio de *Meu primeiro baile*<sup>42</sup>, no programa *Caso especial*.



Figura 3: O sucesso de *Selva de Pedra*, em 1972, na capa da *Revista Cartaz*. Os atores Francisco Cuoco (Cris) e Regina Duarte (Simone) juntos com a autora Janete Clair.

A novela seguinte teve de ser escrita às pressas para substituir outra, censurada a poucos dias da gravação. O *semideus* (1973) trouxe Tarcísio Meira em dois papéis: um industrial excêntrico dado como morto após acidente e um sócia que roubava seu império. Em 1974, foi ao ar *Fogo sobre terra*, onde se discutia o conflito entre a modernidade e a tradição: uma construtora quer inundar uma cidade do interior para construir uma represa, mas os habitantes lutam para preservar o lugar. Os militares criaram problemas durante a novela, o que obrigou Janete a demonstrar capacidade de criatividade para reescrever capítulos inteiros.

Viria então a novela que é considerada um de seus melhores trabalhos. *Pecado capital* (1975) trouxe às telas realismo social ao discutir valores humanos a partir do dilema do taxista Carlão (Francisco Cuoco) que, sem querer, ficava

<sup>41</sup> Janete Clair dizia que a inspiração para *Selva de Pedra* (1972) veio de filmes clássicos como *Um Lugar ao Sol* (1951), de George Stevens.

<sup>42</sup> Uma adaptação da peça *Um Carnet de Bal*, do poeta e escritor francês Jacques Prevert.

com uma mala de dinheiro de um assalto. Janete, a novelista mais representativa da televisão brasileira, partia para um novo rumo em sua obra televisiva (ALENCAR, 2006): vinha numa linha evolutiva e da escola romântica, chegava ao realismo (sem esquecer da base folhetinesca).

Depois de *Duas vidas* (1976), que discutiu o impacto da chegada do progresso na comunidade do bairro do Catete, viria *O astro*, para a qual o país se mobilizou em busca do assassino de Salomão Ayala (Dionísio Azevedo). Com *Pai herói* (1979), transpôs a trama para Nilópolis, na Baixada Fluminense, para contar a trajetória do jovem André Cajarana (Tony Ramos), que tenta desvendar a morte do pai.

Em *Coração alado* (1980), causou polêmica ao apresentar no capítulo 40 o estupro de Vívian (Vera Fischer), cometido por Leandro (Ney Latorraca). Em entrevista à extinta revista *Amiga*, Janete comentou que não entendia o estranhamento de telespectadores com a cena, já que diariamente “os noticiários falam de crimes acontecidos na vida real ainda mais fortes”. Não satisfeita, no capítulo 171, a personagem Catucha (Débora Duarte) protagoniza a primeira cena de masturbação feminina na história da TV brasileira. Foi tudo subentendido: a câmera mostrava closes do rosto de Débora, e pés em movimentos circulares estendida sob cadeira de madeira.

Não chegou a terminar *Eu prometo* (1983), vindo a falecer vítima de um câncer no intestino. Sua finalização ficou a cargo de Gloria Perez [1948-], considerada hoje sua sucessora. Janete continuaria tão popular que virou enredo de escola de samba. Com “O Leão na Selva de Ilusões”, a G.R.E.S. Leão de Nova Iguaçu desfilou no Grupo Especial do Rio em 1992, cuja letra do samba dizia: “‘Eu Prometo’ / Sua arte vai continuar / E na Selva de Ilusões / Uma estrela vem brilhar”.

### **Dias Gomes (1922-1999)**

Para entendermos a hibridização de diferentes matrizes estéticas, fortemente associada como uma das características mais marcantes na dramaturgia



de Dias Gomes<sup>43</sup>, é necessário um panorama de sua trajetória. Em 1937, aos 15 anos, escreveu sua primeira peça, *A comédia dos moralistas*. Já morando no Rio, em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, Dias Gomes escreveu o drama *Amanhã será outro dia*, abordando nazismo, invasão da França pelos alemães, exílio dos perseguidos políticos nos países da América e o torpedeamento de navios brasileiros.

Sua estreia no teatro profissional veio no ano seguinte, com a comédia *Pé de cabra*. Antes disso, porém, a peça foi proibida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão de censura do Governo Vargas. Ainda em 1942, Dias Gomes ingressou na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, mas abandonaria dois anos depois ao ser convidado por Oduvaldo Vianna para trabalhar em São Paulo na recém-inaugurada Rádio Panamericana. Lá, escreveu adaptações de peças, romances e contos. Nessa mesma época, ingressou no Partido Comunista.

Instalado no Rio em 1950, já casado com Janete Clair, o dramaturgo conseguiu um emprego primeiro na Rádio Tupi e, em seguida, na Rádio Tamoio e na Rádio Clube. Em abril de 1953, porém, Gomes foi demitido, após viajar com escritores à União Soviética para comemorações do Primeiro de Maio. Em virtude da perseguição política, passou a escrever sob pseudônimo até 1956, quando ingressou na Rádio Nacional. É interessante perceber como Dias Gomes, se torna mediador cultural entre o campo político e os segmentos da indústria cultural. O autor não trabalhou diante uma estabilidade, mas:

(...) numa intensa mediação entre sistemas culturais distintos que se fizeram presentes em sua trajetória artístico-intelectual. Ele atuou e realizou seus produtos culturais numa região limítrofe, nas fronteiras entre campos sociais distintos: o comunista, o artístico, o popular e o massivo (SACRAMENTO, 2012-b, p. 111).

Em 1959, escreveu a peça *O pagador de promessas*, adaptada para o cinema e ganhador da Palma de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Cannes, em 1962. Trata-se da história de Zé do Burro (Leonardo Villar), camponês que prometeu carregar uma cruz do sertão baiano à Igreja de Santa Bárbara, em Salvador, caso seu burro doente se recuperasse. É considerada obra-prima do teatro realista moderno. A versão cinematográfica foi indicada ao Oscar

---

<sup>43</sup> Baiano nascido em Salvador, cujo nome de batismo era Alfredo de Freitas Dias Gomes.

de melhor filme estrangeiro. O sucesso de *O pagador* elevou Dias Gomes ao status de um dos maiores dramaturgos do país, por trazer “traço moderno” e revolucionário a representações das questões nacional-populares, apesar do culto romântico ao herói messiânico (RIDENTI, 2000, p. 88).

Cassado pelo golpe militar de 1964, sua peça *O berço do herói* foi proibida pela censura na noite de estreia. Em 1966, sua casa foi invadida por militares. No ano seguinte, mesmo premiado, o filme *O pagador de promessas* teve exibição proibida em território nacional, se estendendo até 1972. Em sua autobiografia, Dias Gomes relata como precisou lidar com o choque dos valores políticos que defendia e os tentadores convites para embarcar na indústria cultural televisiva. “O modelo dramaturgico que viria a ser imposto pela ditadura nos anos 70 me excluiria completamente (...). A telenovela, cercada de preconceitos, era considerada subliteratura. Por outro lado seria incoerência” (GOMES, 1998, p. 255). Para o autor, não houve saída. Falou mais alto a sua necessidade de se comunicar com mais pessoas.

Minha geração de dramaturgos, a dos anos 60, erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande plateia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma plateia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos em vez de conscientizar. Agora me ofereciam uma plateia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. (GOMES, 1998, p. 255).

Em 1969, chegou à TV Globo. Dando voz aos princípios da dramaturgia nacional-popular (SACRAMENTO, 2012-a), sua primeira telenovela, sob pseudônimo de Stela Calderón, foi adaptação do romance *A ponte dos suspiros*, de Michel Zevaco, ambientada na Veneza do século XIV. Depois, com *Verão vermelho* (1969), assinada com seu nome, abordou temas polêmicos – desquite, reforma agrária e candomblé. Na sequência, *Assim na Terra como no céu* (1971), em que mostrava os costumes da juventude carioca; *Bandeira 2* (1972), que apresentava pela primeira vez um protagonista bicheiro, o Tucão (Paulo Gracindo); e a primeira novela a cores no Brasil, *O bem amado* (1973). Repleta de personagens inesquecíveis, a novela deu origem a um seriado que permaneceu no ar por cinco anos. Como detalha Igor Sacramento (2012-a) a respeito das tramas escritas pelo autor neste período:

O realismo crítico (de matriz lukacsiana) como estética necessária para projeto político de “conscientização das massas” esteve presente nas telenovelas de Dias Gomes naquele momento, pontuadas por algumas características do teatro épico brechtiano, mas também pelo grotesco, fantástico, realismo, tragédia e outras estéticas teatrais, fazendo uso da hibridização como forma de garantir maior comunicabilidade popular. (SACRAMENTO, 2012-a, p. 235)

Ainda que de modo controverso para alguns, ele estabeleceu mediações entre valores da cultura comunista e os da prática da produção televisiva. Em 1974, por exemplo, Dias Gomes escreveu *O espigão*, a primeira a abordar temas ambientais, criticando o progresso tecnológico e a desumanização das relações sociais. O autor voltou a ter problemas com a censura em 1975, culminando no veto de *Roque santeiro*. Com 20 gravados, a novela foi proibida na véspera de estreia. Segundo o site da Memória Globo<sup>44</sup>, o motivo da proibição foi uma conversa telefônica com o historiador Nelson Werneck Sodré [1911-1999] gravada pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), na qual Dias teria dito que enganara censores com adaptação da peça proibida *O berço do herói*.

Ele aproveitou parte dos personagens em *Saramandaia* (1976), introduzindo na TV o realismo fantástico característico da literatura latino-americana. Com ela, alcançou projeção internacional. Voltaria a abordar temática ecológica em 1978, com *Sinal de alerta*<sup>45</sup>, que denunciava crimes ambientais. Com o autor, houve “abrasileiramento” das telenovelas, caracterizado pela nacionalização dos textos, temáticas, procedimentos narrativos e linguagem (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 124).

Em 1985, dois anos após a morte da mulher e com a abertura política, *Roque santeiro* pôde enfim ir ao ar. Marco na história da teledramaturgia brasileira, a novela atraiu milhões de espectadores para a trajetória de Roque Santeiro (José Wilker), Sinhozinho Malta (Lima Duarte) e Viúva Porcina (Regina Duarte). Dias Gomes escreveu os primeiros e os últimos 51 capítulos da nova versão, deixando a trama a cargo de Aguinaldo Silva [1943-] e Marcílio Moraes [1944-]. Em entrevista a este presente trabalho, Marcílio conta que a base do que aprendeu de telenovela está nos primeiros 51 capítulos de *Roque santeiro*. “Quando fui convidado a colaborar na versão de 1985, minha primeira

<sup>44</sup> Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/dias-gomes.htm>>. Acesso em 15/03/2018.

<sup>45</sup> A novela tem Walter George Durst como coautor.

experiência em telenovelas li estes primeiros capítulos, que foram ao ar *ipsis litteris*. Ali aprendi a escrever novelas”. Silva também já disse a respeito de ter colaborado com este sucesso que marcou época na emissora.

*Roque santeiro* era isto: um vento que provocou um frêmito no país já na noite de estreia, e nas noites seguintes soprou cada vez mais forte. (...) Apesar da censura tenebrosa (...), uma telenovela era capaz de conquistar mentes e corações, dizer às pessoas sobre os seus personagens “estes somos nós!” e, assim, se tornar maior que tudo. Não era assim que eu sentia *Roque santeiro* na época, quando a pressão de escrevê-la era só o que contava. Mas é assim que a vejo agora, como o momento mágico que foi, ao dar a um povo sufocado a chance de reconhecer, mesmo que numa obra de ficção, sua própria cara.<sup>46</sup>

O sucesso<sup>47</sup> da novela surpreendeu a própria emissora. Em reportagem de capa de outubro de 1985, a revista *Veja* abordou como o fenômeno promovia a TV Globo a um novo patamar de produções artísticas. O diretor Daniel Filho [1937-] assim resumiu o momento: “Em primeiro lugar, trata-se de uma questão mágica, com todos os elementos se casando perfeitamente. Em segundo, a própria Globo mudou, existe um astral novo na emissora, fazendo com que todos ousem mais”. A matéria ainda destacou que “jamais a Globo mostrou, no horário das oito, uma novela tão hilariante quanto *Roque santeiro*, ao mesmo tempo em que toca em alguns temas supostamente perigosos, com a religião, o misticismo popular e a política”<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Trecho de um artigo de Aguinaldo Silva, publicado por *Veja* em 25/09/2013.

<sup>47</sup> A audiência chegou a 80%, ou 60 milhões de espectadores, um recorde absoluto, segundo o Ibope.

<sup>48</sup> Trecho da reportagem de capa de *Veja*, publicada em 2 de outubro de 1985

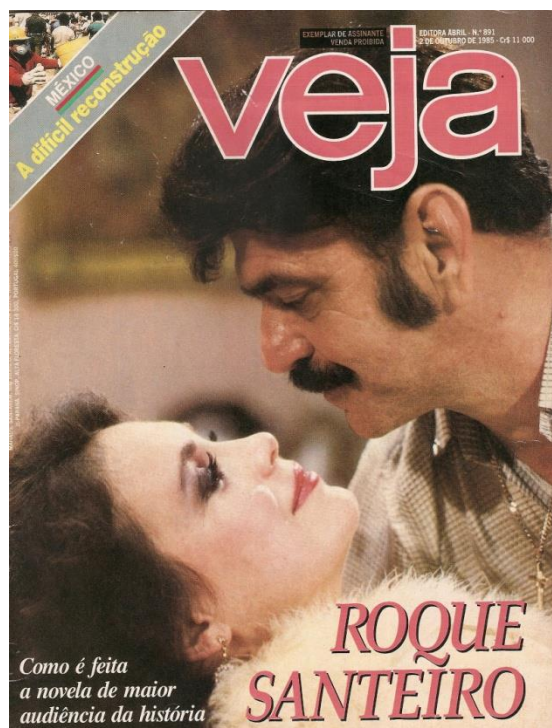


Figura 4: Capa de *Veja*, 2/10/1985 - casal de *Roque Santeiro*, Sinhozinho Malta (Lima Duarte) e Viúva Porcina (Regina Duarte)

As forças políticas na legalidade foi o fato novo para uma geração nascida e crescida na ditadura, o que deu ensejo ao debate político e cultural acalorado. A euforia do início de Nova República começou a se transformar em mal-estar à medida que se aproximava o fim do mandato de José Sarney (1985-1990), com os fracassos de sua política econômica. Falava-se da tentativa de “maquiar” o retrato provisório do país para adaptá-lo aos novos tempos, lançando mão das ideias de uma dramaturgia que tinha como base o questionamento da realidade brasileira. Essa retomada era vista por Dias Gomes como superação daquilo que teria sido a tônica da década de 1970: “A discussão de probleminhas existenciais que não mexia nos pilares do autoritarismo” (GOMES, 1998, p. 98).

Seu último trabalho para a Globo foi em 1998, a adaptação do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado. Gomes faleceu em 18 de maio de 1999, aos 76 anos, em um acidente de carro em São Paulo.

Como prova de que sua temática continua atual e viva na memória do brasileiro, Dias Gomes foi escolhido como enredo da escola de samba Unidos de Padre Miguel, da Série A do Rio de Janeiro, para o carnaval de 2019. Segundo o carnavalesco João Vitor Araújo, a ideia seria associar o atual cenário brasileiro

com as situações vividas nas histórias assinadas pelo dramaturgo. “Dias Gomes fez um retrato divertido e irônico do Brasil e isso tem muito da forma como o brasileiro encara a vida”, afirmou Araújo<sup>49</sup>. Vinte e sete anos separam este desfile do que homenageou sua mulher também na Sapucaí.

### Lauro César Muniz

Lauro César Martins Amaral Muniz nasceu em Ribeirão Preto (SP), em 1938. Graduado em Engenharia Civil, fez parte da primeira turma do Curso de Dramaturgia da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP).

Em 1963, escreveu a comédia *O santo milagroso*, sua estreia profissional, encenada com sucesso pela companhia de Cacilda Becker [1921-1969]. O texto chegou ao cinema três anos depois, por intermédio do diretor Dionísio Azevedo [1922-1994]. Na mesma década, o autor escreveu e montou mais quatro peças. Muniz estreou como novelista na TV Excelsior, em 1966, com *Ninguém crê em mim*. Escreveu também novelas para a TV Tupi e TV Record, como a adaptação de *As pupilas do senhor Reitor* (1970) e *Os deuses estão mortos* (1971).

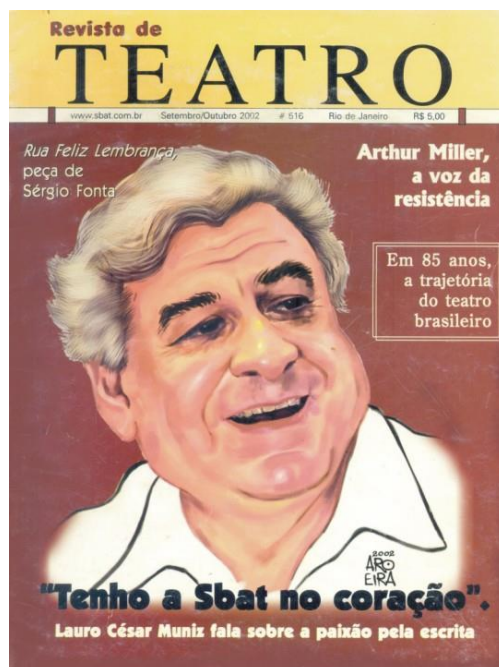


Figura 5: Publicação de set/out de 2002, da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT).

<sup>49</sup> Em depoimento ao site Galeria do Samba, disponível em <<http://www.galeriadosamba.com.br/espacoaberto/topico/229676/0/2/0/>>, acesso em 30/05/2018.

Só em 1972 Lauro chegou à Globo, escrevendo o seriado *Shazan, Xerife & cia*, vividos pelos atores Paulo José e Flávio Migliaccio. Três meses depois, foi convocado por Boni [1935-] para substituir o autor Bráulio Pedrosa [1931-1990], que adoeceu durante as gravações de *O bofe*. *Carinhoso* (1973) seria sua primeira novela, inspirada em *Sabrina*, filme de 1954. Também escreveu *O casarão* (1976), cuja história era contada em três tempos distintos, entre 1900 e 1976. Segundo informações da Memória Globo<sup>50</sup>, o público teve dificuldade em entender a trama, mas foi sucesso de crítica, premiada pela Associação Paulista dos Críticos de Arte.

Em depoimento no evento Encontro com o Autor, ocorrido em 02/12/1994, na ECA-USP, promovido pelo núcleo de Pesquisa de Telenovela, Lauro Cesar Muniz reforça a marca dessa inovação como símbolo de uma época de progresso na televisão brasileira:

(...) Nós fizemos, na década de 70, telenovelas muito arrojadas, com uma temática muito vigorosa. Nós procurávamos até subverter as estruturas narrativas clássicas da telenovela, do folhetim, havia uma busca de linguagem. Isso foi abandonado, mas é claro que uma proposta colocada com muita força sempre permanece um tempo, até por inércia não se esvazia de imediato. (...) Nós éramos um grupo de autores decididos a renovar a linguagem e fazer da telenovela brasileira um gênero artístico de uma certa importância. Tínhamos essa ambição. Havia no ar um clima de busca de uma linguagem vigorosa, uma linguagem mais ambiciosa. (MUNIZ, 1995, p. 94-103)<sup>51</sup>.

Mais uma inovação surgiu com *Espelho mágico* (1977), em que utilizou recursos da narrativa teatral, cinematográfica e radiofônica para falar sobre a própria televisão. Em metalinguagem, a novela mostrava filmagens de uma novela, *Coquetel de amor*, inspirada no conflito da peça *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand. Lauro trouxe para a TV temas como eutanásia, poder das multinacionais e homossexualismo.

É o período que a telenovela ganha um viés mais inclusivo. A autenticidade dessa inclusão, porém, não está dada por critérios realistas, visto que as contradições sociais não se expressam na novela, que nesse período deixa de fora situações de pobreza e constrói universos de personagens brancos. Para

<sup>50</sup> Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/lauro-cesar-muniz.htm>>. Acesso em 16/03/2018.

<sup>51</sup> Publicado em “Nos bastidores da Telenovela”. Comunicação e Educação, São Paulo, 141:94 a 103, set./dez. 1995

Hamburger (2011), as referências de tempo e espaço é que garantem a verossimilhança de histórias interpretadas pelo público como espaços para veiculação de modelos nacionais de comportamento.

Após uma passagem pela TV Bandeirantes, Lauro retornou à Globo em 1983, para escrever os 17 capítulos finais de *Sol de verão*, substituindo o autor Manoel Carlos [1933-]. Sua peça *O santo milagroso* foi transformada em um especial. A experiência rendeu ao autor prêmio no Festival Internacional de Cinema e Televisão de Nova York. Em 1989, com colaboração de Alcides Nogueira [1949-] e Ana Maria Moretzsohn [1947-], Lauro escreveu outra novela marcante: *O salvador da pátria*. “Foi uma novela extremamente difícil de levar o fim... Estreou no ano em que se elegia o primeiro presidente, após 25 anos de ditadura. (...) Sofreu todas as consequências de estar num ano muito especial, de eleição para Presidente da República”<sup>52</sup>, diz Lauro, reforçando como o cenário político interfere na recepção de uma trama.

No ano seguinte, escreveu *Araponga*, uma paródia dos filmes de espionagem, ao lado de Ferreira Gullar [1930-2016] e Dias Gomes. Vendeu a adaptação de *As Pupilas do Senhor Reitor* para o SBT em 1994. E, em menos de um ano, supervisionou na TV Globo o texto de *Quem é você?*, de Solange Castro Neves [1951-]. *Zazá* (1997) foi a última novela escrita por Lauro nessa sua passagem pela emissora. Nesta trama criou o primeiro personagem soropositivo da telenovela brasileira. Depois, escreveu duas minisséries: *Chiquinha Gonzaga* (1999), que marcou a retomada das produções de época na Globo, e *Aquarela do Brasil* (2000), sobre o período áureo do rádio no Brasil. Em 2005, foi para a TV Record, onde passou a dirigir o núcleo de Dramaturgia.

Ao analisar as novelas que escreveu, Lauro diz que é difícil estabelecer um denominador comum, ou seja, uma temática comum a todas as novelas:

(...) e pouco provável que alguém tenha uma temática pré-planejada, como por exemplo, a temática de alguns autores no teatro ou no cinema, onde o diretor tem uma visão global da sua obra. Na telenovela o autor, muitas vezes, é despersonalizado porque trabalha em função do processo. É difícil o autor planejar, ter um trabalho autoral. (MUNIZ, 1995, p. 94-103).

---

<sup>52</sup> Publicado em “Nos bastidores da Telenovela”. Comunicação e Educação, São Paulo, 141:94 a 103, set./dez. 1995.



Veremos mais à frente, por sinal, como estas temáticas obedecem a um sistema enraizado na tríade política, comercial e social. Frisa-se ainda a importância de um desdobramento para futuros trabalhos a cerca da contribuição à inovação promovida por Lauro Cesar Muniz, tais como já existem de Dias Gomes (SACRAMENTO, 2012-a), Janete Clair (SODRÉ, 1985; FERREIRA, 2003) e Jorge Andrade (ANZUATEGUI, 2012).

### **Jorge Andrade (1922-1984)**

Dos quatro pilares da inovação aqui citados, Jorge Andrade é o que menos produziu para a televisão. Entretanto sua contribuição vai além da quantidade de produções audiovisuais, mas na discussão da renovação pela que a telenovela atravessou. Andrade começou sua carreira após ser apresentado, na década de 1950, à atriz Cacilda Becker [1921-1969], aos 28 anos. Foi Cacilda quem o incentivou a escrever para o teatro. Estreou profissionalmente como dramaturgo em 1954, com *A moratória*, seguindo várias outras peças de sucesso.

Em posição assumida por Ribeiro (2005), *A moratória*, no lugar de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, seria a peça inauguradora de uma tradição de drama modernos brasileiros. Para tanto, ao destacar elementos do desenvolvimento de uma estrutura teatral no Brasil, percebe-se que Andrade, mais tarde, vai levar as matrizes desse drama moderno dos palcos para a TV. Para Ribeiro (2005), o conteúdo social de *A moratória* reflete “um aspecto propriamente brasileiro, embora conectado com a crise internacional desencadeada pela quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929”. O dramaturgo paulista conta a história da decadência de uma família cafeicultora que, sofrendo as consequências da industrialização e da crise econômica dos anos 1920 no Brasil, perde sua propriedade e deve se conformar a viver na cidade, sofrendo as dificuldades de adaptação a um novo ambiente cultural e social.

Nos anos 1960, Andrade publicou a compilação do seu ciclo dramático, *Marta, a árvore e o relógio*, narrando a formação da sociedade paulista e brasileira. O seu maior sucesso teatral, a peça *Os ossos do barão*, permanece até hoje como uma marca de qualidade dos bons tempos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Foi com novela de mesmo nome que ele estreou na TV Globo,

em 1973. Na verdade, uma adaptação de duas peças suas: *Os ossos do barão* e *A escada*. Possivelmente, foi a primeira vez que um intelectual brasileiro foi plenamente correspondido pelo público.

Na verdade, Jorge Andrade chegou à televisão já consagrado no teatro. Depois de *Os ossos do barão*, escreveu *O grito* (1975), situando a ação na atualidade. Mas o sucesso não foi o mesmo do trabalho anterior, quando mostrou a decadência dos barões do café de São Paulo.

Buscando resgatar suas próprias raízes, mas contribuindo para revisitar as raízes do todo um povo, Andrade fez avançar a produção dramática. Retomando o velho, recriou o novo. Explorando formas clássicas, fê-las vez por outra explodirem para dar lugar a um vento renovador que soprou, junto com outros autores, sobre o teatro brasileiro por um tempo. (RIBEIRO, 2005, p. 13)

É sintomático perceber que quatro dos maiores autores de teatro e televisão, naquele momento, escreveram novelas para o horário das dez: Bráulio Pedroso [1931-1990], Dias Gomes, Jorge de Andrade e Walter Durst [1922-1997]. Eram dramaturgos que acreditavam numa missão, e não se viam apenas como funcionários contratados para criar sob encomendas. E que missão seria essa? Nota-se, pelos trabalhos desenvolvidos, além da preocupação com questões sociais e políticas, um mergulho em aspectos autorais vindos de suas matrizes anteriores. Andrade, por exemplo, carregava o teatro consigo. Os dramaturgos queriam inovar, renovar, inventar.

É importante notar a maneira como Andrade definiu e compreendeu a arte, visto que acreditava na plenitude da criação artística somente quando a mesma propicia um debate social e suscita reflexões (PATRIOTA, 2005). Assim, definido o compromisso de sua dramaturgia, o autor anunciou o lugar, por ele escolhido, para a realização desse diálogo: o universo da reflexão histórica. Como no trecho desse artigo escrito para a revista *Isto É* de 19/04/1978:

Eu só entendo o teatro como representação viva de um fato e neste fato o personagem principal deve ser sempre o homem. O homem brasileiro. Acho que, se a arte não registra o homem, no tempo e no espaço, para mim não é arte, não é teatro, não é literatura, não é nada. As gerações futuras vão querer saber como o homem brasileiro pensava, como vivia, como trabalhava, como lutava. Penso que esta é a missão principal, essencial, da arte e do teatro. (...). Quando eu pego, por exemplo, Fernão Dias, o que quero discutir é se as minas devem ser descobertas, para serem exploradas pela Corte e não pelo colono. Este debate está claro em

Sumidouro. Não importa se é século XVI ou XVII, o debate está também no século XX, no debate das multinacionais. Vale a pena importar o Know-how que nos explora? E investigar a História é também fugir à perspectiva histórica dos ganhadores. Por que é que o mártir da Independência é Tiradentes e não um dos mulatos da revolução dos Alfiates, na Bahia? A Inconfidência Mineira era uma revolução de mentira, idealizada pelos historiadores, enquanto que a revolta dos Alfiates é uma revolução social, do homem do povo. O teatro pode evocar essa história que foi surrupiada.<sup>53</sup>

A contratação de dramaturgos ligados à esquerda pela Globo não era surpreendente, visto seu reconhecido talento e a época inóspita de perseguição política. Jorge Andrade, embora não fosse ligado a partidos políticos, foi influenciado por este contexto cultural. Como bem define Ribeiro (2005), Andrade fez avançar a produção dramática ao resgatar as raízes do povo brasileiro. “Retomando o velho, recriou o novo. Explorando formas clássicas, fê-las vez por outra explodirem para dar lugar a um vento renovador que soprou, junto com outros autores” (RIBEIRO, 2005, 2012, p. 13).

Em 1978, Jorge Andrade publicou o romance autobiográfico *Labirinto*, e, no ano seguinte, fez a novela *Gaivotas* para a TV Tupi, o que lhe valeu o prêmio de melhor escritor de TV do ano dado pela Associação Paulista dos Críticos de Arte. Seus últimos trabalhos para a televisão foram na TV Bandeirantes, na década de 1980. Jorge Andrade morreu vítima de embolia pulmonar, em São Paulo, em 1984.

#### **1.4. A telenovela nas demais emissoras**

A grande penetração na vida cotidiana do brasileiro da telenovela, mesmo hoje, é um fato sociocultural que merece reflexão. Todas as emissoras nacionais investiram, cada uma a sua maneira, neste tipo de produção.

Fundada por Assis Chateaubriand [1892-1968], a TV Tupi exibiu mais de duzentas novelas, a maioria rodada em São Paulo. Primeira emissora de televisão do país, fundada em 1950, foi extinta em 16 de julho de 1980, por problemas financeiros. A primeira produção a ser exibida diariamente, *2-5499 Ocupado*, de 1963, foi produzida pela TV Excelsior, do empresário Mário Wallaca Simonsen [1909-1965]. Com isso, a emissora se tornou líder na produção de obra do gênero

<sup>53</sup> ANDRADE, Jorge. Teatro não é palanque. *Isto É*, São Paulo, 19 abr. 1978, p. 45-46.

na década de 1960. Fundada em 9 de julho de 1960, saiu do ar em 30 de setembro de 1970, devido a problemas financeiros e relação conturbada com o governo militar.

Terceira maior emissora de televisão do Brasil hoje e a mais antiga em atividade no país, a TV Record, fundada em 27 de setembro de 1953 pelo empresário Paulo Machado de Carvalho [1901-1992], teve sua primeira telenovela, *A muralha*, exibida em 1954. Chegou à liderança na década seguinte ao produzir os históricos Festivais de Música e a Jovem Guarda. Vendida no começo dos anos 90 a Edir Macedo [1945-], fundador da Igreja Universal do Reino de Deus, passou por reestruturação e formação de rede nacional. Nos anos 2000 ganhou investimentos em novelas de temática bíblica, com parte da equipe vinda da TV Globo.

A Rede Bandeirantes, fundada em São Paulo em 13 de maio de 1967, pelo empresário João Jorge Saad [1919-1999], não chegou a ter produção contínua de novelas por mais de uma década. Já o SBT, o Sistema Brasileiro de Televisão, foi ao ar pela primeira vez em 19 de agosto de 1981 pelo empresário Silvio Santos [1930-], após vencer concorrência pública do Governo Militar<sup>54</sup>. No segundo ano de existência, o SBT importou textos mexicanos, adaptando-os com atores brasileiros. Seria esta sua marca na teledramaturgia. Ainda que na década de 1990, com a chegada do diretor Nilton Travesso [1934-], a emissora tenha realizado produções de época, como *As Pupilas do senhor reitor*, *Sangue do meu sangue*, foi na parceria com a mexicana Televisa que o SBT encontraria sua popularidade na vice-liderança.

Com menor duração histórica, de 1983 a 1999, mas com forte presença no cenário das telenovelas, a Rede Manchete fez história com *Dona Beija* (1986), *Kananga do Japão* (1989), *Pantanal* (1990), *Xica da Silva* (1996) etc. Dessas, *Pantanal* é considerada a mais importante, com 216 capítulos, por ter alcançado 40 pontos de audiência, proeza para uma produção fora dos domínios da Globo (FRANCFORT, 2008). Fundada por Adolpho Bloch [1908-1995], a emissora

---

<sup>54</sup> Antes de adquirir as concessões das quatro emissoras que formariam o SBT, o empresário já tinha desde 1976 a concessão do Canal 11 do Rio de Janeiro, conhecido como TVS, passo fundamental para dar vida ao SBT.

investiu em autores como Manoel Carlos, Gloria Perez, Duca Rachid, Benedito Ruy Barbosa, Mario Teixeira e Walcyr Carrasco, que mais tarde migrariam para a TV Globo como parte de processo de desmonte da concorrência da emissora-líder. É a fase “nacional-popular” da novela (HAMBURGER, 2005). Com o sucesso de *Pantanal*, a Globo precisou intervir em sua programação, esticando *Rainha da sucata*, para que os telespectadores não mudassem de canal. Em seguida lançou uma novela com os maiores nomes da casa (*Araponga*), para competir no horário, cancelando sua linha de shows e tirando do ar programas consagrados, como o *TV Pirata*.

O período de análise dessa pesquisa (1998-2018) também compreende várias mudanças na direção geral da TV Globo. Com a saída de Boni [1935-], assumiu Marluce Dias da Silva [1950-], formada em psicologia e administração, permanecendo no cargo de 1998 a 2002. Com seu afastamento por motivos de saúde, Octávio Florisbal [1940-], de ampla atuação no setor de marketing da emissora, foi galgado à direção geral até 2013. O jornalista Carlos Henrique Schroder [1959-], com notória carreira jornalista no Grupo Globo, o sucedeu, no alto comando até o presente momento.

### 1.5. As lógicas de produção atual

Ainda hoje se discute as consequências da metamorfose que o “Quarteto Mágico” provocou na TV Globo – e também nas concorrentes. Tanto que os autores que produzem ficção de TV costumam citá-los como referências. Marcilio Moraes diz a este presente trabalho que sua matriz de produção intelectual é oriunda de Dias Gomes:

Costumo dizer que a base de tudo que aprendi de telenovela está nos primeiros cinquenta e um capítulos de *Roque santeiro*, do Dias Gomes. Como é sabido, o Dias havia escrito cinquenta e um capítulos quando a novela foi proibida, em 1975. Quando fui convidado a colaborar na versão de 1985, sendo minha primeira experiência em telenovelas, peguei e li estes primeiros capítulos, que foram ao ar *ipsis litteris*. Ali aprendi a escrever novelas.<sup>55</sup>

As novelas com forte carga de realismo mágico de Dias Gomes também teriam eco nas produções de Aguinaldo Silva, autor de *A indomada* (1997), *Fera*

<sup>55</sup> Em depoimento dado, por telefone, em abril de 2018 para este trabalho de mestrado.

*ferida* (1993), *Duas caras* (2007). Gloria Perez, autora de sucessos como *O clone* (2001), *Caminho das Índias* (2009) e *A força do querer* (2017), é tida como herdeira de Janete Clair, pelo estilo de história “para ser contada em extensão, não em profundidade” (AUTORES, 2008, p. 460), com muitas possibilidades de desdobramento. Em 1982, em entrevista ao *Jornal Hoje*, Janete explicou o que consistiria uma “fórmula” de sucesso:

Eu acho que entendo um pouco da psicologia do povo, o que é que ele gosta de ver, gostaria de sentir naquele momento... Se é uma emoção de alegria, de tristeza, de drama... Então, eu acho que você sabendo dosar isso bem, é quase que... não digo que uma fórmula de se atingir o sucesso, mas é uma maneira de se atingir o grande público. É uma comunicação assim: de gente pra gente, de emoção pra emoção. Eu acho que é isso. Não pode ser outra coisa, eu não estudei pra isso... É uma intuição, é um sexto sentido.<sup>56</sup>

Gloria Perez, a partir da polêmica levantada em *A força do querer* (2017), com o drama de Ivana (Carol Duarte) e sua transexualidade, evocou os mesmos pontos da “psicologia do povo” de Janete 33 anos antes. A preocupação na construção de Ivana/Ivan passava por “construir a empatia da personagem com o público”. Gloria diz:

Ivana foi apresentada como alguém que vive uma crise de identidade, atravessa um momento de insegurança, sente-se diferente e desencaixada do universo em volta, e sofre com isso. São sentimentos que as pessoas reconhecem, que em algum momento da vida todo mundo enfrentou, por motivos diversos. Criado o laço, criada a empatia, as pessoas passam a torcer para que ela seja feliz (...).<sup>57</sup>

Vem dos pilares firmados pelo “Quarteto Mágico” o caráter de intertextualidade da telenovela brasileira, com capacidade de gerar recursos e alimentar sua produção como nenhum outro produto da indústria cultural brasileira (MOTTER, 2011). Dos autores que escrevem mais constantemente no horário nobre, tem-se um “quinteto”: Gloria Perez, Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Walcyr Carrasco e João Emanuel Carneiro, também visitados por nomes como Maria Adelaide Amaral e Euclides Marinho. Se hoje estes autores falam predominantemente do presente do qual incorporam o cotidiano nos seus variados aspectos – modos de conviver com a realidade – isso se deve, muito em parte, ao caráter agregador do início das produções no país.

<sup>56</sup> O depoimento à jornalista Leda Nagle está disponível em < [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2&v=3erXR4itlyU](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=3erXR4itlyU)>. Acesso em 18/07/2018.

<sup>57</sup> Em entrevista ao Jornal O Estado de São Paulo, na matéria “Ivana revela à família ser trans em ‘A Força do Querer’, e cena pode ser histórica”, publicada em 29/08/2017.

Após entrevistas com parte da atual geração de autores, percebe-se divergência quanto às novas matrizes intelectuais, que formam os pilares de suas histórias. Ou, mais do que divergência, essas matrizes podem ser outras. Autor de novelas como *Desejo de mulher* (2002) e *Andando nas nuvens* (1999), e de séries como *Felizes para sempre?* (2015) e *O brado retumbante* (2012), Euclydes Marinho afirma, em depoimento a este trabalho, que suas inspirações “não são nada intelectuais, vêm da própria vida”. Já Gilberto Braga, também a este trabalho: “Minhas matrizes de produção vêm do cinema”. O cinema, aliás, é um forte aliado. O diretor Mauro Mendonça Filho diz que a vingança da protagonista Clara em *O outro lado do paraíso* (2017) teve inspiração no filme *Kill Bill* (2004), de Quentin Tarantino, e criou o que chama de conceito “Palmas, Texas”, inspirado no filme *Paris, Texas* (1984), para ambientar as em Tocantins: “É a história de pessoas brutas, terra árida, cânions, mulheres vencendo um sistema arcaico estabelecido. Só não tem cavalo, são motos no ambiente desértico. Os personagens têm traços da cultura country”<sup>58</sup>.

Já o diretor Vinicius Coimbra compara *Novo mundo* (2017) a filmes americanos como os da franquia *Piratas do Caribe* (2003, 2006, 2007, 2017), ao misturar personalidades históricas com personagens ficcionais; e diz que, para dirigir novelas, estuda as seis artes plásticas: música, dança, pintura, escultura, arquitetura e poesia:

Já venho há alguns anos fazendo isso. Com *Novo mundo*, minha matriz foi muito voltada para Debret<sup>59</sup>. É uma época interessante para se fazer estudos da temperatura de cor, uso das lentes de novela próximas do olho humano... Era o olho de Debret nos quadros. É aproximar o olhar sobre as pessoas, a população, o comportamento, figurino.<sup>60</sup>

A “história do Brasil e literatura de forma geral” são as matrizes de produção intelectual das novelas de Maria Adelaide Amaral, autora de *A lei do amor* (2016) e da minissérie *Dercy de verdade* (2012), entre outros. Amaral disse a esta pesquisa que séries em formatos de minisséries, como *Downton Abbey*, *Isabel*, *Vitória* e *Olive Kittridge*, influenciam seus trabalhos: “Me desafiam e

<sup>58</sup> Em depoimento ao Jornal O Globo, publicado em 27/08/2017, na matéria “Aqui se faz, aqui se paga”

<sup>59</sup> Jean-Baptiste Debret (1768-1848) foi um pintor, desenhista e professor francês. Integrou a Missão Artística Francesa, que fundou, no Rio de Janeiro, uma academia de Artes e Ofícios, mais tarde Academia Imperial de Belas Artes, onde lecionou.

<sup>60</sup> Em entrevista a este trabalho, por telefone, em abril de 2018.

incentivam a escrever cada vez melhor”. Citando *Novo mundo*, a autora Thereza Falcão explica a esta pesquisa, que a ideia da trama nasceu da leitura de um triângulo amoroso histórico – a imperatriz Dona Leopoldina, o imperador D. Pedro I e sua amante Domitila de Castro, a Marquesa de Santos: “Percebi o quão novelesco ele era e o quão pouco havíamos falado da humanidade desses personagens. É isso que atrai o público de novela: a identificação com os personagens, com suas causas”.

Escrita por Marcos Bernstein, *Orgulho e paixão* (2018) tem personagens inspirados no universo da escritora inglesa Jane Austen [1775 – 1817]. Ao contrário de autores que buscam em obras clássicas inspiração para criar apenas ponto de partida de suas tramas, Bernstein se baseou em diferentes livros da inglesa – muitos já adaptados pelo cinema mundial, para criar personagens do folhetim: “Jane Austin é autora pop e tem universo de personagens femininos com romances muito interessantes para novela. Por que não se inspirar com mais proximidades dessas obras?”<sup>61</sup>. Também referente à literatura, *O outro lado do paraíso* foi acusada de se apropriar do romance francês *O conde de Monte Cristo* (1844), de Alexandre Dumas. O personagem Edmond Dantès teria inspirado Walcyr Carrasco a criar Clara (Bianca Bin). Como no livro, ela foi injustamente encarcerada numa ilha, conquistou a proteção de uma milionária (Nathalia Timberg), de quem recebeu o mapa de um tesouro. Fugiu usando um caixão e retorna a sua cidade para se vingar. O autor teve outras novelas comparadas com séries. O drama do casal Niko (Thiago Fragoso) e Eron (Marcelo Antony), em *Amor à vida* (2013), seria semelhante aos personagens Bryan (Andrew Rannells) e David (Justin Bartha), de *The New Normal* (2012), que procuravam uma barriga de aluguel para gerar uma criança. Outras séries americanas, como *Brothers & Sisters* (2006) e *Grey’s Anatomy* (2005) também foram vistas por telespectadores como interferências em obras de Carrasco. Perguntado por mim via email, Walcyr se incomoda com a comparação:

Várias (dessas comparações) contêm insinuações desagradáveis. Mesmo porque não assisti a duas das referidas séries. E a comparação com *Grey’s Anatomy* é rústica: simplesmente a série e a novela se passavam em um hospital. Mas a

<sup>61</sup> Em depoimento ao Jornal O Globo, na matéria “Novela revisita Jane Austen ‘empoderada’”, publicado em 18/02/2018.



história central da novela era a de Félix. Já *Grey's* conta até mais profundamente o dia a dia de um hospital”.<sup>62</sup>

Sucesso de audiência, *Avenida Brasil* expôs de vez na TV a simbiose entre audiovisuais diferentes – a trama foi bastante comparada à série *Revenge*. Colaboradora da novela, Thereza concorda, mas defende que o autor João Emanuel trouxe referências de suas experiências no cinema: “*Avenida Brasil* tinha poucos núcleos, era calcada na história principal, o que lembra formato de série. Mas não podemos esquecer que João veio do cinema, que igualmente trabalha com um arco de história, e subtramas em função dele”<sup>63</sup>.

E como os temas da ficção são escolhidos? Todos os profissionais entrevistados afirmam que o tema surge primeiro na sociedade e só depois vai para a ficção. Como resume Thereza Falcão:

Quando um assunto é tratado por qualquer produto audiovisual, é porque já está ecoando na sociedade. É preciso oferecer o debate no formato possível. E à medida que o debate avança, esse formato vai ficando mais abrangente. Numa série de TV fechada, só os interessados no assunto vão procurar aquele produto.

No caso de *Avenida Brasil*, a boa aceitação do público, na opinião da coautora, se cumpriu pela temática estar de acordo com o que o país atravessava. “Falava de um momento que o país vivia, de empoderamento da classe C, de novos ricos, de valorização de um outro centro que não a Zona Sul (do Rio)...”. Em 2015, o autor teve dificuldades com *A regra do jogo*, ao abordar facções criminosas em um morro. Nas palavras de João Emanuel Carneiro:

(...) o autor de novela tem que ter uma antena para o seu tempo, mas ali as pessoas já estavam fartas da realidade. Por isso não repetiu o sucesso de *Avenida Brasil*. O momento histórico era outro também (...). Entendo o público querer uma coisa escapista diante de uma realidade tão insuportável. (...) A TV não precisa ter um discurso tão direto e pode se aproximar mais do cinema.<sup>64</sup>

Os temas da teleficção se baseiam em menções ao caráter “naturalista” das novelas e notáveis referências à vida do país. A novela exerce a função de agenda *setting* (LOPES, 2009), tal é seu poder de pautar uma agenda temática discutida

<sup>62</sup> Enviado em março de 2018.

<sup>63</sup> A autora em entrevista por email a este trabalho, em março de 2018.

<sup>64</sup> Em entrevista ao Jornal O Globo, na matéria “‘O vilão é coautor das minhas novelas’, diz João Emanuel Carneiro”. Publicada em 22/03/18. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/o-vilao-coautor-das-minhas-novelas-diz-joao-emanuel-carneiro-22513830#ixzz5AUvNkk86>>. Acesso em 22/03/2018.

pelo país em meses de exibição. Reforma agrária, violência urbana, especulação imobiliária, emancipação feminina, corrupção política, racismo, diversidade sexual etc, são alguns exemplos de temas do âmbito público deglutidos por estas narrativas.

As matrizes culturais de cada autor estão de acordo com o momento histórico no qual se escreve. Assim sendo, é notório o lugar na cultura e na sociedade brasileira ocupado pela telenovela, utilizando-se a perspectiva de Hall ([1932-2014] 2003), na qual a cultura é definida “como um processo original e igualmente constitutivo, tão fundamental quanto a base econômica ou material para a configuração de sujeitos sociais e acontecimentos históricos e não uma mera reflexão sobre a realidade depois do acontecimento” (HALL, 2003, p. 26).

A seguir se discute como a telenovela está marcada pelo presente que vivemos, sendo ela lugar simbólico da memória coletiva (HALBWACHS, [1867-1945] 2006), por ser única para milhões de brasileiros e generalizar o discurso em torno de uma agenda temática. Para Halbwachs (2006), memórias são construções dos grupos sociais, que determinam o que é memorável e os lugares onde essa memória será preservada, ultrapassando o plano individual. Optou-se, entretanto, por não aprofundar a discussão de construção de memória, para não fugir do objetivo central.

## 2.

### **Análise temática das telenovelas no contexto nacional**

Nas linhas iniciais de seu *Televisão: tecnologia e forma cultural*, Williams (2016, p. 23) recorda que “costuma-se dizer que a televisão alterou nosso mundo”. Colaboradora de João Emanuel Carneiro em *Avenida Brasil* (2013), Thereza Falcão conta a esta presente pesquisa que “a novela precisa refletir o que se vê da janela de casa”. Temos aí uma aparente discordância entre um emblemático teórico dos estudos culturais e uma autora de novelas. Afinal, a temática da telenovela influencia ou é influenciada pelo meio social?

Por se tratar de uma obra aberta, ou seja, em constante alteração de acordo com audiência e reação dos telespectadores (ORTIZ et al., 1989), a telenovela respira a contemporaneidade de forma imediata, sem permitir grandes hiatos entre o barulho das ruas e os dramas representados na televisão. Em algumas vezes, a representação do real é vista nitidamente como inspiração plausível para os produtos audiovisuais. Em outras, é notório que a escolha por um tema ou um personagem se dê de forma mais sutil, mas não menos inspirada na amplitude dos acontecimentos sociais. Conforme expõe Hamburger (2005), a telenovela resulta de um:

(...) multiálogo e faz a mediação de relação entre produtores e receptores, incorporando uma gama de significados possíveis, nem sempre intencionais. Telespectadores podem compreender certos produtos de diferentes maneiras. Profissionais especializados em comentar televisão na própria TV, no rádio, ou na mídia impressa, figurinistas, músicos que compõem trilhas sonoras, fãs, pesquisadores de mercado e outros profissionais podem ser considerados “mediadores” nesse processo de produção de significados. (HAMBURGER, 2005, p. 20)

A televisão se inclui no contexto com um papel específico: preencher o vazio ampliado pelo cotidiano da vida urbana (LOPES et al., 2002, p. 209). Para Martín-Barbero (2001), a mediação é o “lugar de onde” se outorga sentido ao processo de comunicação, e esse lugar, para ele, é a cultura. Por isso, é importante contextualizar os períodos de produção das telenovelas e seus devidos temas com as modificações sociais, as agitações e questionamentos que a sociedade evoca a cada etapa, para compreender a produção de sentido das quais fazem parte. Conforme o pesquisador e professor Dr. Mauro Alencar diz, em entrevista, a este presente trabalho:

(...) toda produção ficcional parte do seu momento, sempre. Mesmo em produção de época, de outro século, o autor escreve com o sentimento que está observando naquele momento. É irreal pensar diferente. Pode ser mais próximo ou mais distante, mas ele abre a janela e vê a banda que está passando à sua frente. É isso que vai se refletir na sua obra. É um movimento meio cíclico: A novela é interferida pela realidade, mas a realidade também se deixa ser interferida pela novela, ela acompanha o momento histórico. É uma característica essencialmente brasileira, via TV Globo. A questão histórica, no Brasil, não se dissocia das produções audiovisuais<sup>65</sup>.

A análise deste trabalho compreende vinte anos de teledramaturgia no país, de 1998 a 2018, divididos em três ciclos, devido a trocas de governo com guinadas políticas distintas. Chamamos de “Primeiro Ciclo” a fase da virada do milênio, marcada pela estabilidade econômica no segundo mandato de governo de Fernando Henrique Cardoso. O “Segundo Ciclo” inicia-se com a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva e os desdobramentos de mais de uma década de um governo com avanços nas áreas sociais, marcando a ascensão da chamada classe C<sup>66</sup> e um vigente sentimento de esperança social. Lula faz Dilma Rousseff sua sucessora, quando se agrava a sucessão de denúncias de corrupção, através da mídia *mainstream*, e incertezas no campo político-econômico. Dilma não completa o segundo mandato, sofrendo impeachment em 2016, o que marca o “Terceiro Ciclo”. Há uma crise moral a ser debatida no espaço público, caracterizado pelos desdobramentos de ações judiciais e a instabilidade política do governo de Michel Temer.

<b>PRIMEIRO CICLO</b>	Forte brasilidade	<i>De Corpo dourado</i> (1998) a <i>Coração de estudante</i> (2002)
<b>SEGUNDO CICLO</b>	Espaço para o Povo (da esperança à crise moral)	<i>De Esperança</i> (2002) a <i>Velho Chico</i> (2016)
<b>TERCEIRO CICLO</b>	Dilema Ético	<i>De Liberdade, liberdade</i> (2016) a <i>O tempo não para</i> (2018)

A História é uma força determinante, porque ela nos produz, assim como produz a televisão (WILLIAMS, 2016). Por isso, sua eliminação, no sentido de termos e lugares, “é essencialmente a eliminação do mundo contemporâneo no

<sup>65</sup> Em depoimento a este presente trabalho, em abril de 2018.

<sup>66</sup> Essa classificação é o Critério Brasil, realizado pela Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa (Abep) para segmentar a população em poder de compra. Para a Fundação Getúlio Vargas (FGV), uma família é considerada de classe média (classe C) quando tem renda mensal entre R\$ 1.064 e R\$ 4.591. A elite econômica (classes A e B) tem renda superior a R\$ 4.591; e a classe D entre R\$ 768 e R\$ 1.064.

qual, dentro de limites e sob pressões, os homens agem e reagem, lutam e concedem, cooperam, entram em conflito e competem” (WILLIAMS, 2016, p. 138). Tomando como princípio que a telenovela é entendida como um meio que ativa na audiência uma competência cultural em função da construção de um repertório comum, ela passa a um repertório compartilhado de representações identitárias, seja sobre a realidade social ou sobre o próprio indivíduo (LOPES et al., 2002, p. 23).

Ressalta-se que esse repertório entre a produção e a audiência foi construído ao longo de décadas de telenovela no Brasil e, mais precisamente, de atenção diária às telenovelas da TV Globo, como já exposto na primeira parte desta pesquisa. Sendo assim, a telenovela se constitui representante da tardia modernidade brasileira. Como aponta Souza (2006), a atual ausência crônica de perspectivas de futuro em países periféricos, como o Brasil, tem a ver com a obsolescência dos antigos projetos políticos que baseavam-se em análises tradicionais.

(...) A tendência a se acreditar num “fetichismo da economia”, como se o crescimento econômico por si mesmo pudesse resolver problemas como desigualdade excludente e marginalização, o hábito de se estabelecer clivagens regionais entre partes modernas e tradicionais dentro do país ou ainda as cruzadas populistas contra a corrupção se legitimam a partir desse mesmo caldo de ideias e servem como máscara ideológica contra a articulação teórica e política dos conflitos específicos de classe na periferia. (SOUZA, 2006, p. 24)

A seguir, portanto, proponho uma contextualização de vinte anos de telenovelas na TV Globo, a partir da variação temática e à luz de relevantes fatos políticos, sociais e culturais no país.

## 2.1.

### **PRIMEIRO CICLO: Forte brasilidade**

#### ***De Corpo dourado (1998) a Coração de estudante (2002)***

Após a criação e implementação do Plano Real, em 1994, o país vive finalmente o controle da inflação. Ainda que a estabilidade da moeda se torne uma realidade em um país que sofreu décadas de planos econômicos frustrados e de inflações desenfreadas, os ganhos sociais não refletem a fase de pujante força da economia. O Brasil tem descontroladas dívidas no exterior e uma imagem de desconfiança dos investidores.

É também um período de greves em vários setores, promovidas por sindicatos, diante das incertezas das privatizações de empresas públicas. Na área rural, o Movimento dos Sem Terra (MST) promove ocupação em propriedades agrícolas de diferentes regiões do país, muitas improdutivas, para forçar a reforma agrária.

Em seu segundo mandato, Fernando Henrique Cardoso tem a popularidade reduzida, principalmente pela ampliação do desemprego<sup>67</sup>. Segundo dados da Pesquisa Mensal de Emprego, do IBGE, a segunda fase do governo começou com uma taxa de 7,6% a.a. Como um todo, o governo apresentou aumento de mais de 50% no nível de desocupação em relação ao primeiro mandato. Os movimentos sociais manifestam-se contra sua política neoliberal, gerando acentuada disparidade social entre as camadas proletárias. Outro fator que afeta sua popularidade é o “apagão” elétrico. Secas nas usinas hidrelétricas causam falhas na geração de energia, deixando vastas regiões sem fornecimento<sup>68</sup>. O governo foi acusado de não ter investido e planejado o suficiente no setor energético, ocasionando mudanças nos hábitos da população visando ao racionamento.

O mundo seria sacudido pelo maior ataque terrorista da história americana, no dia 11 de setembro de 2001, coordenado pela organização fundamentalista islâmica al-Qaeda, derrubando o World Trade Center, no coração financeiro de Nova York. A partir desse episódio, o terrorismo global passou a ser assunto corriqueiro nas relações entre países e diversas normas de segurança foram revistas. Outros ataques, orquestrados pelo Estado Islâmico, levariam pânico a diferentes nações nas décadas seguintes.

Com a virada do século, os questionamentos dos novos rumos do país pós-500 anos diante das estabilidades econômica e política geram temas que permeiam a cidadania e a brasilidade<sup>69</sup> (ORTIZ, 1985). Na televisão, vive-se a

---

<sup>67</sup> Ver matéria “Desemprego cresce 38% no governo FHC”. *Folha de São Paulo*, publicado em 31/01/1999. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi31019919.htm>>. Acesso em 25/02/2018.

<sup>68</sup> Ver matéria “O apagão energético de 2001”. *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/historiab/apagao.htm>>. Acesso em 25/02/2018.

<sup>69</sup> As obras de ficção na TV vão enaltecer essa afinidade de amor pelo Brasil e suas características comuns. Para Ortiz (1985), há um desafio em definir a especificidade do brasileiro enquanto nação, fixando caráter ontológico à identidade brasileira. Como ele observa, essa é uma questão que permanece perene entre os intelectuais brasileiros e que, ainda hoje, mobiliza esforços no

explosão dos *reality shows*, enquanto as novelas se mantêm em estruturas historicamente consolidadas. Há adaptações como o romance *Dona Flor e seus dois maridos* (1998), resgate de personagens símbolos de nossa História, como *Chiquinha Gonzaga* (1999), ou de fatos que remetam aos 500 anos do país, como *A Muralha* (2000), que retratou a chegada dos bandeirantes; e *Aquarela do Brasil* (2000), permeada pela época de ouro das rádios diante da preparação do Brasil para entrar na 2ª Guerra Mundial. Também há *Força de um desejo* (1999), ambientada no Brasil escravocrata. Destacam-se tramas de caráter conciliador, com forte carga de esperança, cuja mensagem maior é a de renovação e fé: *Era uma vez* (1998), *Meu bem querer* (1998), *Esplendor* (2000), *Estrela guia* (2001) etc.

Um dos destaques de audiência do período, *Terra nostra* (1999) trouxe a condução dos imigrantes italianos ao Brasil do início do século passado. Pela TV Globo festejou-se os cinco séculos de História brasileira com produções que remetem a capítulos importantes de um passado ainda em discussão. Entre as séries e minisséries, *O quinto dos infernos* (2002) apelou para o humor ao ambientar a trama dos salões imperiais da Família Real. Nesta fase estão duas das séries de maior audiência no país: *A grande família* (2000)<sup>70</sup>, comédia de situação baseada no seriado homônimo de 1972, criado por Max Nunes [1922-2014] e Roberto Freire [1927-2008], e roteirizado por Oduvaldo Vianna Filho [1936-1974] e Armando Costa [1933-1984]; e *Os normais* (2000), comédia de Fernanda Young e Alexandre Machado para discutir o dia a dia de um relacionamento a dois. A boa aceitação do público faria com que as duas produções ganhassem, mais para gente, versões no cinema. Das mais ousadas em temática, *O Clone* (2002), de Gloria Perez, foi um dos maiores sucessos internacionais da TV Globo<sup>71</sup>, ao mostrar um experimento para clonar um homem e suas implicações morais. Já *Laços de família* (2000), de Manoel Carlos, abriu o debate sobre

---

sentido de decifrá-la. Não vamos, portanto, nos aprofundar na discussão da brasilidade neste estudo.

<sup>70</sup> A adaptação de um grande sucesso da década de 1970, *A Grande Família* é um retrato bem-humorado do cotidiano de uma família suburbana. Seriado mais longo da televisão brasileira, estreou em março de 2001 e *ficou no ar* até setembro de 2014, somando 14 temporadas.

<sup>71</sup> Foi exportada para 91 países, sendo a quinta telenovela brasileira mais vendida na história. As outras, até 2018, são: 4º *Terra Nostra* (1999), exibida em 95 países; 3º *A vida da Gente* (2001), em 98 países; 2º *Da cor do pecado* (2004), em 100 países; e 1º *Avenida Brasil* (2002), em 134 países; segundo dados da própria emissora.

gravidez planejada, quando Helena (Vera Fischer) decide ter um bebê para doar medula óssea à filha com câncer (Carolina Dieckmann).



Figura 6: Capa da *Veja* para *Laços de família* em 10/01/2001.

## 2.2.

### **SEGUNDO CICLO: Espaço para o Povo (da esperança à crise moral) De *Esperança* (2002) a *Velho Chico* (2016)**

Após a aparente conquista da estabilidade econômica, é a vez do social. Com o slogan “a esperança venceu o medo”<sup>72</sup>, o Brasil opta por Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006) como presidente, seguindo a tendência latino-americana por governos de linha de esquerda<sup>73</sup> em contraponto a governos neoliberais anteriores.

Começamos o Segundo Ciclo com uma novela que, em seu título, traduz o sentimento do período. *Esperança* (2002), de Benedito Ruy Barbosa, traz a temática de imigrantes italianos parecida com a de *Terra nostra*, na tentativa de repetir seu sucesso. Continua a ter, durante essa fase, obras que resgatam símbolos nacionais ou que tragam brasilidade à narrativa, em textos originais ou adaptações da literatura: *Um só coração* (2004), ambientada em uma São Paulo dos anos 1920, prestes a assistir à Semana de Arte Moderna; *Mad Maria* (2005), e a

<sup>72</sup> A frase foi dita por Lula no primeiro pronunciamento como presidente eleito, em alusão à declaração da atriz Regina Duarte, no período da campanha eleitoral, que se disse com medo de uma possível vitória petista. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u41584.shtml>>. Acesso em 25/02/ 2018.

<sup>73</sup> O casal Kirchner na Argentina; Evo Morales na Bolívia; Rafael Correa no Equador; Tabaré Vazquez e Pepe Mujica no Uruguai; Fernando Lugo no Paraguai; e Michelle Bachelet no Chile. Lembrando que Hugo Chávez já governava a Venezuela desde 1999.



história da construção da ferrovia Madeira-Mamoré no início do século XX, no norte do Brasil; *Amazônia – de Galvez a Chico Mendes* (2007); *Gabriela* (2012), baseada no romance homônimo de Jorge Amado [1912-2001]; *A Pedra do reino* (2007), baseada na obra de Ariano Suassuna [1927-2014]; *Capitu* (2008), um olhar feminino para a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis [1839-1908] etc. Além de produções que resgatam personagens reais da cultura e da política brasileira, como *JK* (2006), *Maysa – Quando fala o coração* (2009), *Dalva e Herivelton – Uma canção de amor* (2010), *Dercy de verdade* (2012).

As telenovelas ganham boa repercussão. Como Lopes (2009) salienta, quando uma novela inflama o país, nesse momento ela atualiza seu potencial de sintetizar o imaginário de uma nação, isto é, a sua identidade, ou o que é o mesmo, de se expressar como “nação imaginada”. Neste período destacam-se dois projetos de lei cujas aprovações estão diretamente relacionadas às temáticas abordadas na novela *Mulheres apaixonadas* (2003), onde personagens protagonizaram situações que colaboraram para o consenso em torno de causas sociais. O Estatuto do Idoso, que decreta direitos a pessoas da terceira idade, quando aprovado pelo Senado Federal, reconheceu a importância dessa telenovela cuja personagem Dóris dispensava tratamento hostil aos avós Flora e Leopoldo; e a aprovação do Estatuto do desarmamento para a qual concorreu uma passeata contra a violência com cerca de 20 mil pessoas no Rio de Janeiro, incluindo o elenco da novela.

Registra-se ainda, em 2003, a morte do empresário Roberto Marinho<sup>74</sup>, aos 98 anos, fundador da TV Globo e um dos homens mais influentes do país no século XX.

A primeira década dessas experiências de governo à esquerda em vários países latinos resultou na redução da miséria, em políticas de inclusão social e aumento do Produto Interno Bruto (PIB). Todos esses governos conseguiram se reeleger e fazer sucessores. No Brasil, Lula foi reeleito para um segundo governo (2007-2010), mesmo sob a luz dos escândalos de corrupção que afetaram aliados

<sup>74</sup> A presidência do Grupo Globo passou a ser exercida pelo seu filho mais velho, Roberto Irineu Marinho, até dezembro de 2017, quando foi substituído por Jorge Nóbrega. Seus irmãos João Roberto Marinho e José Roberto Marinho seguem, respectivamente, como vice-presidente do Conselho, e presidente da Fundação Roberto Marinho.

políticos. O “mensalão”<sup>75</sup> é o principal escândalo no seu primeiro mandato. Segundo o Ministério Público Federal, tratou-se de um esquema de pagamento de propina a parlamentares para que votassem a favor de projetos do governo.

O universo da pobreza e da violência carioca, que o cinema da retomada tematizou em vários filmes<sup>76</sup> também foi levado às novelas. Após Marcílio Moraes, veterano autor da Globo, fazer *Vidas opostas* (2006) na TV Record, a TV Globo retruca a concorrente com *Duas caras* (2007), de Aguinaldo Silva, sobre a vida em uma favela.

(...) Nessas novelas a paisagem urbana saturada pela desigualdade e pelo poder paralelo do tráfico já não traz a marca das cores nacionais. Embora a iniciativa da Record tenha sido importante na competição com a Globo, especialmente no Rio de Janeiro, nenhuma das duas obras logrou a repercussão que alguns filmes sobre o assunto obtiveram. O cinema contemporâneo ganha proeminência na desconstrução do país que se queria do futuro, justamente quando o Brasil é reconhecido nacional e internacionalmente como potência emergente. (HAMBURGER, 2011, p.81)

A TV Globo produziu, também na espreita dessa temática, a série *Força-tarefa* (2009). A trama acompanha a vida do tenente Wilson (Murilo Benício), policial honesto que segue seus princípios de justiça. Não fez tanto sucesso quanto os filmes, mas merece registro pela humanização dos policiais, até então rara na teledramaturgia nacional. Esteticamente, *Força-tarefa* apresenta características que a diferenciam de modelos de produção historicamente hegemônicos na ficção seriada da TV brasileira (MUNGIOLI, PELEGRINI, 2013), ao romper com a linguagem anódina do estúdio, da onipresente iluminação *high light* e da videografia em multicâmera; há uma opção por produzir TV com mesmo apuro estético tradicionalmente reservado ao cinema. Esta “opção” passaria a ser tendência nos anos a seguir.

<sup>75</sup> O ex-deputado Roberto Jefferson (PTB-RJ) revelou em 2005 existência de suposto esquema de mesadas a parlamentares aliados em troca de apoio ao governo. *Portal UOL*. Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/infograficos/2012/07/30/o-escandalo-do-mensalao.htm>>. Acesso em 25/02/2018.

<sup>76</sup> Como por exemplo: *Como nascem os anjos* (1996), *Notícias de uma guerra particular* (1999), *O invasor* (2002), *Cidade de Deus* (2002), *Ônibus 174* (2002), *Tropa de Elite I* (2007) e *II* (2010), entre outros. Dentre todos, *Tropa de Elite* foi objeto de grande repercussão, chegando a vazar ao mercado pirata antes do lançamento. Sua continuação tornou-se o filme com a maior bilheteria no Brasil, segundo o instituto Filme B.

## Passado “reconfigurado”

Em 2002, o Brasil ocupava a 13ª posição no ranking global de economias medido pelo PIB, segundo dados do Banco Mundial e do Fundo Monetário Internacional (FMI)<sup>77</sup>. Chegou a 6ª em 2011, desbancando a Grã-Bretanha. A nota no Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) da ONU, que era de 0,649 no início dos anos 2000, vai a 0,755 em 2016. Também é destacado o aumento da escolaridade. O Programa Universidade para Todos (ProUni) facilitou acesso às instituições privadas. Em 2003, o Brasil tinha 3,94 milhões de estudantes no ensino superior. Dados do Censo da Educação Superior<sup>78</sup> de 2009 mostram que esse contingente chegou a 6 milhões – crescimento de 65% nas matrículas. Desse total, 75% nas instituições privadas, setor que se tornou parceiro importante do governo nas políticas de inclusão.

Ao longo do mandato de Lula, houve continuidade do processo de implantação de cotas nas universidades públicas, iniciado por FHC. Como medida para redução de disparidades<sup>79</sup>, as cotas promoveram 7,1 milhões de matrículas no ensino superior em 2014. O número era a metade em 2002. Em seu primeiro ano, Lula instalou a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), com objetivo de promover políticas públicas de combate à desigualdade racial. Como resultado, o Censo 2010 mostrou que, pela primeira vez, brasileiros que se autodeclararam pardos e pretos apareceram como maioria: 50,7%. No censo anterior (de 2000), maioria da população brasileira (53,7%) se declarava branca. Longe de um eventual aumento da taxa de natalidade, a explicação está na elevação da autoestima da população negra<sup>80</sup>. Entre 2003 e 2013, a renda da população negra e parda crescerá 51,4%, enquanto a da população branca marcará um aumento de 27,8%, segundo o IBGE. Mesmo

<sup>77</sup> Ver matéria “O legado dos 13 anos do PT no poder em seis indicadores internacionais”. *BBC Brasil*. Disponível em <[http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160505\\_legado\\_pt\\_ru](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160505_legado_pt_ru)>. Acesso em 25/02/2018.

<sup>78</sup> Disponível em <[http://portal.inep.gov.br/artigo/-/asset\\_publisher/B4AQV9zFY7Bv/content/mec-e-inep-divulgam-dados-do-censo-da-educacao-superior-2016/21206](http://portal.inep.gov.br/artigo/-/asset_publisher/B4AQV9zFY7Bv/content/mec-e-inep-divulgam-dados-do-censo-da-educacao-superior-2016/21206)>. Acesso em 25/02/2018.

<sup>79</sup> Censo do MEC, disponível em <<http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/32123>>. Acesso em 25/02/2018.

<sup>80</sup> Ver matéria “Mais brasileiros se declaram negros e pardos e reduzem número de brancos”. *Jornal El País*. Disponível em <[https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/13/politica/1447439643\\_374264.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/13/politica/1447439643_374264.html)>. Acesso em 25/02/2018.

assim, a renda dos negros ainda corresponde a apenas 57,4% da dos brancos<sup>81</sup> – sinal de que as políticas afirmativas precisam avançar mais.

Todas estas mudanças fazem desse “Segundo Ciclo” o mais rico em transformações significativas. *Da cor do pecado* (2004), de João Emanuel Carneiro, trouxe a atriz Taís Araújo no papel da mocinha. É dela o título de primeira protagonista negra de um folhetim<sup>82</sup> – em *Xica da Silva* (1996), TV Manchete. Taís voltou a ser destaque em *Viver a vida* (2010), dessa vez como primeira protagonista negra do horário nobre. Outras produções tiveram negros no topo da escalação de elenco. Destacam-se a telenovela *Cobras & lagartos* (2006) e as séries *Antonia* (2006), *Ó, pai, ó* (2008) e *Suburbia* (2012). Sobre essa disparidade de personagens brancos e negros tão enraizada na TV brasileira, um dos tabus que discorreremos na terceira parte deste trabalho, Hamburger (2007) diz que é “espantoso que novelas que apresentam um retrato branco de um Brasil muito mais rico do que ele é sejam reconhecidas como retrato legítimo e verossímil de um país desigual, mulato e miscigenado”.

(..) É possível que essa verossimilhança tenha a ver com uma coerência construída não em torno da ilusão da representação especular, mas em torno da alusão a diversos elementos da conjuntura, da moda à política, referências ao universo extra-diegético que garantem a verossimilhança da trama (HAMBURGER, 2007, p. 167).

Em *Lado a lado* (2012) nota-se uma transformação nesta representação do negro. A história, que se passa na sociedade carioca do início do século XX, é contada também sob o ponto de vista do negro como protagonista no movimento abolicionista: Isabel (Camila Pitanga) e Zé Maria (Lázaro Ramos) formam um dos casais principais. Ela, filha do ex-escravo Afonso (Milton Gonçalves), trabalha desde adolescente como empregada doméstica da francesa Madame Besançon (Beatriz Segall). Talentosa, tem a oportunidade de estudar na Europa. Anos depois, retorna rica e se reaproxima de seu amor, marinheiro e um dos líderes da Revolta da Chibata<sup>83</sup>. Premiada<sup>84</sup> em 2013, a novela é tratada a partir de uma visão contemporânea, ao levar à tela mulheres com opiniões e posições fortes em

<sup>81</sup> Dados disponíveis em <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2014-01/renda-dos-negros-cresce-mais-que-media-mas-nao-chega-60-da-dos-brancos>> Acesso em 25/02/2018.

<sup>82</sup> Antes de Taís, somente Yolanda Braga teve um papel de destaque, em *A Cor da sua pele* (de 1965, da extinta TV Tupi).

<sup>83</sup> Ocorrida em 1910 no Rio de Janeiro.

<sup>84</sup> Ganhou o 41º Emmy Internacional, o Oscar da TV mundial.

um tempo em que eram excluídas da função pública. Existe, além da idealização da participação destes grupos, comum à ficção, uma visão contemporânea dos papéis sociais ali assumidos. Ou seja, “o passado é reconfigurado pela ficção televisiva e passa a ser uma versão dos próprios acontecimentos históricos” (SICILIANO, 2016, p.173).

Mas, como veremos na terceira parte desta dissertação, a representatividade (HALL, 2016) da população negra na produção audiovisual da emissora ainda é tabu e, quando ocorre, é permeada por uma escassez de recursos que tende a estereótipos. O termo “tabu”, aliás, será detalhado no próximo capítulo. Para os Estudos Culturais, a noção de estereótipo é de suma importância: a partir dela, o pesquisador pode lidar com acepções diferentes sobre práticas, grupos e discursos em geral (BRITO; BONA, 2014). Existem, porém, noções variadas sobre o que vem a ser um estereótipo, de modo que se faz necessário pensar qual das concepções se encaixa melhor em um dado objetivo. Em livro fundamental para os Estudos Culturais, *O local da cultura* (2013), Bhabha mostra que estereótipos constituem uma questão quase tão importante para a análise dos objetos quanto os objetos em si. Segundo o autor:

(...) o estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação, que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 2013, p. 130)

Para tanto, em maio de 2018, às vésperas da estreia de *Segundo sol*, o Ministério Público do Trabalho (MPT), por meio da Coordenadoria Nacional de Promoção de Igualdade de Oportunidade e Eliminação da Discriminação no Trabalho (Coordigualdade), enviou à TV Globo uma notificação recomendatória para levar o folhetim a “respeitar a diversidade racial” de Salvador (BA), cidade em que é ambientado, cujo estado tem o maior percentual de população negra do Brasil, de acordo com o Mapa de Distribuição Espacial da População do IBGE (2013).

O MPT entende que o não espelhamento da sociedade nos programas televisivos gera a perpetuação da exclusão e reafirma estereótipos de limitação de espaços a serem ocupados pela população negra. O Estatuto da Igualdade Racial recomenda ao Poder Público a promoção de ações que assegurem a igualdade de oportunidades no mercado de trabalho para a população negra, inclusive mediante

a implementação de medidas visando à promoção da igualdade nas contratações do setor público e o incentivo à adoção de medidas similares nas empresas e organizações privadas<sup>85</sup>.

Em resposta, a emissora divulgou uma nota na qual faz mea-culpa: “Foi colocado que, de fato, ainda temos uma representatividade menor do que gostaríamos e vamos trabalhar para evoluir com essa questão”<sup>86</sup>.

## A hora e a vez da chamada “classe C”

A ONU destacou o efeito sobre a desigualdade do aumento real do salário mínimo<sup>87</sup> – de 80% entre 2003 e 2010 – e dos esforços para a formalização do mercado de trabalho brasileiro, além da continuidade dos programas de transferência de renda, como Bolsa Família<sup>88</sup>. Oito anos antes, quando Lula foi eleito para o primeiro mandato, pesquisas de opinião mostraram que o desemprego e a fome eram as maiores preocupações do brasileiro. Chegando ao fim do governo, um novo levantamento, do instituto Datafolha, mostrou que “os tormentos passaram a ser saúde e segurança”<sup>89</sup>.

Um dos motores do governo para alavancar a geração de emprego foi a criação do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC)<sup>90</sup>. Durante a crise financeira mundial entre 2008 e 2009, o programa aliviou os efeitos da crise sobre empresas nacionais. Uma das principais bandeiras do governo, a transposição do rio São Francisco atravessou diversas polêmicas<sup>91</sup>. O projeto de deslocamento de parte das águas do rio previa construção de mais de 700 quilômetros de canais de concreto em dois eixos (norte e leste) ao longo de quatro estados (PE, PB, CE e

<sup>85</sup> Nota do MPT reproduzida em diversos veículos, tais como a Revista *Veja*, disponível em <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/segundo-sol-ministerio-publico-notifica-globo-por-representacao-racial/>>. Acesso em 13/05/2018.

<sup>86</sup> Trecho do comunicado à imprensa divulgado pela TV Globo no dia 3 de maio de 2018.

<sup>87</sup> Ver matéria “Relatório da ONU destaca valorização do salário mínimo como principal fator de redução de desigualdades no Brasil”. Jornal *O Estado de São Paulo*. Disponível em <<http://politica.estadao.com.br/blogs/roldao-arruda/na-reducao-das-desigualdades-sociais-valorizacao-do-salario-pesou-mais-que-programas-de-transferencia-de-renda/>>. Acesso em 25/02/2018.

<sup>88</sup> Programa de transferência de renda, direcionado às famílias em situação de pobreza, de modo que consigam superar a situação de vulnerabilidade.

<sup>89</sup> Disponível em <<http://noticias.r7.com/brasil/noticias/era-lula-cria-mais-empregos-que-governos-fhc-itamar-collor-e-sarney-juntos-20111104.html>> Acesso em 08/03/2018.

<sup>90</sup> Com objetivo de promover a execução de grandes obras de infraestrutura social, urbana, logística e energética do país, elevando o investimento público e privado em obras diversas.

<sup>91</sup> Ambientalistas se posicionaram contra a transposição, alegando que a obra afetaria a vazão do rio.

RN) para o desvio das águas. Nos primeiros anos de governo, Lula anunciou a descoberta de petróleo em águas ultraprofundas da camada pré-sal, que segundo a Petrobras se estenderia a uma área de 800 quilômetros, do Espírito Santo a Santa Catarina. Embalado pelo bom momento da economia brasileira, o medo de terrorismo nos países europeus e a imagem positiva do país no exterior, o Brasil foi escolhido sede da Copa do Mundo de 2014 após 64 anos (a única Copa no país foi em 1950)<sup>92</sup>. A Operação Lava-Jato<sup>93</sup> descobriria, anos mais tarde, que empreiteiras se cartelizaram para forjar uma concorrência aparente. Mais um evento de magnitude internacional teria o país como palco. Em 2009, as Olimpíadas de 2016 foram anunciadas para o Rio de Janeiro, mesmo diante da alta popularidade do recém-eleito presidente dos Estados Unidos, Barack Obama<sup>94</sup>.

Com moeda forte, baixas taxas de desemprego<sup>95</sup> e o consequente aumento do poder aquisitivo das famílias, se deu no final da década uma transformação silenciosa. De 2010 para 2011, segundo dados do Observador Brasil 2012<sup>96</sup>, estudo anual da empresa especializada em crédito, financiamento e investimento Cetelem GNB, 2,7 milhões de brasileiros saltaram das classes D e E, passando a engordar os 54% que a fatia de consumo da classe média representa na pirâmide

<sup>92</sup> Foram construídos ou reformados estádios de futebol em dez cidades. Em Brasília, por exemplo, o estádio Mané Garrincha com capacidade para 71 mil lugares, é considerado o segundo mais cara do mundo, só perde para Wembley, em Londres. Com o placar de 7x1 da Seleção Brasileira perdendo para a Alemanha na semifinal, no estádio do Mineirão (BH), firmou-se a pior derrota do país em uma Copa.

<sup>93</sup> A Polícia Federal e o Ministério Público Federal apuraram o caminho usado por doleiros de Curitiba (PR) para lavar dinheiro. Entre os investigados, Carlos Habib Chater, dono de um posto de gasolina em Brasília. Daí o nome da Operação Lava Jato, que remete ao serviço de lavagem de carros.

<sup>94</sup> A capital fluminense venceu Madri, Tóquio e Chicago entre os membros do Comitê Olímpico Internacional (COI), para ser a primeira da América do Sul a receber o evento.

<sup>95</sup> De acordo com a Rais (Relação Anual de Informações Sociais), que registra as contratações e demissões de empregados regidos pela CLT (Consolidação das Leis do Trabalho) e dos trabalhadores temporários, de 2003 até setembro de 2010 foram criados 14.725.039 empregos. Isso dá uma média de 1,8 milhão de postos de trabalho por cada ano do governo Lula. Os 14,7 milhões de empregos gerados nos oito anos, até final de 2010, portanto, superam a soma dos empregos gerados nos governos FHC, Itamar Franco e José Sarney, que juntos são 10,4 milhões em 15 anos. Isso sem contar o fechamento de 2,2 milhões de vagas em três anos do governo Collor, o que daria saldo de 8,2 milhões de empregos em 18 anos. Informações disponíveis em <http://noticias.r7.com/brasil/noticias/era-lula-cria-mais-empregos-que-governos-fhc-itamar-collor-e-sarney-juntos-20111104.html>. Acesso em 25/08/2018.

<sup>96</sup> Ver matéria “Ascensão da classe C altera hábitos de consumo no país”. *Jornal Estado de Minas*. Publicado em 23/03/2012. Disponível em <[https://www.em.com.br/app/noticia/economia/2012/03/23/internas\\_economia,284997/ascensao-da-classe-c-altera-habitos-de-consumo-no-pais.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/economia/2012/03/23/internas_economia,284997/ascensao-da-classe-c-altera-habitos-de-consumo-no-pais.shtml)>. Acesso em 25/02/2018.

social brasileira. Em 2005, a classe C era composta de 62.702.248 brasileiros. Em 2011, esse número foi para 103.054.685. Este impacto socioeconômico foi sentido ao longo dos anos seguintes, transformando hábitos de consumo e de lazer e reposicionando a forma como o subúrbio/periferia quer ser visto. De carona neste contexto, inaugura-se uma nova fase “marcada pela ascensão da classe C ao núcleo principal das telenovelas, pela concorrência com a TV por assinatura e também pela utilização das novas plataformas para a fidelização dos públicos” (RAHDE et al., 2012, p. 330)

A expressão “nova classe média”, cunhada pelo economista da Fundação Getúlio Vargas (FGV) Marcelo Neri, é questionada sociologicamente, pois o aumento da renda destes brasileiros não necessariamente muda a realidade social. A contradição na existência desta nova classe está no fato de que “estar ou não em determinada classe social dependerá não só do padrão de consumo, mas da interação social propiciada pelo mesmo, e dependerá da participação nos rituais de consumo dos membros desta classe” (CASTILHOS; ROSSI, 2013, p. 23). Esta interação social depende da aceitação que vai desde a presença na publicidade até a forma como o negro é retratado nas telenovelas, o que ocorre de forma tímida para o percentual negro da população.

A partir dessa discussão ainda sem um consenso sobre a “nova classe média” no cenário socioeconômico do Brasil, viemos acompanhando, paulatinamente, a chegada de um viés mais popular aos protagonistas<sup>97</sup>: os caminhoneiros de *Carga pesada* (2003), a empregada doméstica em *A Diarista* (2004), as donas de um bar em *Sob nova direção* (2004). Mas nada que se compare com o feito da novela *Cheias de charme* (2012). A produção foi ao ar em meio a transformações voltadas às classes populares, onde se pontua a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 66/2012, conhecida como PEC das Domésticas<sup>98</sup>. *Cheias de charme* traz três empregadas no centro da trama. O avanço do tema, entretanto, ainda esbarra em uma figuração comum das representações (DEUSDARÁ; ATEM, 2017) presentes na construção da personagem

<sup>97</sup> A novela *Sem Lenço, Sem Documento*, exibida pela Globo em 1977/1978, escrita por Mário Prata, aborda a relação entre empregadas domésticas e patroas. Mas pelo contexto da época, não foi bem aceita pelo público e criticada pelo governo.

<sup>98</sup> Que significou uma jornada de trabalho de 8 horas por dia, totalizando 44h semanais para domésticas.



“empregada doméstica” (PINTO, 2017). Uma representação apresenta, comumente, a concepção idealizada da situação acomodada na literatura sobre mobilidade social e nos símbolos de status (GOFFMAN, 1999). Neste caso, o indivíduo tem de dar expressões a padrões comportamentais ideais na representação, abandonando ou escondendo ações e fatos incompatíveis. Pode ainda usar de artifícios estereotipados para que seja bem sucedido.

Os processos acerca de conquistas trabalhistas das empregadas, incluindo aspectos relativos à configuração das relações étnicas e de gênero, precisam ser levados em consideração. Hall ([1932-2014] 2003) lembra que a representação liga o significado e a linguagem à cultura. Assim, representar é usar a língua/linguagem para dizer algo significativo ou representar o mundo de forma significativa a outrem. A representação é parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e trocado entre integrantes de uma mesma cultura. Ou, como veremos na terceira parte deste trabalho, representar é produzir significados através da linguagem. Conforme apontam Deusdará e Atem (2017), é necessário contextualizar a construção de tais personagens, a partir das relações que estabelecem na trama:

(...) Em uma rápida e intensa alteração das configurações do debate público na cena brasileira, temos observado a emergência insistente e reiterada da atualização de estereótipos e imagens cristalizadas tradicionais excludentes que ora se reforçam, ora se inscrevem em performances de combate. Esse redimensionamento, que se realiza pela intensidade de traços conservadores e excludentes, parece apropriar-se de modo singular das práticas discursivo-midiáticas, necessitando ser mais bem entendido, a partir de uma torção da compreensão a respeito da trajetória recente de consolidação das lutas por direitos empreendidas pelas chamadas minorias. (DEUSDARÁ; ATEM, 2017, p.1)

No mesmo ano de *Cheias de charme*, é exibida uma das novelas de maior sucesso recente da TV Globo: *Avenida Brasil* (2012). Núcleos dramáticos são formados por grupos de personagens que atuam em um lugar comum onde se desenvolvem subtramas, e são utilizados paralelamente à história principal (RAHDE et al., 2012).

Ao longo da história das novelas brasileiras, nota-se a insistência dos autores em contrabalançar núcleo principal com personagens ricos e subnúcleos de personagens pobres em “tramas paralelas de tons mais leves, feitas para

amenizar o teor dramático de certos enredos” (PALLOTTINI, 2012, p. 76). Em *Avenida Brasil*, passa a acontecer o contrário: o núcleo principal é formado por moradores do subúrbio. No primeiro, há a família de um ex-jogador de futebol que fez fortuna; a dona de um salão de beleza que enriqueceu prestando serviço para mulheres das camadas populares. Em paralelo, os moradores do lixão (que vivem abaixo da linha da pobreza). O núcleo periférico, de menor importância, mora na zona sul do Rio, lugar nobre. São pessoas da classe alta (A e B) que formam o núcleo cômico, onde os conflitos remetem a poligamia e infidelidade. É neste núcleo, que se desenvolvem as cenas de alívio, utilizadas pelo autor para fugir do ambiente pesado da história central. Esse deslocamento de personagens principais para a classe média “carrega também a identificação das aspirações do público, ser da classe média passa a significar um status social positivo” (RAHDE et al., 2012, p. 332).

Mudou também a forma como a mulher se colocaria na sociedade. Novas frentes de pensamento foram abertas para se discutir o feminino no social. Como será exposto na terceira parte deste trabalho, o papel da mulher na ficção televisiva brasileira sempre passou por transformações. Neste segundo e mais amplo ciclo de produções, temos novelas como *Mulheres apaixonadas* (2003), *Agora é que são elas* (2003) e *Fina estampa* (2011). Na primeira, de Manoel Carlos, temas como o câncer de mama, agressão doméstica, alcoolismo entre mulheres e a prostituição feminina. Só no Rio de Janeiro, na época desta novela, denúncias contra violência feminina<sup>99</sup> cresceram 40%. Muitas cenas fortes foram ao ar: espancamentos de Marcos em Raquel (inclusive a cena onde ela é espancada nua e é levada para o banheiro); a cena em que Raquel foge de um espancamento na suíte de Marcos, a cena em que Doris é humilhada na recepção do hotel pelo seu pai após ser pega se prostituindo etc. Em *Agora é que são elas*, aborda-se a luta pela independência feminina em meio a romances, humor e crítica política. O cenário é uma fictícia cidade, que sofre com a falta de investimentos da prefeitura. Mas é com *Fina estampa* que se fortifica o discurso da mulher na conformidade de múltiplas tarefas. Na história de Aguinaldo Silva, Griselda (Lília Cabral), de família pobre, criou sozinha os três filhos. Para

<sup>99</sup> Informações da Memória Globo, disponíveis em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/mulheres-apaixonadas/acoes-socioeducativas.htm>>. Acesso em 25/02/2018.

sobreviver, trabalha como mecânica. Griselda conserta de tudo um pouco, desde trocar pneus a mexer com eletricidade sempre vestindo macacão de oficina. É conhecida como “Marido de Aluguel” ou “Pereirão”.

A revista *Veja* de 16 de novembro de 2011 classificou a protagonista como “heroína dos novos tempos”, ainda que sua figura represente tradições estereotipadas e moralistas, incluindo o sentimentalismo e a autoridade na educação dos filhos. Segundo a publicação, alguns “fenômenos” contribuíram para o sucesso da trama que atingiu, em média, 41 milhões de telespectadores por capítulo: a nova classe média (o crescimento econômico de 90% da população concentradas nas classes C, D e E); as mulheres no comando dos lares (dados do IBGE mostraram que a proporção de famílias chefiados por mulheres foi de 27% para 36% entre 2001 e 2009); e ainda, a questão ética:

Nos últimos meses, as sucessivas quedas de ministros envolvidos em escândalos, como Wagner Rossi, da Agricultura, e Orlando Silva, do Esporte, sugeriram aos brasileiros que as denúncias de corrupção já não são respondidas com influência cínica pelo governo. Griselda foi baseada em uma faz-tudo portuguesa do bairro Santa Tereza que Aguinaldo Silva conheceu na década de 70. O autor guardou essa encarnação de retidão e honestidade por mais de trinta anos, para apresentá-la ao público no oportuníssimo momento em que se fala de uma “faxina” ética. Foi ao encontro das ansiedades e esperanças do público.<sup>100</sup>

A força e a repercussão de uma novela mobilizam cotidianamente uma verdadeira rede de comunicação, através da qual se dá a circulação dos seus sentidos e gera a chamada “semiose social” (LOPES, 2009, p. 31). Por isso, telenovela pode ser considerada um novo espaço público, por ter capacidade de provocar a discussão e a polêmica nacional.

<sup>100</sup> Ver matéria “A heroína dos novos Tempos”. *Rev. Veja*, São Paulo, nº. 46. 18 de novembro de 2011.



Figura 7: Capa de *Veja* para *Fina Estampa* em 16/11/2011.

## Segunda tela

Mesmo diante de escândalos de corrupção que se avizinhavam do governo<sup>101</sup>, Lula fez sua sucessora. Pela primeira vez uma mulher assumiu o cargo mais alto da nação. No primeiro ano do mandato de Dilma Rousseff (2011-2014), o país sofreu uma turbulência que seria o presságio dos próximos anos. Pela segunda vez<sup>102</sup>, Antonio Palocci (PT) foi demitido do cargo de ministro: então chefe da Casa Civil, dessa vez, saiu sob suspeita de enriquecimento ilícito e tráfico de influência como consultor, no período em que era deputado Federal. Em outubro de 2012, José Dirceu, José Genoino e Delúbio Soares, integrantes da cúpula do PT, foram condenados por corrupção ativa e formação de quadrilha<sup>103</sup>. No primeiro momento da investigação, a partir de março de 2014, perante a

<sup>101</sup> Aprovada no Senado Federal em 2010, a lei da “Ficha Limpa” (ou Lei Complementar nº. 135 de 2010) se originou um projeto de iniciativa popular que reuniu cerca de 1,6 milhão de assinaturas com o objetivo de aumentar a idoneidade dos candidatos, a lei torna inelegível por oito anos um candidato que tiver o mandato cassado ou for condenado por decisão de órgão colegiado (com mais de um juiz).

<sup>102</sup> Em 27 de março de 2006, ainda no governo Lula, Palocci foi demitido do Ministério da Fazenda ao ser acusado pelo presidente da Caixa Econômica, Jorge Mattoso, de quebra do sigilo bancário do caseiro Francenildo Costa. Envolvido na Operação Lava-Jato, Palocci foi condenado por corrupção e lavagem de dinheiro, e preso em setembro de 2016.

<sup>103</sup> Em agosto de 2014, Genoino pediu progressão de regime e passou a cumprir a pena em casa, assim como Delúbio e Dirceu. Os escândalos até então descobertos seriam ofuscados pela Operação Lava-jato, deflagrada em 17 de março de 2014, tendo à frente o juiz Sérgio Moro, a Polícia Federal e o Ministério Público Federal. Suas investigações tinham como foco o desvio de recursos da Petrobras.

Justiça Federal em Curitiba, foram investigadas e processadas quatro organizações lideradas por doleiros, operadores do mercado paralelo de câmbio. Depois, o Ministério Público Federal recolheu provas de um esquema de corrupção envolvendo dirigentes da Petrobras<sup>104</sup>.

As redes sociais passaram a ser protagonistas da internet ainda em 2012, capitaneando mudança nos hábitos de navegação e impactando a comunicação. Foi durante *Avenida Brasil* (2012) que se consolidou o hábito de assistir a telenovelas na TV comentando as cenas no Facebook e Twitter. Divulgação do próprio Facebook mostra *Avenida Brasil* no topo na categoria de assuntos mais comentados<sup>105</sup> do ano. É a primeira vez que uma telenovela se destaca dessa maneira, acima dos maiores acontecimentos midiáticos do país. Cabe destacar que a terceira música mais ouvida do mesmo ano, *Set Fire to the Rain*, da cantora inglesa Adele, era trilha sonora de *Avenida Brasil*, tema do casal de protagonistas (GRECO, 2014).



Figura 8: Capa de *Época* em 28/05/2012 exaltando o sucesso de *Avenida Brasil*.

<sup>104</sup> Segundo o Ministério Público Federal, esse esquema dura pelo menos dez anos, onde grandes empreiteiras organizadas em cartel pagavam propina para altos executivos da Petrobras. Esse suborno era distribuído por operadores financeiros do esquema.

<sup>105</sup> O Facebook faz levantamento das atividades mais frequentes dos usuários por país. A categoria é “assuntos mais comentados” em sua página de dados.

## Ânimos se alteram

Em 2013, as ruas estavam agitadas, contrárias ao reajuste das passagens de ônibus após controle do governo para manter índices da inflação puxada pelo aumento do consumo. Surgiu o movimento “black bloc”<sup>106</sup>. A reação popular ao aumento das passagens teve vários focos, como os gastos públicos nos megaeventos esportivos, a má qualidade dos serviços públicos e a indignação com a corrupção política. Os protestos geraram grande repercussão nacional (ELLWANGER, 2018). Em resposta, o governo anunciou medidas para atender às reivindicações, e o Congresso Nacional votou a chamada “Agenda Positiva”<sup>107</sup>. O tema corrupção rondou o núcleo central de várias produções no período: *O brado retumbante* (2012), que traz a história de um político desanimado com a vida pública, e que assume a presidência do país para enfrentar sucessivos escândalos; e *A mulher do prefeito* (2014), sobre uma mulher que assume a prefeitura após o marido, corrupto, receber mandado de prisão.

Diante de sucessivos escândalos envolvendo aliados políticos, Dilma Rousseff foi reeleita (2015-2018), em um mandato que seria encurtado após processo de impeachment. A quarta vitória consecutiva do PT para a presidência foi dada por uma diferença ínfima, de cerca de 3 milhões de votos<sup>108</sup>, sobre o segundo colocado, Aécio Neves (PSDB). O país já não estava mais amalgamado em torno de um projeto político. É o período que se acentua a deterioração dos ganhos sociais e econômicos, a começar pela desvalorização do Real. Alguns índices internacionais corroboram essa percepção. Em 2002, o país ficou no 46º lugar entre 80 países no ranking de competitividade global calculado pelo World Economic Forum (WEF), que considera dados sobre as condições de se fazer negócio pelo mundo. Em 2015, o Brasil ocupou a 75ª posição entre 140 países,

<sup>106</sup> O black bloc (agrupamento de pessoas para uma ação conjunta ou propósito comum) surgiu na Alemanha, na década de 1980, como tática de anarquistas para defenderem as universidades contra a ação da polícia e ataques de grupos nazistas. Aqui ganhou conotação de movimento formado por jovens anticapitalistas, cuja tática é enfrentamento com a polícia.

<sup>107</sup> Como tornar a corrupção crime hediondo, arquivar a PEC37, que proibiria investigações pelo Ministério Público, e proibir voto secreto em votações para cassar mandato de legisladores acusados de irregularidades. Foi revogado o então recente aumento das tarifas nos transportes em várias cidades.

<sup>108</sup> Informações do Tribunal Superior Eleitoral (TSE), divulgadas em < <http://g1.globo.com/politica/eleicoes/2014/apuracao-votos-presidente.html>>. Acesso em 22/04/18.

após cair 18 posições em um ano devido ao aumento da pressão inflacionária e a alta da percepção de corrupção<sup>109</sup>.

O endividamento público dispara no governo Dilma. Em 2014, o setor público gastou R\$ 32,5 bilhões a mais do que arrecadou com tributos<sup>110</sup> — equivalente a 0,63% do Produto Interno Bruto (PIB), primeiro déficit desde 2002. Somado a isso, o Brasil viveria o seu pior desastre ambiental no final de 2015. A barragem de rejeitos de mineração da Samarco, empresa controlada pela Vale e pela multinacional BHP, se rompeu, lançando avalanche de lama no distrito de Bento Rodrigues, em Mariana (MG) matando 19 pessoas<sup>111</sup>. Telenovela de caráter mais ambiental do período, *Velho Chico* (2016) tem o rio São Francisco como cenário. A rixa das famílias de Santo (Domingos Montagner) e Tereza (Camila Pitanga) se sustenta pela oposição radical em relação à terra e ao povo de Grotas do São Francisco, fictícia cidade nordestina onde se passa a trama. Entre os temas políticos<sup>112</sup> apresentados: o modelo cooperativista na região rural, coronelismo, exploração pelo lucro, conscientização ambiental, agricultura orgânica, inclusão social e, claro, a transposição do rio. Em conversa com Miguel (Gabriel Leone) sobre o estado em que se encontra o rio São Francisco, Padre Benício (Carlos Vereza) se diz contra a transposição do velho Chico “doente como ele está”. O personagem, em clara demonstração do posicionamento da emissora, diz, numa cena:

Esse rio está aí pra mostrar que foram poucos que lutaram a nosso favor. E entre esses poucos nunca vi um coronel. Na verdade eles querem ficar com o rio para eles para desfrutar de sua ganância e fazer represas nas fazendas deles. A ganância desses homens é tamanha que eles pensam que podem enfrentar a vontade de Deus.

<sup>109</sup> Foi a pior classificação do país desde que o índice de competitividade global foi criado, nos anos 1990. O relatório do Fórum Econômico Mundial foi publicado na *Revista Veja*, em 29/09/2015. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/economia/brasil-cai-18-posicoes-em-apos-um-ano-em-ranking-de-competitividade/>>. Acesso em 25/02/2018.

<sup>110</sup> A dívida pública líquida subiu pela primeira vez desde 2009, de 33,6% do PIB em 2013 para 36,7% do PIB em 2014. Os ganhos sociais da última década se desfaziam. Como noticiado no *site G1*, disponível em <<http://g1.globo.com/economia/noticia/2016/09/contas-publicas-registram-rombo-recorde-em-agosto-e-na-parcial-do-ano.html>> Acesso em 25/02/2018

<sup>111</sup> Depois, seguiu pelo curso do Rio Doce até chegar ao Espírito Santo e se espalhar no mar. Nas semanas que se seguiram, análises indicavam grave problema ambiental. Hoje a situação do rio ainda é desoladora.

<sup>112</sup> Ver matéria “Coronelismo e ambiente, as lutas políticas dos personagens de “Velho Chico”, *Portal UOL*, disponível em <<https://tvefamosos.uol.com.br/listas/coronelismo-e-ambiente-as-lutas-politicas-dos-personagens-de-velho-chico.htm>>. Publicado em 14/06/2016. Acesso em 26/02/2018.

Ao longo de 2015 e começo de 2016, protestos em diversas capitais deram o tom dos ânimos na questão política. Impulsionada pelo avanço das investigações da Operação Lava-Jato, manifestantes vestidos de verde e amarelo foram às ruas pedir o fim da corrupção. Em parecer unânime do Tribunal de Contas da União Diante, as pedaladas fiscais (manobras contábeis) praticadas por Dilma foram consideradas crime de responsabilidade fiscal. O pedido de impeachment na Câmara defendia a cassação. Em 12 de maio de 2016, Dilma é afastada do poder e seu vice, Michel Temer (MDB), quase às vésperas dos Jogos Olímpicos do Rio, assume para concluir o mandato presidencial até o final de 2018.

*Velho Chico* levou ao ar no dia 30 de maio um capítulo tendo o tema da democracia como mote. O vereador Bento dos Anjos (Irândhir Santos) entra na escolinha de Beatriz (Dira Paes) e pensa alto: “Por que não ensinar às crianças o que é democracia?”. Depois de explicar a origem em latim da palavra, Bento declama sobre as bases da democracia, diante de uma turma interessada. Devido à situação política do país, muitos internautas fizeram correlação com a ficção.

### **O moderno e o antigo de um país**

As classes populares continuam a ter espaço nas produções. A novela *I love Paraisópolis* (2015) tem como cenário uma das mais populosas favelas de São Paulo; a série de humor *Chapa quente* (2014) se passa em São Gonçalo, região metropolitana do Rio de Janeiro; a série *Sexo e as nêga* (2014) ficciona o dia a dia da vida de quatro amigas moradoras da Cidade Alta de Cordovil, subúrbio do Rio, a partir da narração de Jesuína, proprietária do bar que frequentam, e também da rádio local.

Visando a compreender como essa nova classe média se constitui como discurso em diferentes produções, identificamos temas ligados ao consumo e, em menor grau, à escolaridade. Antes ignorados pelo mercado, agora os integrantes dessa classe têm poder de compra. O primeiro percurso temático-figurativo, nesse caso, é ligado à compra da casa própria, a automóveis ou roupas da moda, e ainda ser dono do próprio negócio na figura do microempreendedor (em *Chapa quente*, por exemplo, a história se passa em um salão de beleza). Assim, reforça-se que essa classe se constrói, pelo discurso, com o tema do consumo (MENDES, 2017).



A construção discursiva de classe em *I love Paraisópolis* se dá a partir da personagem principal, Marizete (Bruna Marquezine), moradora da favela de São Paulo. Nota-se que esta nova classe não apenas faz parte da narrativa, mas protagoniza a história. Ao discurso de Benjamin (Mauricio Destri), par romântico da protagonista, corresponde a função de sujeito atualizado que quer, pode e sabe como “reurbanizar” Paraisópolis. Ideologicamente, repercute o fato de que a própria favela não é capaz de realizar essa tarefa, cabendo a um sujeito de fora da comunidade, figurativizado pelo jovem, branco, da elite, fazê-lo.

### 2.3.

#### **TERCEIRO CICLO: Dilema Ético**

#### **De *Liberdade, liberdade* (2016) a *O tempo não para* (2018)**

“Foi muito importante contar a história de uma brasileira tão forte e ética como Fátima. Ainda mais nesse momento que o país vive”<sup>113</sup>, assim declarou a atriz Adriana Esteves, sobre a indicação ao Emmy Internacional 2017, na categoria de melhor atriz pelo desempenho como a empregada doméstica Fátima, na série *Justiça* (2016). E que momento é este que o país passou a viver?

A imagem positiva do Brasil no exterior, a de uma “economia emergente de destaque” e “líder hemisférico” se desfez na mídia. Segundo a revista *The Economist*, de novembro de 2013, temas socioambientais, os conturbados casos políticos, a crise entre os poderes Executivo e Legislativo, escândalos de corrupção entre empreiteiras e empresas públicas, falta de transparência nas licitações e o impeachment de Dilma ocasionaram desmoronamento da imagem de potência latino-americana. Em 2016, o Brasil entrou em uma grande recessão, cenário intensificado pela crise política.

<sup>113</sup> Depoimento da atriz Adriana Esteves a *O Globo* de 19/11/2017, na matéria “Com Adriana Esteves e Julio Andrade, além das novelas ‘Velho Chico’ e ‘Totalmente demais’, país terá nove chances na premiação de amanhã”.



Figura 9: A revista americana *The Economist*, de novembro de 2009, ilustrada pelo Cristo Redentor ganhando propulsão, e a chamada “Brazil takes off” (O Brasil decola). Em setembro de 2013, com a chamada “Has Brazil blown it?” (O Brasil estragou tudo?).

Um dado importante de como a crise econômica interferiu nas produções televisivas é a análise de locações internacionais das tramas. Ainda que haja uma preferência histórica pela Zona Sul do Rio como imagem consagrada de modernidade e desenvolvimento do Brasil (STOCCO, 2009), há algum tempo a TV Globo opta por diferentes países para ambientar cenas de telenovelas, o que deixou de ser uma frequência em 2016. Na tabela a seguir, as produções que contaram com cenas no exterior, levando em consideração neste levantamento apenas as que tiveram elenco em viagem.

Tabela 1: Cenas de novelas no exterior

Ano de exibição	Telenovela	Localização no exterior
1999	<i>Terra nostra</i>	Southampton, na Inglaterra, e Itália
2001	<i>O clone</i>	Marrocos
2002	<i>Sabor da paixão</i>	Porto, em Portugal
2003	<i>Kubanacan*</i>	Havana, em Cuba
2004	<i>Começar de novo</i>	Moscou e São Petersburgo, na Rússia
2005	<i>Bang bang**</i>	Atacama, no Chile
2005	<i>América</i>	Texas, EUA
2005	<i>Belíssima</i>	Grécia
2006	<i>Páginas da vida</i>	Amsterdã
2008	<i>Três irmãs</i>	Bali, na Indonésia
2008	<i>Negócio da China</i>	Macau e Hong-Kong, na China
2009	<i>Caminho das Índias</i>	Índia
2009	<i>Viver a vida</i>	Jordânia
2010	<i>Passione</i>	Itália
2012	<i>Salve Jorge</i>	Capadócia, na Turquia
2013	<i>Joia rara</i>	Nepal
2013	<i>Flor do Caribe</i>	Guatemala
2013	<i>Amor à vida</i>	Macchu Picchu, no Peru
2014	<i>Geração Brasil</i>	Califórnia, EUA
2014	<i>Império</i>	Genebra, na Suíça
2014	<i>Em família</i>	Viena, na Áustria
2015	<i>Totalmente demais</i>	Sidney, na Austrália
2015	<i>Sete vidas</i>	El Calafate, na Argentina
2015	<i>Babilônia</i>	Paris, França; Dubai, nos Emirados Árabes
2015	<i>I love Paraisópolis</i>	Nova York, EUA

Fonte: Levantamento do autor a partir de dados do site Memória Globo

\* Na trama, é criado um país latino fictício.

\*\* A novela se passa em 1880 no Oeste dos Estados Unidos, na época da expansão territorial americana

Observemos que o triênio 2013-2015 foi marcado por ambientações internacionais em novelas das 18h, das 19h e das 20h, consecutivamente. *I love Paraisópolis* foi a última novela a ter cenas gravadas em outro país. No triênio seguinte, 2016-2018<sup>114</sup>, a TV Globo não teve mais produções ambientadas no exterior, como parte de contenção de despesas. Como consequência, cenários nacionais passam a ser explorados, tais como Palmas (TO), em *O outro lado do paraíso* (2017); Parazinho<sup>115</sup> (PA), em *A força do querer* (2017); Recife (PE) em *Justiça* (2016); o sertão da Paraíba, em *Onde nascem os fortes* (2018), entre outros.

<sup>114</sup> Em 2018, *Deus Salve o Rei* exibiu cenas gravadas na Espanha, Nova Zelândia, Irlanda e Escócia, mas sem presença do elenco. Foi utilizado recurso digital de inserção de atores sobre as paisagens.

<sup>115</sup> Cidade fictícia do Pará, mas ambientada em cidades próximas a Manaus (AM).

## Teatro de tribunal

Em 2017, *Pega pega* teve o melhor desempenho em audiência para uma novela das 7 desde *Cheias de charme* (2012), que teve média de 30 pontos em 2012. Com média de 29 pontos na Grande São Paulo, a novela apresentou enredo policial tendo como fundo discussão de princípios e valores. Se uma das lições passadas pela comédia das empreguetes era a importância de vencer pelo talento, agora a pergunta da nova trama era: “vale a pena infringir a lei por dinheiro?”. Em um dos capítulos, vários funcionários do Carioca Palace Hotel procuraram o ex-proprietário, Pedrinho (Marcos Caruso), a fim de devolver dólares recebidos de presente da ladra Sandra Helena (Nanda Costa). O dinheiro era parte do roubo investigado na trama. Como aponta o crítico de TV Jeff Benício, do portal *Terra*, mais do que entretenimento, a novela se tornou “espelho da sociedade e plataforma para se refletir a respeito de questões tão valiosas, e tantas vezes desprezadas, no Brasil de hoje. Entre elas, empatia, honradez e justiça”<sup>116</sup>.

Desde o impeachment de Dilma, percebe-se crescente “judicialização” da vida pública, quando questões de larga repercussão política e social passaram a ser decididas por órgãos do Poder Judiciário. Em abril de 2018, o juiz Sergio Moro, da 8ª Turma do Tribunal Regional Federal da 4ª Região (TRF-4), condenou o ex-presidente Lula a 12 anos e 1 mês de prisão, com início em regime fechado, por corrupção passiva e lavagem de dinheiro. Presença constante nos noticiários e alçado a “herói” por parte da população, Moro é o magistrado símbolo da Operação Lava-Jato. O ex-presidente se entregou à Polícia Federal (PF) na noite de 7 de abril. Antes disso, o julgamento de mais de onze horas de duração do Supremo Tribunal Federal (STF) pela votação do habeas corpus de Lula, em 4 de abril, ganhou ampla cobertura da imprensa, com inserções ao vivo pela TV Globo. Além de argumentos inflamados de quem era contra ou a favor da prisão, a imprensa deu espaço para togas, posturas e looks dos ministros do STF.

---

<sup>116</sup> Ver matéria “*Pega Pega* acerta ao discutir ética em plena crise moral”. *Portal Terra*. Publicada em 7/10/2017. Disponível em <https://www.terra.com.br/diversao/tv/blog-sala-de-tv/pega-pega-acerta-ao-discutir-etica-em-plena-crise-moral,51eaf4a46e51d60f4ad943e7e07d6ef8k1c5sspy.html> Acesso em 28/02/2018.

“A presidente do Supremo, Cármen Lúcia, como sempre, deu uma aula de sobriedade em tons neutros e peças de alfaiataria bem cortadas e confortáveis”, analisa a diretora de moda da Vogue Brasil, Barbara Migliori. “A escolha preto e branco foi mais que apropriada, e a amarração casual da toga, um charme”. Já o ministro Marco Aurélio Mello, na visão da diretora, “não foi feliz na escolha da gravada azul turquesa”. Segundo ela, cores muito abertas não cabem em situações solenes e oficiais, ficam melhor em eventos ao ar livre.<sup>117</sup>

Este olhar que desvia do assunto central, quase um desvio folhetinesco, fugindo da eloquência dos discursos e da importância da decisão prestes a ser tomada, também aproxima o sujeito indiferente à cena, ainda que seja pelo caráter superficial do teatro de tribunal. Do mesmo modo, em uma novela, não é só o discurso que prende o público, mas a construção da cena, figurinos, ânimos dos envolvidos. Ou seja, novelizamos a vida real e encarceramos a ficção em uma suposta realidade.

Em *O outro lado do paraíso* (2017) uma das cenas mais aguardadas<sup>118</sup> foi o julgamento do delegado Vinícius (Flavio Tolezani), em 21 de fevereiro, pelo crime de pedofilia. Antes da gravação, no cenário do tribunal, o diretor Mauro Mendonça Filho reforçou assim a importância da sequência para a sociedade:

“Chega um momento em que o assunto é mais importante que a própria dramaturgia (...). Vamos ter todas as reações da plateia, a cada nova descoberta nos depoimentos, no detalhamento das ações, teremos as reações, o horror no rosto de cada um de vocês ao ouvir os relatos”.<sup>119</sup>

Na mesma novela, outro julgamento que também se estendeu por dois capítulos, semanas antes, foi o de Duda (Gloria Pires). A falsa morte da personagem foi desmascarada, quando ela ficou cara a cara com o ex-marido, Henrique (Emílio de Mello). A novela voltou aos tribunais quando Clara (Bianca Bin) precisou defender seus bens de um bloqueio injusto e ao pedir a guarda definitiva de seu filho.

Uma pesquisa da emissora com donas de casa, em janeiro de 2018, apontou que o público ansiava por ver Clara se vingando de seus algozes. A pesquisa sugeriu que isso teria a ver com a sensação de impunidade no país: a

<sup>117</sup> Coluna de Marina Caruso de *O Globo*, em 05/04/2018, disponível em <<https://blogs.oglobo.globo.com/marina-caruso/post/os-melhores-e-piores-looks-dos-ministros-do-stf.html>>.

<sup>118</sup> Teve recorde semanal com 44 pontos no Rio e 42 em São Paulo (de 19 a 24 de fevereiro de 2018).

<sup>119</sup> Presenciado pelo autor dessa pesquisa.

população veria em Clara uma vingadora de que se orgulhar. “Que brasileiro hoje não anseia por corruptos na cadeia? “O cidadão sente sede de justiça”, sentenciou o autor Walcyr Carrasco<sup>120</sup>. Revivem-se rituais ancestrais, típicos das práticas populares de justicamento e punições que ocorrem fora da lógica formal das instâncias judiciais. Isso remete de imediato a Foucault ([1926-1984] 1979), que vincula punição, no passado, à ideia de vingança – termo, aliás, tão presente nos arcos dramáticos das telenovelas. O progresso humano, ao longo da história, foi alterando essa lógica e, o que era vingança pessoal, passou a ser vingança do corpo social: uma resposta à agressão que agora era sentida pela sociedade, por vezes representada apenas por um indivíduo, ao ser desrespeitada uma norma de conduta.

A utilização do recurso de tribunais em teledramaturgia não é novidade, mas sua constante é característica do “Terceiro Ciclo”. A telenovela brasileira busca representações que compõem “uma matriz imaginária capaz de sintetizar a sociedade brasileira em seu movimento modernizador” (LOPES, 2009 p. 3). É possível fazer paralelo, inclusive, com as séries de TV que trazem os bastidores de tribunais e jurisprudência de diferentes crimes. Como afirma o jornalista Hank Stuever em artigo<sup>121</sup> no *Washington Post*, de fevereiro de 2018:

(...) seria esta uma característica inefável que as séries (especialmente aquelas sobre lei e ordem) alcançam: a inegável necessidade do espectador de acompanhar um incidente hediondo desde o início até sua resolução, a fim de obter a sensação de que a justiça (ou alguma forma dela) pode prevalecer.

Os termos técnicos de Direito e os jargões jurídicos, o chamado “juridiquês”, utilizado nos tribunais e diversas vezes reproduzido pela mídia sem maiores esclarecimentos, crescidos diante da encenação de embates entre promotoria e defesa, ganham espaço nas narrativas como demonstração de um espelho do momento social. O teatro de tribunal, no qual a neutralidade do juiz desempenha o poder central e absoluto, tem nos advogados o texto de oratória e

<sup>120</sup> Depoimento para a revista *Veja* de 31/01/2018, na matéria “Vingadora da Pátria”.

<sup>121</sup> “It’s hard to stop watching ‘Seven Seconds’ — and that’s still the surest sign of a good TV show”. *Washington Post*, publicado em 22/02/2018. Disponível em <[https://www.washingtonpost.com/entertainment/tv/its-hard-to-stop-watching-seven-seconds--and-thats-still-the-surest-sign-of-a-good-tv-show/2018/02/22/c1473860-1749-11e8-92c9-376b4fe57ff7\\_story.html?utm\\_term=.552d8159bf32](https://www.washingtonpost.com/entertainment/tv/its-hard-to-stop-watching-seven-seconds--and-thats-still-the-surest-sign-of-a-good-tv-show/2018/02/22/c1473860-1749-11e8-92c9-376b4fe57ff7_story.html?utm_term=.552d8159bf32)>. Acesso em 26/02/2018.

retórica para narrarem a cena, ficando a plateia com a função de representar as manifestações como um corpo único. Esta reprodução se dá em diversas escalas.

As vestimentas dos atores do tribunal, o texto praticamente sem pausas, a apreensão do réu, a ansiedade da plateia, tudo é construído para o clímax da cena: a condenação ou absolvição do julgado. A telenovela se utiliza desse recurso com segurança de que o telespectador, cada vez mais alimentado por tribunais reais – sendo inserido no contexto jurídico pelos acontecimentos públicos e julgamentos de figuras políticas exibidas à exaustão na TV aberta – está à vontade com um universo tão prolixo e, não raro, monocórdio. Um tribunal nos revela a sede de justiça, a vontade esmagadora de vingança perante um crime, o linchamento público. Portanto, cenário perfeito para instigantes ganchos dramáticos.

Esta espetacularização contemporânea do julgamento<sup>122</sup>, reforçada pelo fascínio de uma justiça exemplar, merece desdobramento detalhado em futuros trabalhos acadêmicos, visto o crescente interesse de produções audiovisuais por esta temática, amparado por uma audiência sempre forte.

### **“Chega de temer”**

No âmbito nacional, Michel Temer registra as mais baixas taxas de aprovação para um presidente na era democrática do país<sup>123</sup>, após reforçar o empenho junto ao congresso para aprovação de reformas trabalhista e previdenciária. Dessas, a negociação para a reforma previdenciária foi interrompida em fevereiro de 2018, quando decretou inédita intervenção militar no estado do Rio de Janeiro, após crescente violência. Desde que assumiu o governo, Temer lidou com acusações e pedidos de impeachment. Segundo a Procuradoria Geral da República (PGR), Temer teria papel de destaque pelo comando do chamado “MDB da Câmara”, parte do núcleo político que desviou recursos não só da Petrobras, mas de diversos órgãos no esquema de corrupção descoberto na Operação Lava Jato<sup>124</sup>.

<sup>122</sup> No cinema, esta característica de se usar tribunal como cenário principal da narrativa é comumente identificada, por décadas, em gênero de “filmes de tribunal” ou de “filmes jurídicos”. Exemplos como *O povo contra Larry Flynt* (1996), *12 homens e uma sentença* (1957), *Filadélfia* (1993), *O vento será tua herança* (1960) etc.

<sup>123</sup> Segundo o Ibope, dados em < <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/09/aprovacao-de-temer-e-mais-baixa-para-presidente-desde-1986-diz-ibope.html>>. Acesso em 16/09/2018.

<sup>124</sup> Outra acusação, por obstrução de Justiça, diz também que ele teria “instigado” o empresário Joesley Batista, dono do grupo J&F, a pagar propina ao ex-deputado Eduardo Cunha (MDB-RJ) e

O capítulo de 30 de agosto de 2017 de *Novo mundo*, novela que abordou a vinda da Família Real para o Brasil, gerou especulações de espectadores, que acreditaram que uma conversa entre os personagens Leopoldina (Letícia Colin) e Dom Pedro (Caio Castro) continha indireta para Temer. Como detalhou o site Observatório da TV<sup>125</sup>, Leopoldina diz, ao defender a independência do país: “Sempre tive medo da independência, mas agora é hora de olhar para a frente. Basta de temer!” Dom Pedro enfatiza: “Tens razão, meu amor. Chega de temer”, com a pronúncia mais parecida com o nome do presidente do que com o verbo.

O desgaste público e certa desilusão com o PT, a falta de um mea-culpa do partido diante dos escândalos políticos e a prisão de Lula promoveram acirramento de ideias na campanha eleitoral para a presidência ao longo de 2018. Abriu-se espaço para uma extrema direita, no qual o militar da reserva e deputado Federal Jair Bolsonaro (PSL-RJ) destacou-se ao reunir modelo econômico liberal e valores sociais tradicionais. Alinhado a um discurso evangélico, Bolsonaro é contra o aborto, defende redução da maioridade penal, ridiculariza movimentos feministas, negros e gays, enaltece a tortura cometida durante a ditadura militar, prega remarcação e redução de terras indígenas e o armamento da população<sup>126</sup>. O segundo turno caracterizou-se pela tentativa de se defender o legado do PT, com o candidato Fernando Haddad (PT-SP) indicado pelo próprio Lula, e uma suposta moralização pública pregada por Bolsonaro.

Como bem esclarece Souza (2009), a leitura dominante sobre o Brasil, desde a reflexão metódica até o senso comum, pressupõe o império do “personalismo” e seus atributos de sentimento, na vertente que celebra essa tradição; e de corrupção, na vertente que a condena.

---

ao doleiro Lúcio Funaro para que este não fizesse delação premiada. Disponível em <https://g1.globo.com/politica/noticia/entenda-a-denuncia-contratemer-por-organizacao-criminosa-e-obstrucao-de-justica.ghtml>. Site G1, publicado em 24/10/2017. Acesso em 25/02/2018.

<sup>125</sup> Disponível em < <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2017/09/publico-de-novo-mundo-ve-indireta-para-michel-temer-em-cena-da-novela>>. Publicado em 04/09/2017.

<sup>126</sup> Outras declarações polêmicas do então candidato em <<https://exame.abril.com.br/brasil/frases-polemicas-do-candidato-jair-bolsonaro/>>. Publicado em 24/9/18.



(...) o terreno é compartilhado por todos, o que faz com que qualquer proposição que use esse tipo de discurso seja tida, sem discussão, como verdadeira. Os ‘lados’, no entanto, são diferentes. Pode-se louvar como se pode criticar essa suposta maneira de ser brasileiro. A inteligência do liberalismo brasileiro foi de tomar para si um vocabulário que todos entendem, e aqui não importa que essa leitura não descreva a realidade de modo confiável, e acrescentar a ela, ainda por cima, o ‘charme’ da suposta crítica. (SOUZA, 2009, p. 68)

Marcada por *fake news* (notícias falsas)<sup>127</sup> compartilhadas à exaustão nas redes sociais, a campanha eleitoral se estendeu até 28 de outubro de 2018, quando Jair Bolsonaro foi eleito presidente com 55% votos válidos. As *fake news* são estruturadas para levar o leitor ao erro, fomentar boatos, deturpar uma informação verdadeira, atingir a honra de alvos públicos e a manipulação da massa visando alcançar determinados resultados. O assunto foi aproveitado na telenovela. Em *O tempo não para*, após o primeiro turno, Dom Sabino (Edson Celulari) é vítima de um falso vídeo em que aparece cometendo barbaridades na Guerra do Paraguai. O episódio mostra como notícias falsas prejudicam não só a reputação de uma pessoa, como mudam o desenrolar da história.

Nesse “Terceiro Ciclo”, deu-se a expansão institucional do Ministério Público, com aumento de sua atuação fora da área estritamente penal. Os sucessivos acontecimentos políticos aumentaram a sensação de demanda por justiça na sociedade brasileira<sup>128</sup>, o que vai ser sentido na teledramaturgia. Ao comentar a indicação de *Velho Chico* ao Emmy 2017, Bruno Luperi, um dos autores da novela, escrita com Edmara Barbosa e supervisionada por Benedito Ruy Barbosa, explica que o “alicerce fundamental da trama propunha um olhar crítico para o Brasil e seu desenvolvimento enquanto nação. Passando pela disputa de poder, política, o modelo agrário e a sede de desenvolvimento econômico a todo custo”<sup>129</sup>.

<sup>127</sup> Exemplos de notícias falsas desmentidas pela imprensa, citadas em <<https://catracalivre.com.br/cidadania/eleicoes-2018-lista-de-fake-news-que-circularam-nas-redes/>>. Acesso em 21/10/18.

<sup>128</sup> Entre os condenados, o ex-presidente da Câmara Eduardo Cunha (MDB-RJ) preso em outubro de 2016, acusado de receber propina de contrato da Petrobras e de usar contas na Suíça para lavar dinheiro. Cunha é alvo de enriquecimento ilícito, cobrança de propina e troca de benefícios com empresas.

<sup>129</sup> Em depoimento a *O Globo* de 28/09/2017, sob o título “Emmy Internacional: Brasil tem nove chances”.

Ao analisar as transformações sociais recentes e a respectiva influência no “humor” do telespectador diante das telenovelas, o autor Silvio de Abreu, diretor-Geral de Teledramaturgia da emissora desde 2014, no auge dos escândalos políticos e início da crise econômica, afirma à *Veja* que, no período de governo Lula, ninguém achava graça nos personagens que se pautavam pela ética. Ainda segundo o diretor-Geral:

(...) o espectador via o mundo assim: se você faz qualquer coisa para se dar bem na vida e conseguir vencer, que problema há nisso? A novela é mesmo um espelho da sociedade, mas a verdade é que ela não muda a cabeça do público. As pessoas não se tornaram tolerantes com os malfeitos em decorrência do que a novela mostrava, e sim por influência dos exemplos vindos de cima. Essa era a mensagem que o governo estava passando, ao varrer os escândalos para debaixo do tapete.<sup>130</sup>

Ainda a respeito de como os temas da ficção sofrem interferência dos ânimos sociais e modificações políticas, Abreu, na mesma entrevista à *Veja*, é categórico ao confirmar uma mudança de eixo:

(...) Hoje, o humor do público mudou. As pessoas estão cansadas do mar de lama. Até algum tempo atrás, nossas pesquisas com os espectadores detectavam um mau humor geral: ninguém queria ver tramas pesadas e com muitos personagens negativos, como *Babilônia* e *A regra do jogo*. Todo mundo ficou com ojeriza ao noticiário e, sobretudo, à vilania nas novelas. “Não quero ver na novela continuação do telejornal”, ralhavam.

Além do conteúdo em constantes alterações, a forma de se assistir a produções audiovisuais também viria a sofrer grande impacto nesta década. Na onda da expansão dos bens de consumo, os serviços de streaming se popularizaram, a internet se tornou um bem de consumo mais abrangente aos brasileiros e os dispositivos móveis já parecem incorporados à vida contemporânea. Atrelado também a isso, aprofundaremos na terceira parte desse trabalho a discussão sobre alguns temas abordados em um produto nacional consolidado como é a telenovela.

<sup>130</sup> Entrevista à *Veja*, publicada em 14/07/2017. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/silvio-de-abreu-as-pessoas-estao-cansadas-do-mar-de-lama/>>. Acesso em 03/06/2018.

### 3.

#### **Temas tabus: Assunto de telenovela e assunto de série**

Tendo como eixos básicos de reflexão o deslocamento dos meios de produção (MARTIN-BARBERO, 2009), em gráfico apresentado na Introdução desta pesquisa, e os processos de “hibridação cultural” (CANCLINI, 2006), entrevistei autores, diretores e críticos de TV para comporem uma compreensão no emaranhado de ideias a respeito dos caminhos possíveis da teledramaturgia na atualidade. Estariam as séries colaborando com as telenovelas brasileiras no avanço de certos temas?

Para Canclini (2006), o processo de hibridação cultural da América Latina decorre da inexistência de uma política reguladora ancorada nos princípios da modernidade e se caracteriza como o processo sociocultural em que estruturas ou práticas, que existiam em formas separadas, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Sem pretender comparar produções de países vizinhos, reforça-se, como já descrito no primeiro capítulo deste trabalho, como a telenovela brasileira, desde seu surgimento, tem característica aglutinadora de diferentes referências. Isso a torna um produto abrangente em linguagem e formato.

Maria Adelaide Amaral, criadora da novela *A lei do amor* (2016) e da minissérie *Dercy de verdade* (2012), além de supervisionar o trabalho de criação da série *Amores roubados* (2014), entre outros, disse a esta pesquisa ser “inevitável que o ser humano seja influenciado pelo momento histórico em que vive, e com o autor não seria diferente”. Colaboradora de João Emanuel Carneiro em *Avenida Brasil* (2013), Thereza Falcão concorda: “A novela acompanha o tempo. Fala do que estamos vendo ou do que não estamos, mas gostaríamos de estar vendo”. Para o autor Gilberto Braga, essa tomada de espaço provocada pelas séries de TV passa longe de uma ameaça real à telenovela tradicional. “É uma outra forma de também contar histórias”, diz.

Entre as vantagens de se acompanhar uma série é a disponibilidade do produto em formato streaming, inaugurando uma nova forma de ver teledramaturgia em diferentes meios digitais (smartphones, tablets etc). Como as

telenovelas tendem a se adequar a este novo hábito do consumidor? Para o diretor Vinicius Coimbra, que fez a assistência de direção do filme *Central do Brasil* (1998), e a direção da minissérie *Ligações perigosas* (2016) e de novelas como *Liberdade, liberdade* (2016) e *Novo mundo* (2017), “a gente (autores e diretores)<sup>131</sup> também aprende com as séries. Os arcos que duravam três ou quatro capítulos estão mais ágeis. Na TV Globo há diferentes produtos, de novelas a minisséries de quatro, oito, quarenta capítulos”.

A resposta da TV Globo ao avanço do streaming, como outras redes de TV, tem sido a diversificação de suas produções, investido na distribuição digital, novos cenários de ficção, estruturas e gêneros experimentais, aprofundamento de temáticas e novas linguagens. O diretor Guel Arraes, com vasta experiência no cinema, confirma essa premissa em entrevista à revista norte-americana *Variety*: “É a tendência. Estamos entrando numa nova era de séries, emulando padrões internacionais, temas, linhas de história, número de episódios”<sup>132</sup>.

Isso inclui o realocamento de padrões preestabelecidos. Os profissionais ouvidos para este trabalho concordam em que a novela tem se enriquecido com o interesse gerado pela narrativa seriada. Nas palavras da autora Thereza Falcão a esta pesquisa:

(A novela) ficou mais madura e, talvez por isso, ganhou enredos mais fortes e estruturados. Quando o produto agrada pela qualidade narrativa, a comparação imediata é com o cinema. O telespectador se sente agradecido ao ver a televisão fazendo um produto bem acabado, como no cinema. Ouvimos muito isso da novela: ‘parece cinema’. Se através da novela falamos e espelhamos a sociedade, não poderia ser diferente quando a produzimos ou idealizamos.

Ou ainda, recorrendo a Williams ([1921-1988] 2016), o campo social é regido pelo mercado:

Quando há investimento tão pesado em um determinado modelo de comunicação social, tem-se um conjunto restritivo de instituições financeiras, de expectativas culturais e de desenvolvimentos técnicos específicos que, embora possa ser visto superficialmente como efeito de uma tecnologia, é na verdade um complexo

<sup>131</sup> Grifo do autor

<sup>132</sup> Em entrevista à revista americana *Variety* (“Globo’s Guel Arraes on ‘Jailers’ and the Brazilian TV Giant’s ‘New Age of Series’”). Publicada em 24/03/2017. Disponível em <<http://variety.com/2017/tv/global/globo-guel-arraes-jailers-new-age-series-1202015415/>>. Acesso em 28/9/18.

social novo e central. É nesse contexto que temos de examinar o desenvolvimento das instituições de radiodifusão (WILLIAMS, 2016, p. 42).

Colaborador de Dias Gomes em *Roque santeiro* (1985), Marcilio Moraes afirma a esta dissertação que “as séries permitem muito mais ousadia, muito mais aprofundamento”, e pondera que a quebra de tabus nas narrativas televisivas depende do fator comercial<sup>133</sup>: “A questão da TV aberta talvez seja de mercado publicitário. As agências têm medo de associar seus produtos a temas pesados”. Daí percebermos na análise dos temas tratados ao longo dos 20 anos estudados, o quanto a telenovela se comportou de forma mais conservadora do que diversos setores sociais que clamavam por mudança em várias esferas públicas. Por isso, chamamos tais temas não alterados em sintonia com os debates e agendamentos sociais, de tabus.

Sendo a realidade socialmente construída (BERGER; LUCKMANN, 2004), compreende-se tema tabu o que foge à regra das representações comuns (HALL, 2003) e aceitas a uma maioria. Em outras palavras, “existe uma necessidade contínua de reconstruir o senso comum ou a forma de compreensão que cria o substrato das imagens e sentidos, sem a qual nenhuma coletividade pode operar” (MOSCOVICI, 2000, p. 48). Ainda conforme o autor:

(...) pessoas e grupos criam representações no decurso da comunicação e da cooperação. Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem. (MOSCOVICI, 2000, p. 41)

Mesmo que o objetivo aqui seja o de identificar como alguns temas se recolocam com as transformações socioeconômicas, e sem pretender apresentar uma sistematicidade para a realização de um estudo semiológico do que vem a ser “tabu” em diferentes culturas, é importante acatarmos a amplitude do termo. A palavra tabu, de acordo com Sigmund Freud<sup>134</sup> ([1856-1939] 1951), pode ser

<sup>133</sup> Essa submissão ao mercado não é de hoje, obviamente. Em 1974, por exemplo, ao exibir *O Espigão*, a TV Globo sofreu resistência por parte de anunciantes ligados à construção civil e à especulação imobiliária, porque a trama era baseada na construção de um hotel no Rio de Janeiro, que destruiria a Mata Atlântica, o que despertou debate sobre o crescimento desordenado das cidades.

<sup>134</sup> Tradução que sintetizamos destas palavras de Freud: “Pour nous, le tabou présente deux significations opposées: d'un côté, celle de sacré, consacré; de l'autre, celle d'inquiétant, de dangereux, d'interdit, d'impur” / “Para nós, o tabu apresenta dois significados opostos: de um

explicada por “sagrado-proibido” ou “proibido-sagrado”. Vem a ser abstenção ou proibição de pegar, matar, comer, ver, dizer qualquer coisa sagrada ou temida. Para Guérios (1955), “existem objetos-tabu, que não devem ser tocados; lugares-tabu, que não devem ser pisados; ações-tabu, que não devem ser praticadas; e palavras-tabu, que não devem ser proferidas” (GUÉRIOS, 1955, p. 7). Emílio Willems (1950), em seu *Dicionário de sociologia*, diz que há “uma infinidade de tabus cuja infração envolve automaticamente aplicação de sanções sobrenaturais” (WILLEMS, 1950, p. 144)<sup>135</sup>.

O significado de tabu se relaciona ainda à proibição da prática de atividade social que seja moral, religiosa ou culturalmente reprovável, podendo conotar algo imundo ou impuro. Cada sociedade possui seus padrões morais, visto que tabus são criados por convenções sociais, religiosas e culturais. São meios de preservar costumes da sociedade e poderes de um grupo. Um tema tabu, portanto, varia de acordo com a sociedade e suas peculiaridades e suas culturas. Para Araujo (2008), o que gera o tabu é o medo de quebrar a fronteira do que é considerado permitido ou proibido.

A novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamento, produtos; ela define a pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada (LOPES, 2009). Diferentemente das novelas colombianas, voltadas para coproduções e adaptações de romances latino-americanos, ou das mexicanas (principais concorrentes, no exterior, das brasileiras), mais “lacrimogêneas”, as novelas brasileiras “se caracterizam, hoje, pela enorme quantidade de tramas secundárias que suportam” (ANDRADE, 2000, p. 78). Ou como diz Artur da Távola (1996):

(...) a TV incorpora tendências emergentes em estado de aceitação ou já aceitas, operando com o código conservador. Mas como precisa avançar na relação como o mercado, conduz o código conservador ao limite do permitido. E o máximo que se concede é a transgressão, imediatamente calada para que o código volte a imperar. Os sistemas permitem a infração, jamais a revogação ou a substituição do código pelo que asseguram os conteúdos da ideologia dominante. (TÁVOLA, 1996, p.13)

---

lado, o sagrado, consagrado; por outro, o de perturbador, perigoso, proibido, impuro” (*Totem et Tabou*, Payot, Paris, 1951, p. 32)

<sup>135</sup> *Dicionário de Sociologia*, ed. Globo, 1950, s. v. tabu, p. 144

Temas considerados tabus desde os anos 1970 são tratados de diversas maneiras na TV aberta. *Verão vermelho* (1969), de Dias Gomes, abordou o desquite por meio dos personagens Adriana (Dina Sfat) e Carlos (Jardel Filho), atitude polêmica à época, já que o divórcio só foi instituído legalmente no Brasil em 1977. A primeira versão de *Ciranda de pedra* (1981) ressaltou relacionamentos abusivos. Na trama, que se passava em 1940, Laura (Eva Wilma) sofria opressão do marido, Natércio Prado (Adriano Reys). Após cometer adultério, a moça abandonou o casamento infeliz, mas foi internada como louca. Mais recentes, outras produções tocaram em tabus variados: esquizofrenia (em *Caminho das Índias*, 2009); aids (em *Zazá*, 1997); pedofilia (em *O outro lado do paraíso*, 2017) etc.

(...) O uso da telenovela depende, assim, da dimensão simbólica configurada por cada grupo e cada sujeito; as lógicas dos usos superam os limites de classe social e respondem às demandas próprias do universo psíquico, do gênero, da geração e do perfil ideológico... repertório compartilhado... A telenovela coloca modelos de comportamento por meio das personagens que apresenta, e tais personagens servem para o debate, a interpretação, a crítica, a projeção ou a rejeição dos públicos. (LOPES, 2002, p. 368)

Inicialmente foram listados para esta pesquisa dez temas tabus para análise: o papel da mulher, representação do negro, diversidade sexual, idosos, deficientes físicos ou portadores de necessidades especiais, pessoas consideradas acima do peso e a gordofobia, questão indígena, variações de relacionamento e o poliamor, uso de drogas ilícitas e suicídio. Como seria algo muito extenso para mapear em uma dissertação, delimitou-se a análise a quatro primeiros temas citados. Percebendo que, ainda assim, há vastidão de abordagens acadêmicas para cada assunto, retirou-se o tema da velhice. Por ser caro e urgente, diante do atual processo de envelhecimento da população brasileira, e por carecer de análise maior dos estudos culturais, pretendo me debruçar sobre este tema no trabalho de doutorado.

Portanto, ocupar-nos-emos a seguir de três eixos – papel da mulher, negro protagonista e diversidade sexual; e como estas composições são narradas na TV diante do atual cenário segmentado das séries estrangeiras. Reforça-se, entretanto, que os estereótipos se mantêm presentes em todo tipo de produção audiovisual, o que também inclui produções internacionais. Para tanto, utiliza-se a perspectiva de

representações proposta por Hall ([1932-2014] 2016), introduzida com perguntas que permeiam o capítulo “O Espetáculo do Outro”:

(...) Como representamos as pessoas e os lugares que são significativamente diferentes de nós? Por que a “diferença”, sendo um tema tão atraente, é uma área da representação tão contestada (...)? Quais são as formas típicas de práticas utilizadas atualmente na cultura popular para representar a “diferença” e de onde vêm essas figuras e estereótipos populares? (HALL, 2016, p. 139)

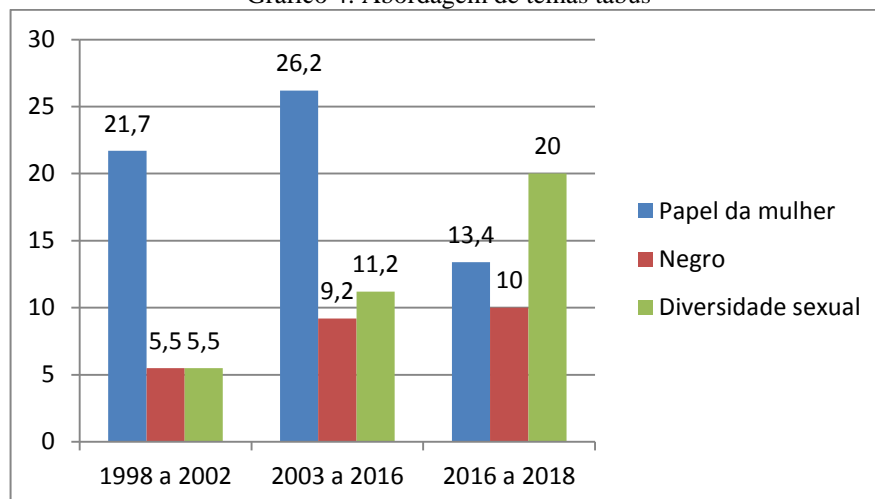
Analizou-se a temática central das 220 produções (entre novelas, séries e minisséries), entre 1998 e 2018 pela TV Globo. Como metodologia para a pesquisa, foram levados em consideração a relevância do personagem-tabu para a sinopse principal e a abordagem temática do núcleo do qual o personagem faz parte. Exemplo: um personagem gay, cuja história central não aborda diretamente tema de seu universo, não foi pontuado. Só foi pontuado quando o personagem gay faz parte do núcleo central ou tem desenvolvimento de tema pertinente (homofobia, casamento, adoção de filhos, beijo e cenas de sexo, aceitação social, outras denominações de gênero etc) para se compreender a complexidade de sua formação. Assim como a escalação de um ator negro não significa que a trama seria de relevância a um tabu, e sim ter tema que justifique (racismo, inclusão e ascensão social, mercado de trabalho, sistema de cotas, releituras históricas sobre escravidão etc). No caso do universo feminino, levou-se em consideração a temática da violência e da inclusão (feminicídio, agressão à mulher, mercado de trabalho, distinção de gêneros, equiparidade salarial, participação na política etc).

<b>PRIMEIRO CICLO:</b> De <i>Corpo dourado</i> (1998) a <i>Coração de estudante</i> (2002)	<b>37 produções, sendo:</b>
<b>Papel da mulher</b>	8 (21,7%)
<b>O negro</b>	2 (5,5 %)
<b>Diversidade sexual</b>	2 (5,5 %)
<b>SEGUNDO CICLO:</b> De <i>Esperança</i> (2002) a <i>Velho Chico</i> (2016)	<b>153 produções, sendo:</b>
<b>Papel da mulher</b>	40 (26,2%)
<b>O negro</b>	14 (9,2%)
<b>Diversidade sexual</b>	17 (11,2%)
<b>TERCEIRO CICLO:</b> De <i>Liberdade, liberdade</i> (2016) a <i>O tempo não para</i> (2018)	<b>30 produções, sendo:</b>
<b>Papel da mulher</b>	4 (13,4%)
<b>O negro</b>	3 (10%)
<b>Diversidade sexual</b>	6 (20%)

Fonte: Análise desenvolvida pelo pesquisador para este trabalho



Gráfico 4: Abordagem de temas tabus



Fonte: Levantamento de dados realizado pelo autor

Conforme o gráfico acima, os três tabus passam a ter maior reconfiguração a partir de 2003. Entre as observações a que se chega com esta análise temática, tem-se: 1. O “Segundo Ciclo” priorizou maior destaque para a questão feminina; 2. A questão do negro ganhou relevância no segundo período analisado e aparenta certa estabilidade no período mais recente; 3. A abordagem da diversidade sexual está em crescimento há duas décadas.

A comparação de séries estrangeiras, exposta nos três tabus apresentados a seguir, não serve, frisa-se, para um endeusamento de tais produções em detrimento de telenovelas brasileiras. A análise comparativa tem o intuito exemplificar como certos temas ainda caminham na sociedade brasileira, visto que dialogam com o nosso tempo, e assim permitir reavaliação de sua abordagem. A seguir, averigua-se como é dado o percurso de transformações temáticas desses três tabus analisados.

### 3.1. O papel da mulher

Ocorre diariamente, ao longo dos séculos, um processo de apagamento da história ou a drástica redução a papéis secundários das mulheres no Brasil. Usando um exemplo clássico da nossa História: Tanto Dona Leopoldina, casada com D. Pedro I em 1830, quanto Domitila, a marquesa de Santos, tiveram seus papéis políticos apagados. Uma assumiu o tipo de mulher santa, sacrificada no altar do lar pela figura de um marido mulherengo e irresponsável; a outra, da

amante, da mulher cruel que usou o seu sexo para ascender socialmente à custa da esposa-vítima. Estas descrições<sup>136</sup> se assemelham a muitas sinopses de novelas atuais. Ao longo do processo civilizatório, à mulher foi relegado papel que o homem impôs, sem direito a uma revisão.

Problemas relacionados ao papel da mulher na sociedade, na família e no trabalho vêm constituindo fonte privilegiada de temas tabus. Ao longo das décadas, segundas uniões, sexo sem casamento ou procriação se tornaram comuns em novelas. Já em *O direito dos filhos* (1968), da TV Excelsior, com Leila Diniz [1945-1972] no papel principal, se tratou do desquite – tema hoje defasado, foi polêmico pelo tom realista, com direito a tribunal. Em *Irmãos coragem* (1970) ou *Selva de pedra* (1972), sexo antes do casamento resultava em gravidez e matrimônio.

O conceito de gênero como diferença sexual serve de “sustentação para as intervenções feministas na arena do conhecimento formal e abstrato, nas epistemologias e campos cognitivos definidos pelas ciências físicas e sociais e pelas ciências humanas” (LAURETIS, 1994, p. 206). Ao longo da história humana foram construídos papéis socioculturais atribuídos a cada gênero, o que gerou conceitos de masculinidade e feminilidade, divisão sexual do trabalho e, conseqüentemente, relação de poder entre categorias sexuais divergentes (FABIANO, 2014). Como reforça Bourdieu ([1930-2002]1999), a diferença biológica entre gêneros serviu de instrumento para legitimar e naturalizar a diferenciação social e cultural.

Para Lauretis (1994, p. 209), gênero é “uma representação, o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais na vida material das pessoas”. A representação do gênero é a “sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção” (LAURETIS, 1994, p. 209). O tratamento que as novelas oferecem às relações de gênero sugere a ampliação do espectro de

<sup>136</sup> O pesquisador Pedro Rezzutti, autor de *Mulheres do Brasil – A história não foi contada* (Ed. Leya, 2018), chama a atenção para o fato de que na *Genealogia Paulistana*, coleção de nove volumes escrita pelo Silva Leme e publicada entre 1903 e 1905, as linhas são predominantemente patrilineares, tanto que os filhos bastardos que a marquesa de Santos teve com d. Pedro I não constam das tabuas genealógicas.

possibilidades para as mulheres e, em certo sentido, atrofia das possibilidades abertas aos homens, mas não há problematização das relações de gênero. Como aponta Hamburger (2007), a distribuição de tarefas domésticas e a criação dos filhos, por exemplo, tema delicado no universo das relações de gênero, quase não é abordada nas tramas. No universo da ficção televisiva, ainda que haja expansão dos domínios femininos, incluindo valorização da inserção da mulher no mercado de trabalho, a ênfase situa-se na ampliação do que é moralmente permitido. Para Cashmore (1998), a posição das mulheres tem semelhança com a de outros grupos minoritários:

(...) Historicamente, as mulheres nos dois lados do Atlântico, e sem dúvida na maior parte do mundo, foram vistas como procriadoras e criadoras de crianças, orientadas para o trabalho doméstico e sem papel significativo a desempenhar nas principais instituições da sociedade, como política, comércio e educação. A família tem sido vista como o reino das mulheres: aqui ela está em seu elemento, alimentando, cuidando, confortando. Todas funções interpessoais importantes. Mas não as únicas que mudam a direção da sociedade, segundo a sabedoria convencional. (CASHMORE, 1998, p. 140)

De acordo com dados divulgados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine)<sup>137</sup>, do Ministério da Cultura, 15% das produções da TV paga brasileira foram dirigidas por mulheres em 2017. No mesmo período, 79% das obras brasileiras na TV por assinatura foram dirigidas por homens e 6% tiveram direção mista, o que reforça por que temas femininos são estigmatizados. Na tabela a seguir, exemplos de temas-tabus do universo feminino e quando foram tratados com destaque nas telenovelas pela primeira vez.

<sup>137</sup> Informação disponível em <<https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/so-15-das-producoes-da-tv-paga-brasileira-foram-dirigidas-por-mulheres-em-2017.html>>. Publicada em 29/3/18.

Tabela 2: Tabus femininos

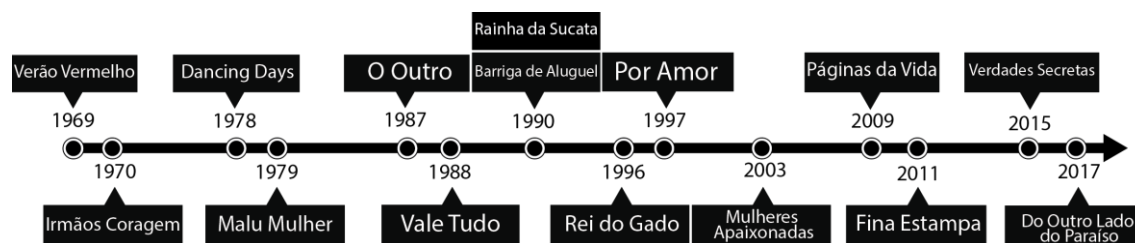
Ano	Novela	Tabu
1969	<i>Verão vermelho</i>	Desquite*
1970	<i>Irmãos coragem</i>	Sexo antes do casamento
1978	<i>Dancing days</i>	Liberação sexual
1979	<i>Malu mulher</i>	Violência doméstica
1987	<i>O outro</i>	Valor da virgindade
1988	<i>Vale tudo</i>	Produção independente (maternidade)/ Relação entre lésbicas
1990	<i>Rainha da sucata</i>	Superação dos problemas afetivos através do trabalho
1990	<i>Barriga de aluguel</i>	Questão moral sobre o uso do próprio corpo
1996	<i>O rei do gado</i>	Engajamento feminino na esfera política
1997	<i>Por amor</i>	Aborto
2003	<i>Mulheres apaixonadas</i>	Câncer de mama e saúde da mulher
2009	<i>Páginas da vida</i>	Orgasmo feminino**
2011	<i>Fina estampa</i>	Mulher avança em trabalhos que seriam do universo masculino
2015	<i>Verdades secretas</i>	Prostituição no universo da moda (“book rosa”)
2017	<i>O outro lado do paraíso</i>	Estupro no casamento

Fonte: Análise do autor da dissertação

\* Só em 1977 seria aprovada a Lei do Divórcio.

\*\* O tema não estava inserido diretamente na trama, mas em um depoimento de uma anônima, a babá Nely Conceição, de 68 anos, após um capítulo.

Linha do tempo: Novelas que tocaram em tabus femininos



Fonte: Análise do autor da dissertação.

Entre vários exemplos de composição de personagens femininas na teledramaturgia, os mais recorrentes são: a mulher no papel de mãe, a mulher no papel de sofredora e a que detém o poder da sedução perante os homens. É comum o uso da imagem feminina na conotação de proteção e cuidado, refletindo um modelo pré-concebido da noção historicamente construída. Tais como: Mamusca (Rosi Campos), em *Da cor do pecado* (2004); dona Nenê (Marieta Severo), de *A grande família* (2001); Naná (Arlete Salles) de *Sol nascente* (2018) etc. São mulheres que fazem tudo pelos seus filhos, abrindo mão de sonhos particulares, para protegê-los e criá-los. Entre as mais jovens, a imagem de mulher doce e recatada, como Açucena, de *Cordel encantado* (2011); Santinha (Nathalia

Dill), em *Paraíso* (2009) e etc. Em seu oposto, há personagens de forte apelo sexual sobre o sexo masculino, como a interesseira Luciane (Grazi Massafera), em *A lei do amor* (2016); a prostituta Bebel (Camila Pitanga), de *Paraíso tropical* (2007); Clara (Mariana Ximenez), de *Passione* (2010) etc.

Foucault ([1926-1984] 1984) busca compreender a relação entre sexualidade e poder que exerce ação punitiva sobre o indivíduo. A partir do século XIX, quando nasce a disciplina sobre o corpo humano, Foucault (1984) afirma que o controle do corpo e o controle das espécies formam síntese de estratégias de poder denominada biopoder. O objetivo é formar corpos dóceis e obedientes sob o poder disciplinar. Em uma sociedade apoiada no simbolismo patriarcal, cujo homem é o provedor do sustento e porto-seguro da família, a mulher foi reconfigurada a coadjuvante. Mesmo quando protagonista, encontra refúgio para seus dramas na esperança de um amor idealizado, incluindo também as libertárias que se apoiam na ajuda da figura masculina para vencer, driblar adversidades, conquistar espaço.

Para Cashmore (1998), ainda que do ponto de vista da sociedade norte-americana, a década de 1960 foi uma década de liberação da austeridade do pós-guerra.

A televisão (...) se tornou um ícone doméstico virtual, pois era um acessório elétrico relativamente barato e dispensável para todas as classes e grupos etários. (...) Na maioria dos casos, as mulheres eram convencionalmente representadas como gentis, afetuosas, esteio do lar, embora mulheres que possuíam poderes extraordinários tenham – se tornado um tema bem – sucedido comercialmente em *A feiticeira*, *Jeannie é um gênio*, *A noviça voadora* e em outros programas. (...) O tema, mais tarde ampliado na super-heroína *Mulher maravilha*, seguia inteligentemente as mudanças na sociedade: as mulheres estavam sendo reconduzidas de modo seguro a seu “lugar correto” na família patriarcal depois do esforço de guerra, no qual muitas tinham trabalhado na indústria, subvertendo as normas com seus talentos secretos. Em *A feiticeira* e em *Jeannie é um gênio*, elas podiam carregar alegremente o fardo de cuidar das crianças e da casa, enquanto seus maridos saíam para trabalhar, mas apenas porque elas tinham a magia a sua disposição. Era raro encontrar uma mulher fora do lar na década de 1950 e no início da de 60 (CASHMORE, 1998, p. 141).

Diante também de exemplos recentes, é necessário lembrar que, em plena ditadura militar, com o país sob o comando de João Figueiredo, entrava na programação televisiva uma série que quebraria tabus, *Malu mulher* (1979-1980). Em uma sociedade acostumada à submissão feminina, a aparição em rede

nacional da socióloga Maria Lúcia Fonseca (Malu, vivida por Regina Duarte), marcou a história da TV ao trazer “referências e proximidade com algumas pautas do movimento feminista” (ALMEIDA, 2012, p.127). A trama acompanha o cotidiano de Malu, divorciada e com uma filha de 12 anos, uma tentativa de retratar a realidade da mulher brasileira no fim da década de 1970 – sua emancipação financeira e sexual.

**Case: Violência contra a mulher em *O outro lado do paraíso* (novela) e *13 Reasons Why* (série)**

Algumas novelas entraram na campanha de alertar mulheres a denunciarem seus agressores. Em *O outro lado do paraíso* (2017), por exemplo, a cena que inclui agressão e campanha contra o abuso foi construída em torno do drama da protagonista, Clara (Bianca Bin). Ao se casar, apanha do marido, o ciumento Gael (Sergio Guizé). No capítulo do dia 28 de outubro de 2017, o médico Renato (Rafael Cardoso), após atender Clara, a incentiva que denuncie. A personagem desloca o braço ao ser empurrada da escada. Renato diz:

Tá toda machucada. Sei perfeitamente o que houve. O Gael te bateu, não foi, Clara? Te surrou. A gente vai acabar com isso agora. Tem lei pra te proteger. A lei Maria da Penha que é contra o espancamento de mulheres. Vou ligar agora pra polícia. Você vai denunciar esse crápula. Vai botar teu marido na cadeia.

Gael bate em Clara após sua mãe, Sophia (Marieta Severo) dizer que não gostou da forma como a moça conversou com um garçom durante o jantar. “Acho que você tem que ser mais firme com tua mulher. Mostra quem manda naquela casa”, incentiva ao filho. A história é centrada no respaldo familiar que tem o agressor e o contraponto do homem que auxilia a vítima. Clara só toma coragem para se separar graças ao apoio de um homem, o médico Renato. Observa-se a perpetuação sexista e moralista de que a mulher necessita da ajuda de uma figura masculina para se salvar.

(...) Os dados de audiência confirmam que as mulheres constituem a maioria do público das novelas e trabalhos etnográficos recentes sugerem que os telespectadores concordam com essa afirmação (...). É possível detectar uma trajetória de liberalização crescente dos papéis femininos. Ao longo dos anos, as personagens de novela passaram das mulheres casadoiras e mães em potencial a mulheres que se dispunham a seguir seus próprios caminhos. (HAMBURGER, 2007, p. 159-175)

Para efeito de comparação da temática de violência feminina, traz-se como exemplo o 13º episódio da 2ª temporada de *13 Reasons Why*. Por ter ido ao ar praticamente na mesma época que a novela da TV Globo, e também debater a agressão física e sexual, o episódio da série americana mostra o julgamento de um rapaz por abuso sexual com colegas da escola, a partir da colagem de depoimentos de mulheres que sofreram violência de diferentes agressores. A cena expõe, pela forma descritiva, como o abuso é silenciado em diferentes faixas etárias.

**Atriz 1** – (...) Lembro de ter acordado com você (*ela se dirige ao réu*) puxando minha calcinha. Eu lembro de sentir você forçar dentro de mim, eu posso não me lembrar de todos os detalhes. Mas vou lembrar do puro terror de sentir o seu peso em cima de mim, de não conseguir respirar direito.

**Atriz 2** - Quando abri meus olhos, estava sozinha na jacuzzi com ele. O jeito como ele olhou para mim tinha uma coisa nos olhos dele.

**Atriz 3** – Eu queria parar, mas ele falou para eu não provocar. E me empurrou no sofá. E disse que estava feliz por ter esperado por ele. E puxou meu jeans. E tirou minha calcinha.

**Atriz 4** – Ele disse que se eu mostrasse mais o meu corpo, ninguém ia dizer que sou lésbica. E me agarrou pelo meio das minhas coxas.

**Atriz 5** – Naquele momento ficamos sozinhos. Ele me levantou e tirou do chão. Me levou para trás da cerca, tirou minha calcinha. Eu lutei e lutei, mas ele tinha 18 anos, e eu só 12.

**Atriz 6** - Descobri que esse guarda tinha uma reputação. Quando ele levantou da cama e saiu, minha colega de quarto virou e disse que isso acontecia com a maioria das meninas.

**Atriz 7** – Eu era advogada há dois anos. Ele me chamou para uma reunião de estratégia no quarto de hotel dele. Me recebeu só de roupão. Insisti que só trabalharíamos. No final daquele ano, fui demitida.

**Atriz 8** – Fui babá dessa família por dois anos.

**Atriz 9** – Ele era o meu pastor.

**Atriz 10** – Ele era o meu primo.<sup>138</sup>

Em *13 Reasons Why* a mulher não é apenas vítima de um agressor mais forte ou íntimo de seu convívio, há maior abrangência dos tipos de violência e o tom de denuncia se caracteriza por exibir a dimensão das características dos atos. A série transmite um recado importante em sua concepção: ainda que as vítimas não sejam exclusivamente mulheres, os agressores, salvo raras exceções, são sempre homens. Longe de promover um embate de gêneros, as histórias audiovisuais que tratam do assunto caminham para a discussão de que há algo

<sup>138</sup> Decupagem livre da cena feita pelo autor para esta pesquisa.

muito errado em uma sociedade que permite que homens agriçam, estuprem e matem tantas mulheres.

Na história recente do país, a mudança dessa cultura patriarcal ganhou contornos preponderantes quando, em 2006, foi criada a Lei Maria da Penha, principal legislação brasileira para enfrentar violência contra mulheres. Outra conquista importante foi a Lei do Feminicídio<sup>139</sup>, de 2015. Estes fatos, inseridos no contexto histórico, já foram expostos na segunda parte dessa pesquisa.

As atrizes da TV Globo começaram em abril de 2017, via Instagram, onda de protestos contra o assédio sexual e o machismo no local de trabalho, incitada pela acusação da figurinista Susllem Tonani [1989-], em relação ao comportamento do ator José Mayer [1949-]. Susllem o acusou de assediá-la com cantadas, que evoluíram para atos sem consentimento<sup>140</sup>. Motivada pela reação pública, a emissora suspendeu Mayer, um de seus atores mais atuantes no papel de galã, por tempo indeterminado.

Este episódio denota particularidades que tangem a fomento das opiniões em redes sociais, sua força diante de marcas e empresas e do que se espera perante fatos dessa magnitude. Em tempos nos quais uma notícia pode ser amplamente divulgada e compartilhada em segundos, atitudes assim arranhariam a credibilidade da emissora se nada fosse feito de prontidão. No mesmo ano um episódio internacional equivalente: a Netflix anunciou suspensão da série política *House of Cards*, após o protagonista e produtor, o ator americano Kevin Spacey [1959-], ser acusado de assédios sexuais por diversos artistas com quem trabalhara, incluindo menores de idade<sup>141</sup>. O que leva a TV Globo e outras empresas a agirem cada vez mais rápido é “um cálculo que passa por: não perder

<sup>139</sup> O feminicídio é caracterizado quando a mulher é assassinada pelo fato de ser do sexo feminino.

<sup>140</sup> O ator admitiu que “passou dos limites” com a figurinista, conforme noticiado pela revista *Veja*. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/jose-mayer-eu-errei/>>. Acesso em 10/09/2018.

<sup>141</sup> O ator Anthony Rapp (da série *Star Trek : Discovery*) revelou, em entrevista ao site *BuzzFeed.com*, ter sido assediado por Spacey na década de 1980. Rapp tinha 14 anos, e Spacey 26, segundo informação do Jornal *O Globo*, de 01/11/2017, na reportagem “Carta fora do baralho: ‘House of Cards’ é cancelada após acusação contra o ator principal, Kevin Spacey”.



espectadores, e não comprometer sua imagem institucional” (MARTHE; BERGAMASCO, 2017)<sup>142</sup>.



Figura 10: Antes dos escândalos envolvendo seu protagonista, a Netflix investiu na publicidade da série em *House of Cards*. Publicadas em 30/05/2017.

O Brasil é o país latino-americano com a menor taxa de representatividade das mulheres na política: só 10% no Executivo e no Legislativo, segundo levantamento de Pereira e Thomé (2018) no livro “Mulheres e Poder”. Longe de promover embate de gêneros, as telenovelas podem e devem contribuir para a discussão de que há algo muito errado na sociedade patriarcal, permitindo que homens agriçam, estuprem e matem mulheres sempre silenciadas. A hipótese, após analisar as transformações sociais do período pesquisado (1998-2018), é que se tem avançado na temática feminina, incluindo na pauta teledramatúrgica o olhar mais apurado para a inserção da mulher no mercado de trabalho, a reivindicação por respeito, a autonomia de sua força econômica e combate a abusos sexuais e machismo etc. Entretanto, se mantém praticamente inalterado o arquétipo historicamente construído para personagens femininas, cujo final feliz precisa passar pela aceitação de um matrimônio e/ou uma presença masculina para a realização de seus objetivos, sejam eles de caráter íntimo ou profissional.

<sup>142</sup> MARTHE, Marcelo; BERGAMASCO, Daniel. “O Poder Fulminante”. Reportagem de capa da Revista *Veja*. 15/11/2017.

### 3.2. Negros protagonistas

Sabe-se que, por mais de três séculos e meio (até 1888), o país viveu imerso no sistema de escravidão. Em determinado momento, o tráfico negreiro foi a maior atividade econômica do Brasil-colônia, superando inclusive a exploração do açúcar e a pecuária. Após tantos anos, não se pode negar as marcas no país atual. Ao negro foi renegada a mobilidade social. Professor do King's College, de Londres, Francisco Bethencourt (2018) afirma que os preconceitos dependem de contextos históricos e o pensamento escravagista do século XVI influenciaria, ainda hoje, o comportamento racista.

A análise da representação do negro em telenovelas brasileiras já foi realizada por Araújo (2000), na qual se afirma que na telenovela brasileira persiste o ideal de branqueamento. Sodré (1992) questiona a telenovela por frequentemente utilizar-se de negros para retratar o bandido ou o cidadão à margem das regras sociais, perpetuando a identidade negra como negativa. Da familiaridade com a ambivalência própria dos estereótipos, já exposta por Hall ([1932-2014] 2003), percebe-se uma estratégia representacional investida na fixação e naturalização da inferioridade do negro, cuja diferença é posta como evidência irrefutável. Outros autores (BOGLER, 1989; GONZALES, 1984; HOOKS, 1995) também abordam a questão racial e estereótipos construídos por uma hegemonia branca para manter o negro em papel inferiorizado. Consequentemente, o papel foi transportado para representações midiáticas que “continuam confirmando a vitória simbólica da ideologia do branqueamento e da democracia racial brasileira” (ARAÚJO, 2000, p. 38).

Uma de primeiras telenovelas diárias da TV Globo, *A cabana do pai Tomás* (1969)<sup>143</sup>, foi a primeira produção a contar com protagonista negro, o escravo Tomás. Entretanto, Tomás foi interpretado por um ator branco, Sérgio Cardoso [1925-1972], seguindo exigências do patrocinador Colgate-Palmolive

<sup>143</sup> Baseada no romance *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher Stowe, que aborda a luta entre escravos e latifundiários do Sul dos EUA, durante a Guerra de Secessão (1861-1865) que colocou em oposição os estados das regiões Norte e Sul do país, culminando no fim da escravidão. Antes disso, o grande destaque da representação do negro em telenovela foi a versão brasileira de *O direito de nascer* (TV Tupi, 1964). Nessa narrativa, a personagem negra Mamãe Dolores (Isaura Garcia), foi representada como porta-voz do discurso autoritário da época.

(DICIONÁRIO TV GLOBO, 2003, p.19). Para que Cardoso, galã da época, vivesse um escravo norte-americano, era preciso tingir seu corpo, além do uso de peruca, rolhas no nariz e atrás dos lábios para aparentar ter nariz largo e lábios fartos. O recurso, bastante utilizado no início do cinema norte-americano, não passou despercebido no Brasil (ANDRADE, 2008). A maquiagem gerou protesto por parte de artistas que não concordavam com a escalção de um branco para interpretar um personagem negro. A novela, com texto distante da realidade social do país, não atingiu o sucesso esperado. Conforme aponta Filho (2010):

(...) o racismo brasileiro é fruto de um olhar ocidental sobre o diferente, aqui especialmente sobre o negro. Se, por um lado, a elite do país exclui o nefro do processo econômico, político e social, por outro, ela se quer ocidental, e a mídia, instrumento mantenedor do *status quo*, também tem seu foco apontado para essa direção.

Quase cinquenta anos depois, em maio de 2018, às vésperas da estreia de *Segundo sol*, o Ministério Público do Trabalho (MPT), por meio da Coordenadoria Nacional de Promoção de Igualdade de Oportunidade e Eliminação da Discriminação no Trabalho (Coordigualdade), enviou à TV Globo notificação recomendatória para levar o folhetim a “respeitar a diversidade racial” de Salvador (BA), cidade em que é ambientado, cujo estado tem o maior percentual de população negra do Brasil, de acordo com o Mapa de Distribuição Espacial da População do IBGE (2013). A notificação incluía elaborar um:

plano de Ação que contemple medidas para garantir a inclusão, a igualdade de oportunidades e de remuneração da população negra nas relações de trabalho; a realização imediata de um censo entre os trabalhadores que prestam serviços à empresa, com recorte de raça/cor e gênero; um levantamento da quantidade de artistas negros e negras que aparecem em telenovelas, séries, propagandas, programas de entretenimento, entre outros produtos, produzidos pela empresa bem como o de jornalistas e comentaristas; promoção interna e externa de ações de conscientização sobre o racismo na sociedade; abster-se de reproduzir situações de representações negativas ou estereótipos da pessoa negra que sustentam as ações de negação simbólica e as diversas formas de violência.<sup>144</sup>

Segundo *O Globo*, de 27 de maio de 2018, após repercussão negativa nas redes sociais em referência a notificações do MPT, a ordem na emissora seria “dar preferência a atores negros sempre que houver chance”. Por exemplo: estava

<sup>144</sup> Nota do MPT reproduzida em diversos veículos, tais como a *Revista Veja*, disponível em < <https://veja.abril.com.br/entretenimento/segundo-sol-ministerio-publico-notifica-globo-por-representacao-racial/>>. Acesso em 13/05/2018.

prevista uma cena com quatro advogados na empresa de Severo (Odilon Wagner). Um deles deveria ser negro. A cena foi ao ar no em 29 de maio. Eram quatro atores e, de fato, um era negro. Mas foi o único sem fala, meramente ocupando lugar de figuração. Perpetua-se, assim, o lugar de pouca representação e sem complexidade a atores negros.

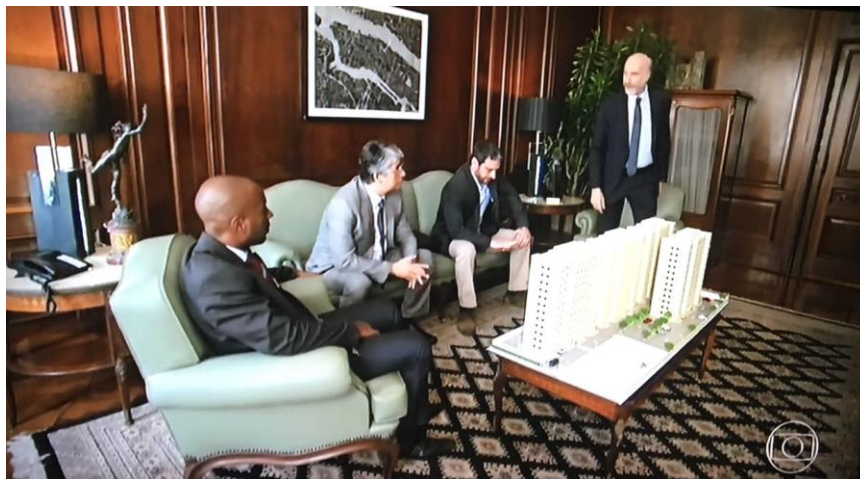


Figura 11: Cena de *Segundo sol*.

Três atores brancos com falas e relevância para a cena, enquanto que o ator negro apenas cumpre uma “exigência de cota”. Fonte: Reprodução

Para Sodré (1980), a forma como o racismo se desenvolve está de acordo com a tentativa de monopolização de recursos, mobilizada por certos grupos para garantirem benefícios crônicos sociais e políticos, pois:

(...) esta exclusão não se explica só pelos argumentos (sociológicos) de que os negros não têm a mesma distribuição que os brancos na pirâmide socioeconômica, mas também por razões decorrentes da estratégia (semiológica) da cultura dominante, que se defende do sistema cultural negro. (SODRÉ, 1980, s/p)

O negro passou a ter relativo destaque na teledramaturgia nos últimos anos, após consolidação de políticas de cotas em universidades, ainda que prossiga o padrão estético euro-americanizado (ARAÚJO, 2008). Van Dijk (2008) destaca a falta de acesso das “minorias”<sup>145</sup> à mídia como uma das evidências da dominância simbólica das elites brancas, citando, entre outros aspectos, o fato de que questões relevantes, como discriminação ou violência policial recebem menos atenção da mídia. Araújo (2008) aponta que, nos anos 1980, um terço das telenovelas não havia personagem negro. No período, uma exceção foi *Corpo a*

<sup>145</sup> Ele utiliza a palavra “minoría” para se referir a negros, por escrever sob sua perspectiva de origem holandesa.

*corpo* (1984), que trouxe o preconceito racial em trama contemporânea. Como exposto na segunda parte desse trabalho, nos anos 2000, o negro passou a ter mais notoriedade, saindo da total submissão ao branco para, em casos pontuais, ser parte de uma nova classe média em ascensão no Brasil.



Figura 12: Caricaturas de elenco.  
Fonte: Reprodução/ Instagram @raffa\_insta.

Na foto acima, caricaturas de elenco de novelas com temáticas diferentes – *A força do querer* (2017), *Haja coração* (2016), *Tempo de amar* (2017) – criadas pelo desenhista Raffa D’Afonseca para redes sociais. Observa-se a evidente disparidade de proporção entre atores negros e brancos. Na terceira novela, por exemplo, a personagem Nicota (Olívia Araújo) é a única negra representada em um total de dezoito atores. A história se passa no efervescente Rio de Janeiro do fim da década de 1920. “Mostraremos um Rio glamouroso e cultural, pós-Semana da Arte Moderna de 1922”, contou o diretor Jayme Monjardim<sup>146</sup>, antes da estreia. Ficou de fora, como se percebe, retrato mais fidedigno da capital Federal cujo país, na virada do século XX, já era uma das maiores sociedades multirraciais do mundo e lar do maior componente isolado da diáspora africana além-mar (ANDREWS, 1997).

Em 2017, a população residente no Brasil foi estimada em 207,1 milhões de pessoas, 4,2% maior que em 2012, quando somávamos 198,7 milhões. Desse total, 90,4 milhões ou 43,6% do total se declararam brancos, ao passo que a população negra era 8,6% (17,85 milhões) e pardos, 46,8% (96,95 milhões).

<sup>146</sup> Depoimento à *Revista IstoÉ*, disponível em <<https://istoe.com.br/inspirada-em-historia-de-rubem-fonseca-novela-tempo-de-amar-estreia-na-globo/>>. Acesso em 02/04/2018.

Cinco anos antes, os brancos correspondiam a 46,6% da população, enquanto os pardos eram 45,3% e os pretos 7,4%, de acordo com os dados do Pnad 2018. “Essa alta (do número de pessoas que se declarou da cor preta) representa tendência de crescimento de populações parda e negra e é reflexo das ações afirmativas sobre cor”, diz Maria Lucia Vieira, gerente da Pnad<sup>147</sup>.

## Dois negros protagonistas

Apesar das mudanças sentidas nas duas primeiras décadas desse século, poucas novelas contam com negros protagonistas. Na TV Globo, a primeira novela protagonizada por uma negra foi *Da cor do pecado* (2004), interpretada por Taís Araújo [1978-]. Ela voltou a ser protagonista em *Viver a Vida* (2009) e *Cheias de charme* (2012). Seu marido<sup>148</sup>, Lázaro Ramos [1978-], protagonizou *Cobras & lagartos* (2006), *Duas caras* (2007) e *Lado a lado* (2012). Juntos fizeram a série *Mr. Brau* (2015). Camila Pitanga [1977-] foi protagonista em *Cama de gato* (2009), *Lado a lado* (2012), *Babilônia* (2015) e *Velho Chico* (2016). Visto que a televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira formação de identidades (CANCLINI, 2006), tal ascensão a protagonistas das narrativas ocorreu dentro do contexto de inclusão das camadas populares ao fomento do consumo (GRIJÓ e SOUZA, 2012), como já explicitado no segundo capítulo.

Em entrevista concedida a mim, o autor Aguinaldo Silva analisa que falta à Helena negra da trama *Viver a vida*, de Manoel Carlos, “o componente racial”. Para Aguinaldo, “não se pode ter uma atriz negra na novela como se fosse uma branca”<sup>149</sup>. De acordo com Sodré (1992), é possível verificar que os excluídos, quando incorporados pelos meios de comunicação, entram na “categorização do grotesco”. Da mesma forma, segundo ele, a ideologia do embranquecimento é uma passagem do racismo de dominação ao de exclusão.

<sup>147</sup> Depoimento ao *Jornal O Globo*, disponível em <<https://oglobo.globo.com/economia/populacao-que-se-declara-preta-cresce-22-em-cinco-anos-no-brasil-22625501>>, publicado em 26/4/18.

<sup>148</sup> O casal ganharia em outubro de 2018 programas de auditório para apresentar: Taís com o *Superstar* e Lázaro à frente de *Os melhores anos das nossas vidas*.

<sup>149</sup> Entrevista do *Portal iG*, disponível em <<http://gente.ig.com.br/materias/2009/11/10/aguinaldo+silva+critica+helena+negra+de+manoel+carlos+falta+a+ela+o+componente+racial+9055969.html>> Acesso em 18/03/2018.



Voltando a *Mr. Brau* (2015), a série traz Lázaro Ramos no papel principal, como um cantor popular, casado com a controladora Michele (Taís Araújo), sua empresária e coreógrafa. Ressalta-se que, pela primeira vez, a TV Globo exibe casal de negros como protagonista de série, fora do estereótipo de pobre/favelado. No projeto assinado pelo diretor Jorge Furtado, há um novo olhar para esse estrato dos novos ricos ao se discutir, pelo viés do humor, a resistência das classes sociais privilegiadas à realidade do pós-Lula (Brau mora num condomínio de luxo na Barra da Tijuca, no Rio). É uma inquietação tabu, que não se costuma ver na televisão aberta.



Figura 13: A principal dupla de atores negros da TV Globo, em publicações distintas.  
Fonte: Reprodução

Sob o título “A televisão brasileira enfrenta lentamente os problemas de raça arraigados no país”, o jornal britânico *The Guardian* publicou um artigo<sup>150</sup> em março de 2018, em que discute como a participação negra na dramaturgia nacional é restrita e carregada de preconceito. A publicação cita pesquisa conduzida pela professora de antropologia da USP Lilian Schwartz, na qual “96% dos brasileiros disseram não acreditar que exista racismo no país, mas 99% conhecem alguém que seja racista”.

Para o diretor Jorge Furtado, a “visibilidade que Taís e Lázaro têm é fundamental para a construção de uma imagem brasileira negra”<sup>151</sup>. Não é, entretanto, de se comemorar a “vitória do talento sobre a barreira racial”, visto que existe forte restrição a atores negros, tanto que poucos chegam a protagonistas no

<sup>150</sup> Disponível em <https://www.theguardian.com/world/2015/oct/07/brazil-television-mister-brau-black-couple-race-issues>. Publicado em 07/10/2015. Acesso em 10/03/2018.

<sup>151</sup> Em depoimento à *Revista Ela*, de *O Globo*, publicada em 11/06/2017, na matéria “Mister Ramos”.

horário nobre. Segundo o documentário *A negação do Brasil (2000)*<sup>152</sup>, de Joel Zito Araújo, 75% dos papéis destinados a atores negros no país são para personagens em posição de subserviência. A escritora e ensaísta Conceição Evaristo [1946-] reitera que, no país, o negro tem maior visibilidade:

(...) quando sai do espaço onde é comum. Um negro num restaurante ou condomínio chique é assunto. É uma maneira perigosa de compor o negro na sociedade brasileira. O (ex-ministro do STF) Joaquim Barbosa virou caso exemplar por que era exceção. Que regras são essas que se pesca um e cria-se a impressão de que tudo está resolvido? Muita gente se esforçou e ficou no meio do caminho.<sup>153</sup>

É notório que, ao longo de seus mais de cinquenta anos, a TV Globo não colocou em relevo a cultura negra (GRIJÓ e SOUZA, 2012), com raríssimas exceções, como na minissérie *Tenda dos milagres* (1985), baseada na obra de Jorge Amado, ou em produções pontuais mais recentes, como as séries *Ó pai, ó* (2007), *Cidade dos homens* (2002), *Suburbia* (2012), *Sexo e as nêga* (2014) e a já citada *Mr. Brau*. Isso reforça a invisibilidade do negro no principal segmento da indústria cultural brasileira.

### **Case: Consciência de ruptura em *Grey's Anatomy* (série) e *O tempo não para* (novela)**

Apesar da participação de personagens negros ter aumentado a partir dos anos 2000, suas atuações deslocaram-se das senzalas (novelas de época) para os empregos de doméstica ou marginalizados (SICILIANO; MORATELLI; GONÇALVES, 2018)<sup>154</sup>. Enquanto a TV aberta ainda engatinha na representatividade dos negros (ARAÚJO, 2000), as séries de TV produzem exemplos que tentam fugir das narrativas previsíveis – a de construções como a do “pobre menino negro”. A temática do preconceito racial, muito em voga também na sociedade americana, produz exemplos como: *Cara Gente Branca* (2017), que acompanha a trajetória de alunos negros em uma universidade de elite, tocando em pautas como relacionamento inter-racial, violência policial,

<sup>152</sup> Documentário disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EvNPhyS863o>>. Acesso 23/07/2018.

<sup>153</sup> Entrevista dada a O Globo em 23/07/2018, disponível em <<https://blogs.oglobo.globo.com/marina-caruso/post/conceicao-evaristo-fala-da-flip-de-racismo-e-da-possibilidade-de-se-tornar-primeira-mulher-negra-ocupar-uma-cadeira-na-abl.html>>. Acesso em 23/07/18.

<sup>154</sup> Exceção à época, a telenovela *Pecado capital*, que foi ao ar em 1975, mostrou, pela primeira vez, um personagem negro, usando terno e gravata, no papel de um psiquiatra.



solidão da mulher negra, militância, apropriação cultural e colorismo<sup>155</sup>. Já em *Insecure* (2016), comédia cotidiana da vida adulta, o foco é o dia a dia da protagonista Issa (Issa Rae, uma das criadoras da série). No mesmo estilo, mas com homens como protagonistas, *Atlanta* (2016) conta a história de Earn (Donald Glover, também criador da série) – um jovem que, após largar a faculdade de Princeton, começa a produzir o primo Paper Boy (Brian Tyree Henry) para ganhar a vida no mundo do rap. A partir disso, a série levanta discussões como estereótipos, lugar de fala e a cobrança implícita de que todo negro seja engajado no movimento. Ambientado nos anos 70, *The Get Down* (2016) mostra o surgimento do hip hop entre negros do Bronx. Aborda racismo, juventude, quebra de barreiras, relações familiares. Em *Scandal* (2012), Olivia é ex-consultora de mídia do presidente dos Estados Unidos, que abre uma empresa, para proteger a elite americana de escândalos. Em *How to get away with murder* (2014), o foco é um grupo de estudantes que estagia com uma professora de defesa criminal. Há diversos outros exemplos de séries com negros protagonistas, como *Brooklyn Nine-Nine*, *Unbreakable Kimmy Schmidt*, *Chewing Gun*, *Greenleaf*, *Luke Cage*, *Master of None*, *Breakout kings*, *Um Maluco no Pedaco*, *O Povo contra O.J. Simpson: American crime story* etc. No 10º episódio da 14ª temporada da série *Grey's Anatomy*, de 2018, protagonizada por brancos, os médicos Jackson Avery (Jesse Williams) e April Kepner (Sarah Drew) precisam lidar com a morte um jovem negro cometida pelo policial que se precipita ao vê-lo pular um muro.

**Policial 1:** Foi uma decisão difícil. Um policial tomou uma decisão.

**Dr. Jackson Avery:** Não foi uma decisão. Foi uma reação. Você repara na cor, todo mundo repara. Mas a maneira que reage a uma criança branca e uma criança negra naquele segundo? Essa é a diferença. Preconceito é humano. Vocês têm armas. Vocês usam armas, então são letais.

**Policial 2:** Não somos racistas. Só não sabemos quem está armado.

**Dr. Jackson Avery:** Não falei racista. Falei preconceituoso. E ainda bem que preconceito tem solução. Existem protocolos em vigor. Podem ser ajustados. Dá pra consertar, ou podem continuar fingindo que não existe. Crianças estão morrendo, este garoto morreu... Pelo quê? Tantas pessoas iguais a ele estão morrendo. Pelo quê?

(médicos vão saindo de cena)

**Policial 1:** Doutora, desculpe. Precisamos do depoimento.

<sup>155</sup> Conceito de que, quanto mais pigmentada a cor da pele, maior o preconceito.

**Dra. April Kepner:** Meu depoimento é que um garoto estava em casa, quando seu colega atirou e o matou. Não podem atirar nas pessoas porque estão com medo. Como eu posso acreditar em um sistema assim?<sup>156</sup>

A temática do preconceito racial, muito em voga também na sociedade americana, é o tom desta cena, na qual se confronta a opção pela precaução ao invés da investigação, um terreno fértil para explosão de preconceitos. Na dúvida, primeiro se mata, depois se checa. A mesma cena poderia perfeitamente retratar a realidade dos hospitais brasileiros, nos quais, diariamente, se recebe vítimas da violência urbana, em sua maioria negra. Esta assimilação pelo que é familiar nos ajuda a entender a aproximação da temática de séries estrangeiras ao gosto nacional. Também nos EUA indicadores mostram que a desigualdade social e econômica perpassa pela questão racial. A média de renda anual de uma família branca não latina é de U\$80.720,00, enquanto que a de uma família negra é de U\$ 38.555,00<sup>157</sup>. Temas amplos, universais, de caráter social tendem a ser abraçados em diferentes culturas sem precisar de outra roupagem.

Enquanto editor-assistente de uma importante revista de celebridades, de tiragem nacional, já ouvi de diretores e publicitários que não poderia publicar artistas negros na capa, simplesmente porque “não vendem como brancos”. Ainda que não houvesse pesquisa quantitativa que comprovasse tal despropósito, esta regra é seguida à risca pelo mercado editorial. Eu mesmo já presenciei reuniões com empresários do ramo artístico que reclamavam de uma possível obrigatoriedade de negros na televisão, tendo inclusive atores negros entre os ouvintes. Barbaridades são ditas como constatações e expõem o preconceito nada velado que impera na área da comunicação. Coisas como: “Nosso país tem negras lindas, mas elas não são tão carismáticas”; “Se começarem a fazer papel de protagonistas, quem vai fazer a empregada, a puta, a negra da história?”.

Por isso, a importância da capacidade cognitiva de se entender o objeto, aqui a telenovela como “um produto midiático-cultural complexo e hologramático” (GOMES, 2008). Esta consciência de ruptura (KARL MARX [1818-1883]) só ocorre quando o sujeito passa também a interferir na escala de

<sup>156</sup> Decupagem livre da cena feita pelo autor para esta pesquisa.

<sup>157</sup> Segundo dados de Censo e Pew Research Center, reproduzidos pelo *O Globo*, em “Nos passos de Luther King, a luta que não acabou”, publicado em 01/04/2018.

produção. A capacidade de construir relação com o objeto, quando deixa de ser apenas relação mecânica e vai para o campo da ampla compreensão, faz do indivíduo parte consciente da força de trabalho e agente transformador. A relação com o objeto em produção, entretanto, não precisa ser apenas física, mas também de troca e representação (NANCY MUNN [1931-]). Daí surge a construção da mediação do objeto, visto que ele se torna mediador na construção de pontes entre o indivíduo e o efeito final. Nas palavras de Irina Bokova [1952-], diretora-geral da Unesco, por ocasião do Dia Mundial da Diversidade Cultural para o Diálogo e o Desenvolvimento: “Um local de trabalho culturalmente diverso é não apenas mais inovador, mas também mais produtivo e economicamente rentável”<sup>158</sup>.

Temos poucas produções nas quais negros desempenharam papel de destaque nos últimos 20 anos na TV Globo, até 2018. Não há autor ou diretor negro à frente das telenovelas da emissora carioca em 2018. Evidencia-se que ainda são grandes os desafios e até armadilhas que rondam a urgência incontornável da produção de “contra-imagens” (HALL, [1932-2014] 2003) da diferença negra. Ao analisar as produções televisivas nos ciclos entre 1998 e 2018, percebe-se, entretanto, que houve avanços na representação do negro, assim como a sociedade brasileira começa a se aceitar mais plural. Isso é consequência do aumento do poder aquisitivo das classes populares, da implantação de sistemas de cotas para acesso ao ensino superior e de maior engajamento nas discussões sobre representatividade social, características marcantes do “Segundo Ciclo” analisado. A produção de novelas tem buscado escalar atores negros, ainda que destinados, em sua maioria, a papéis secundários. No desfecho dessa pesquisa, compreendendo a análise de 20 anos de teledramaturgia e as variações de temática de acordo com as mudanças sociais, tem-se a novela *O tempo não para*<sup>159</sup>, que encerra o que chamamos aqui de “Terceiro Ciclo”. As pressões da sociedade por uma maior representatividade começam a trazer como efeito um elenco mais plural, tendo atrizes negras em papéis de destaque.

<sup>158</sup> Proferido em 21/05/2017. A íntegra disponível em <[http://www.unesco.org/new/pt/brasil/abouthis-office/single-view/news/unesco\\_message\\_for\\_the\\_world\\_day\\_for\\_cultural\\_diversity\\_for-2/](http://www.unesco.org/new/pt/brasil/abouthis-office/single-view/news/unesco_message_for_the_world_day_for_cultural_diversity_for-2/)>

<sup>159</sup> Ainda que a novela tenha personagens negros em destaque, a protagonista Marocas, a atriz Juliana Paiva, é branca.

Na novela de Mário Teixeira, uma família é congelada no século XIX e ressurge em tempos atuais com seus empregados e escravos, se deparando com os choques de época e costumes. Cairu (Cris Vianna), que na primeira fase era uma escrava cobiçada por sua beleza, de temperamento forte, não aceita mais as ordens da antiga dona, Agustina (Rosi Campos). Na transcrição da cena a seguir, Agustina está temerosa de usar o secador de cabelo, por isso ordena que a agregada da família ligue o aparelho.

**Cairu:** *Isso parece mais uma pistola, quem garante que não sai tiro pela culatra? Os cabelo é seu, a sinhá que pega!*

**Agustina:** *Que isso? Eu exijo respeito!*

**Cairu:** *Me respeite a sinhá! Ninguém mais me obriga a fazer mais nada que eu não quero!*

(Quando Cairu está saindo do quarto, Agustina quer saber aonde ela vai. A “descongelada” dá outra resposta:

**Cairu:** *Não interessa! Vou provar o gosto da liberdade. Dizem que é danado de bom!*

Em tom cômico, a novela propõe repensar os costumes de subserviência do passado que se mantêm nos tempos atuais. A comédia mantém tom crítico ao confrontar a autoridade do branco sobre o negro e a valorização da liberdade.



Figura 14: A revista *Raça*, voltada ao público negro, traz na capa as atrizes negras de *O tempo não para*.

Fonte: Reprodução

Se isso resultará em uma guinada definitiva na teledramaturgia nacional, será preciso acompanhar os próximos estágios dessa evolução. Séries como *Suburbia* ou *Mr. Brau*, por repercutirem até no exterior, ou a capa da revista citada, mostram que permanece em vigor a lógica da exceção, diante da vastidão

de exemplos de séries estrangeiras fincadas na audiência com protagonismo negro. Há muito o que se buscar por uma democracia racial no Brasil.

### 3.3.

#### Relacionamentos homoafetivos e a diversidade sexual

Optamos pela compreensão de Jeffrey Weeks (1998), que define sexualidade como produto de negociações, lutas e ações humanas construído em profunda ligação com o desenvolvimento da sociedade. Ou seja, as identidades sexuais seriam socialmente organizadas. Como exposto no segundo capítulo, houve na primeira e começo da segunda década desse século considerável abertura de discussões tidas como tabus na TV, consequência dos ganhos econômicos e sociais para uma parcela significativa da população. A maior abrangência de assuntos do universo LGBT<sup>160</sup> também está relacionado a isso, mas há outros aspectos a serem considerados.

Foi neste período que se assistiu a novelas como *Páginas da vida* (2006), com a questão da adoção de crianças por casais gays. O tema, aliás, não é recente na teledramaturgia nacional. Já em *Vale tudo* (1988) Laís (Cristina Prochaska) e Cecília (Lala Deheinzelin) andavam de mãos dadas pelas ruas e moravam juntas – um marco na televisão, que até discutiu a questão da herança em caso de morte de um dos parceiros homossexuais. Em *Amor à vida* (2013) a TV Globo exibiu o primeiro beijo gay<sup>161</sup> protagonizado por dois atores no núcleo central, Félix (Mateus Solano) e Niko (Thiago Fragoso). Depois, outros beijos voltariam ao ar. Na minissérie *Felizes para sempre?* (2015), Marília (Maria Fernanda Cândido) e Denise ou Danny Bond (Paolla Oliveira), protagonizaram cenas de beijo e sexo lésbico. Stephanie (Yasmin Brunet) e Mayra (Rhaissa Batista) deram mais de um beijo em *Verdades secretas* (2015). Estaria o público mais receptivo ao tema? Não foi o que ocorreu com o beijo já no primeiro capítulo de *Babilônia* (2015)

<sup>160</sup> Visando a agregar a diversidade das culturas baseadas em identidade sexual e de gênero, também se utiliza a sigla mais ampliada, LGBTQIA+, que inclui: Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros, queer (quem questiona a própria identidade), intersexuais, e os assexuais ou simpatizantes. O sinal (+) representa qualquer outra pessoa que não seja coberta pelas outras sete iniciais

<sup>161</sup> Há quem considere o beijo roubado de Bruno Garcia por Guilherme Weber, na minissérie *Queridos Amigos* (2008), o primeiro beijo gay em uma produção da TV Globo. Em 2011, o SBT exibiu beijo gay na novela *Amor e Revolução*, entre Marcela (Luciana Vendramini) e Mariana (Giselle Tigre).

entre Teresa (Fernanda Montenegro) e Estela (Nathalia Timberg)<sup>162</sup>. Reforça-se que, em relação às personagens lésbicas, é possível perceber que representações que reúnem mulheres brancas, preferencialmente “casadas” (em relação estável), “femininas” e sem disparidades de classe ou geração são mais valoradas e aceitas que outros tipos de representação de lesbianidade (BORGES; GONÇALVES, 2004). Voltaremos no assunto mais à frente.

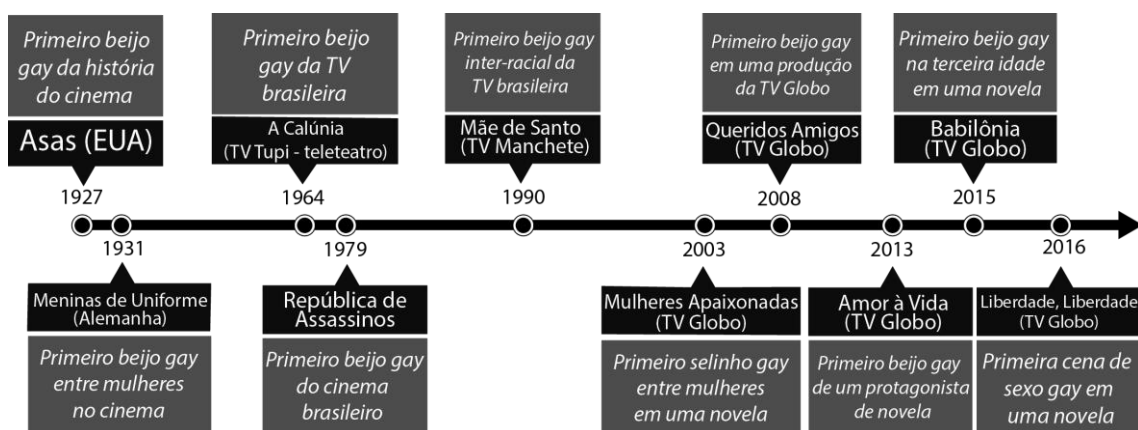
*A força do querer* (2017) encarou o tabu dos transgêneros por meio da personagem Ivana (Carol Duarte), o que foi um passo e tanto, afinal o Brasil é um dos países que mais mata pessoas *trans* no mundo<sup>163</sup>. A mesma novela teve outros dois personagens emblemáticos: para reforçar diferença entre transexualidade e travestilidade, o motorista Nonato (Silvero Pereira), que não tinha questões com seu corpo, gostava de se vestir de mulher; assim como fez com Carol Duarte, atriz cisgênera no papel de transexual homem, a autora Gloria Perez escalou a transexual Maria Clara Spinelli para o papel de Mira, cisgênera. Em tempos em que o ideário conservador ganha força na sociedade, surge a cantora travesti Pabllo Vittar, arrastando multidões a seus shows. Pabllo, aliás, fez participação em *A força do querer* e na seguinte, *O outro lado do paraíso*.

Várias pesquisas e trabalhos de recepção apontam para uma crescente aceitação do público à temática da diversidade, reforçando evolução do tratamento deste tema. Entre os motivos, tem-se: maior entendimento de arranjos familiares distintos, corroborando a ideia tradicional de famílias formadas pelo casamento heterossexual, monogâmico e procriador, que figura historicamente como norma instalada no imaginário coletivo (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2012, p.52); além da amplitude de discussão a respeito da complexidade nas definições de diversidades sexuais e políticas públicas que reforcem o combate à homofobia, ainda que diante de uma sociedade bastante conservadora. Incluímos nesta hipótese a popularização no Brasil de séries estrangeiras que abordem a questão gay com maior naturalidade, instigando a produção da telenovela a seguir o mesmo rumo perante um público receptivo a outras temáticas de suas narrativas.

<sup>162</sup> Uma hipótese é que a rejeição se deveu à idade avançada das atrizes.

<sup>163</sup> Só em 2016 foram 144 — aproximadamente um assassinato a cada dois dias, segundo o Grupo Gay da Bahia (GGB), e noticiado pelo *O Globo* em <<https://oglobo.globo.com/sociedade/homofobia-mata-uma-pessoa-cada-25-horas-norte-tem-maior-indice-20819002>>. Publicado em 24/01/2018.

### Linha do tempo: Do cinema à TV



Fonte: Análise do autor desse trabalho

Conforme indica a linha do tempo acima, as produções audiovisuais no cinema e na televisão pontuaram o beijo gay em diferentes momentos da história. Entretanto, frisa-se a distância entre o primeiro beijo gay no cinema americano (1927) e o primeiro beijo gay de um protagonista de novela da TV Globo (2013), ou seja 86 anos depois.

Na tabela a seguir, listam-se novelas pioneiras em diferentes temas da diversidade sexual.

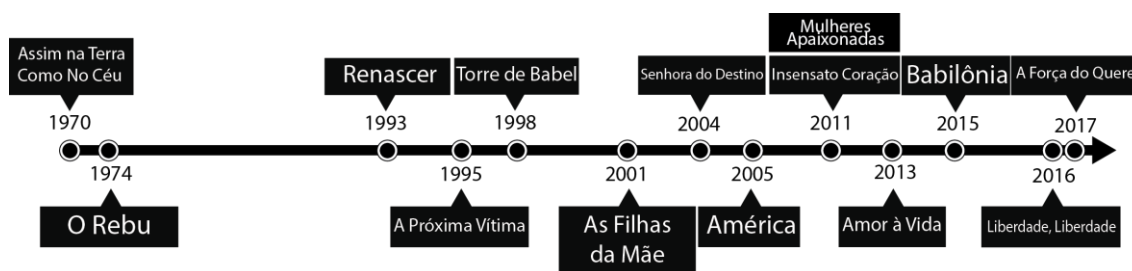
Tabela 3: Expansão da temática de diversidade sexual nas telenovelas

Ano	Novela	Tema tabu
1970	<i>Assim na Terra como no céu</i>	Primeiro personagem gay em telenovelas, o carnavalesco e costureiro Rodolfo Augusto (Ary Fontoura)
1974	<i>O rebu</i>	Primeiro casal gay (Buza Ferraz e Ziembiski)
1993	<i>Renascer</i>	Buba (Maria Luisa Mendonça) foi a primeira personagem intersexual, e até hoje a única
1995	<i>A próxima vítima</i>	Primeira vez que se abordou relacionamento gay entre adolescentes (Lui Mendes e André Gonçalves)
1995	<i>Explode coração</i>	Sarita (Florian Peixoto) é uma travesti bondosa com os vizinhos que, no último capítulo encontra um amor
1998	<i>Torre de Babel</i>	Um casal de lésbicas (Silvia Pfeiffer e Christiane Torloni) foi rejeitado pelo público e morreu ao longo da trama
2001	<i>As filhas da mãe</i>	A primeira personagem transexual, Ramona (Claudia Raia)
2004	<i>Senhora do destino</i>	Duas jovens (Bárbara Borges e Mylla Christie) vivem um romance e resolvem adotar uma criança
2005	<i>América</i>	A primeira tentativa de se levar um beijo gay ao ar, quando o último capítulo teria um beijo entre Junior (Bruno Gagliasso) e Zeca (Erom Cordeiro), cena que foi

		vetada por medo da rejeição do público.
2011	<i>Insensato coração</i>	São 7 personagens gays em uma só trama, um recorde. Entre eles Gilvan (Miguel Roncato), a primeira vítima de homofobia a morrer em novela
2011	<i>Mulheres apaixonadas</i>	Luciana Vendramini e Giselle Tigre protagonizam um beijo durante uma peça na novela. Alguns consideram este o primeiro beijo lésbico da TV Globo
2013	<i>Amor à vida</i>	Félix (Mateus Solano) é o vilão da história central. No último capítulo vai ao ar o beijo gay entre Félix e Niko (Thiago Fragoso).
2015	<i>Babilônia</i>	Relacionamento homoafetivo na velhice (Fernanda Montenegro e Nathalia Timberg)
2016	<i>Liberdade, liberdade</i>	É exibida uma cena de sexo gay na trama de época (Caio Blat e Ricardo Pereira)
2017	<i>A força do querer</i>	Transgênero (Carol Duarte)

Fonte: Informações do site Memória Globo e análise do autor desse trabalho

#### Linha do tempo: Novelas que tocaram em tabus da diversidade sexual



Fonte: Análise do autor desse trabalho.

#### O viés do humor

É notório afirmar que 2018 começou com a maior representatividade gay na tela da emissora líder em audiência no país. Ambientada na década de 1920, *Tempo de amar*, às 18h, trouxe insinuação de romance lésbico. Numa discussão, a vilã Lucinda (Andréa Horta) sugere que a tia, Emília (Françoise Forton), mantém caso sigiloso com uma mulher mais jovem, Carolina (Mayana Moura). Já em *Pega pega*, no horário das 19h, Douglas (Guilherme Weber) assume namoro com o delegado Siqueira (Marcelo Scorel). No folhetim das 21h, *O outro lado paraíso*, havia quatro gays, todos com tom de humor: o motorista Cido (Rafael Zulu) e o



psiquiatra Samuel (Eriberto Leão)<sup>164</sup> e os cabeleireiros Nicácio (Fábio Lago) e Marcel (Andy Gerker).

Personagens semelhantes a Nicácio e Maciel reforçam o estereótipo afetado e fútil, existentes à exaustão na ficção. O discurso que busca caracterizar pode ser também aquele que tenta delimitar uma sintomatologia gay (MOSCHETA, 2011). Outros exemplos: Em *Império* (2014), o jornalista Teo Pereira (Paulo Betti) era o ponto de humor da trama, com seu jeito espalhafatoso<sup>165</sup>; o mordomo Crô (Marcelo) de *Fina estampa* (2011), na mesma construção estereotipada, de voz estridente e gestos espalhafatosos; em *Ti Ti Ti* (2009), o jornalista Adriano (Paulo Zulu) repleto de gestos e manias; Cássio (Marco Pigossi), de *Caras & bocas* (2009) com bordões “choquei” e “estou rosa-choque!”; em *Insensato coração* (2001), Roni (Leonardo Miggiolin) era um assistente afetado etc.

Interessante perceber que personagens gays costumam cair mais nessa receita fácil de assimilação para o humor do que personagens lésbicas, mais bem trabalhadas nos roteiros. Entre as lésbicas, percebe-se maior desenvolvimento de trama, incluindo romance. Na *Em família* (2014), Clara (Giovanna Antonelli) vive mãe de família que se apaixona por Marina (Tainá Müller), com quem se casa na reta final. Em *Senhora do destino* (2004), Jennifer (Bárbara Borges) e Leonora (Mylla Christie) figuram uma trama secundária, mas polemizam ao tratar da adoção de crianças por casais homoafetivos. *Mulheres apaixonadas* (2003) apresenta o romance no estilo Romeu e Julieta entre Clara (Alinne Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli).

Quando se apela ao humor, a trama mantém acomodadas as barreiras do estereótipo, impedindo desenvolvimento de protagonismo que trate casais homoafetivos da mesma forma que os heterossexuais, incluindo cenas de carinho<sup>166</sup> e insinuações de sexo. A primeira cena de sexo entre dois homens em

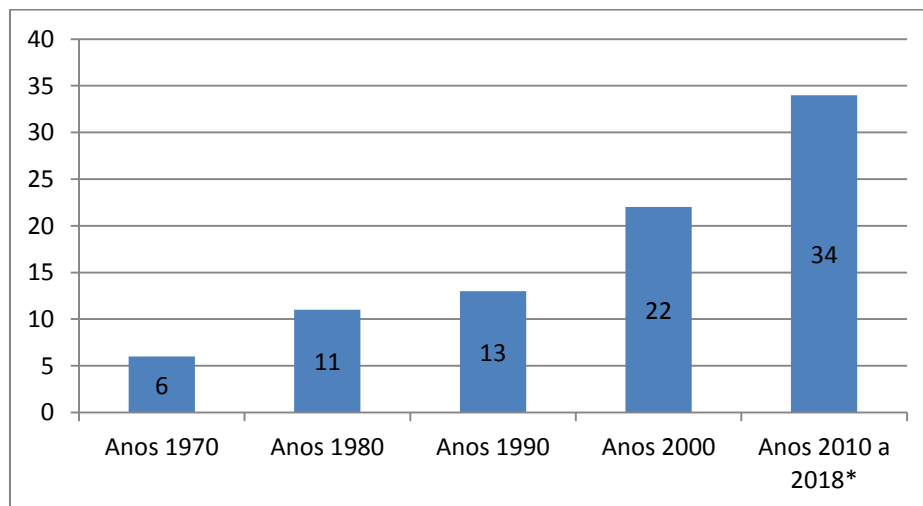
<sup>164</sup> Os atores protagonizaram um beijo no último capítulo, mas sem o mesmo impacto de *Amor à vida*, do mesmo autor, Walcyr Carrasco.

<sup>165</sup> Na mesma novela, o cabeleireiro Xana Summer (Ailton Graça) se vestia como mulher e, no início da trama, era homossexual declarado. Depois quase se envolveu com uma mulher.

<sup>166</sup> O primeiro beijo gay na teledramaturgia nacional ocorreu em 1964, no teleteatro *A calúnia*, TV Tupi, entre as atrizes Vida Alves e Geórgia Gomide. Treze anos após o primeiro beijo hétero na TV brasileira. Em 1985, na novela *Um sonho a mais*, na TV Globo, Ney Latorraca e Carlos

uma novela foi exibida em *Liberdade, liberdade* (2016), ambientada entre 1792 e 1808. A cena mostra a tensão dos dois personagens André (Caio Blat) e Tolentino (Ricardo Pereira), transmitindo a dualidade entre desejo e medo. Depois de fazerem amor, terminam deitados nus sobre a cama com as mãos dadas. Exibida na faixa das 23h, teve bastante repercussão<sup>167</sup>.

Gráfico 5: Gays nas novelas



\* Contagem até a novela *O Tempo não para* (setembro de 2018)

Fonte: Dados atualizados para esta dissertação, a partir da pesquisa da autora Fernanda Nascimento, que compreende 1970 a 2013, disponível no livro “*Bicha (Nem Tão) Má: LGBTs em Telenovelas*”. Editora Multifoco, 2015.

Conforme mostra o gráfico, percebe-se uma crescente de telenovelas com gays (incluindo participações especiais). Se na década de 1970 seis produções tinham personagens gays, na década mais recente há 34 novelas, sem levar em consideração as séries e minisséries.

Enquanto isso, diversos exemplos de condução mais abrangente da temática gay são exibidos nas séries. *Will & Grace*, popular do fim dos anos 1990, retornou ao Brasil em março de 2018 (no canal pago Fox) para temporada de 12 episódios. A comédia retoma a trajetória dos quatro amigos. Este festejado retorno tem explicação: esta série marcou a celebração do orgulho gay no final dos anos 90. Repleta de diálogos sem pudores sobre orientação sexual, algo a ser vencido

Kroeber trocam um selinho, mas Ney estava vestido de mulher, assumindo a identidade de Anabela.

<sup>167</sup> A cena garantiu a liderança isolada da emissora carioca no Ibope e foi um dos assuntos mais comentados no Twitter, chegando ao *Trending Topics* mundial.

na TV aberta, há duas décadas o quarteto atropelou clichês e preconceitos no horário nobre da TV americana<sup>168</sup>. O ator Sean Hayes, na divulgação da série em Londres<sup>169</sup>, apontou o preconceito de quem classifica seu personagem como “excessivamente gay”: “Como gay, não gosto de ser tratado como uma questão política. Sou uma pessoa. Político é o que está sob um guarda-chuva do que é relevante, como sexo, religião, cultura pop”.

Outros exemplos: *Queer as Folk* mostra as aventuras de cinco jovens homossexuais, que se apaixonam e convivem com problemas da modernidade. *Looking* conta história de três amigos em São Francisco, na Califórnia. *Cucumber and Banana* gira em torno de um homem maduro em um relacionamento há anos, porém nunca fez sexo com o namorado. *Please Like Me* é a história de Josh Tomas (interpretado por ele mesmo), jovem de 21 anos que após terminar com Claire (Caitlin Stasey), sua namorada, se assume gay. *Sense8* narra a história de oito estranhos que “compartilham um cérebro coletivo”, entre eles gays, transexuais e lésbicas. Voltada ao público jovem, *Glee* é a história do grupo musical de uma escola americana composto por adolescentes (entre eles há gays, lésbicas e transgêneros).

### **Case: A ficção promove a pauta nacional – A força do querer (novela) x *Glee* (série)**

A mídia, como importante meio de propagar ideias, respaldar debates e abranger discussões, abraça temas que, pela urgência e pela polêmica, são levados a diferentes meios (DINES, [1932-2018] 1996).

<sup>168</sup> Foram oito temporadas e 16 prêmios Emmy.

<sup>169</sup> Depoimentos disponíveis em <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/will-grace-retomada-12-anos-apos-ultimo-episodio-ir-ao-ar-22501441>>. Acesso em 19/03/2018.



Figura 15: Capas sobre diversidade sexual – das novelas para a discussão na mídia.

Fonte: Reprodução

Na primeira foto, a revista *Isto É* (16/01/2014) analisa o sucesso do personagem Félix (Mateus Solano) e as implícitas mudanças sociais que o assunto de *Amor à vida* propõe à sociedade, sugerindo o poder do personagem de novela para diminuir rejeição e preconceito aos homossexuais. A *Capricho Week* (19/09/2017), voltada ao público adolescente, tem como chamada: “Com o transexual Ivan, de *A força do querer*, a atriz abriu novas discussões sobre questão de gênero”. Devido à novela, o assunto foi para a capa de *Veja* (18/09/2017), “Meu filho é trans”, na qual aborda a rejeição de jovens ao próprio corpo. Sabendo que o debate é legitimado pela mídia, o alerta fica com a *Época* (05/03/2011), na qual a bandeira gay com a cor vermelha se derrama em referência ao sangue de milhares de homossexuais mortos por homofobia. A matéria de capa, “Amor e Ódio aos gays”, diz que a mesma sociedade que aparenta consagrar os homossexuais, os vitimiza em preconceito e violência.

Ainda que a questão da diversidade sexual tenha cada vez mais presença nas tramas, percebe-se que o assunto não se esgotará tão rapidamente e tende a ser mais discutido, ganhando outros contornos antes evitados pela própria rejeição do telespectador. Para a autora Gloria Perez, é essencial abrir cada vez mais espaço para os dilemas desse universo: “A importância é jogar o assunto na mesa, transformar em discussão nacional. Esse é o alcance da novela, (...) abrir espaço para que instituições e grupos ligados à defesa dos direitos dessas pessoas conquistem benefícios práticos”<sup>170</sup>. A crítica de TV Patrícia Kogut pontua que a

<sup>170</sup> Em entrevista ao Jornal *O Estado de São Paulo*, na matéria “Ivana revela à família ser trans em ‘A Força do Querer’, e cena pode ser histórica”, publicada em 29/08/2017.

teledramaturgia deve refletir de alguma forma o inconsciente coletivo, mas também representar um “farol”:

(...) A tarefa da autora não é fácil: ela não trata apenas de um assunto que era proibido na teledramaturgia. É mais profundo que isso. Ivana expressa um drama ainda pouco conhecido da maioria dos telespectadores. Esse tema, portanto, vai além do tabu. Vale lembrar que estamos falando da TV aberta, um veículo de massa que alcança todos os cafundós do país, não só as grandes cidades.<sup>171</sup>

A importância de se expandir a discussão desse tabu está apoiada em números surpreendentes. Estimativas da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra)<sup>172</sup>, apontam que 90% delas estão empregadas na prostituição. Do total, 0,02% está na universidade, 72% não têm ensino médio e 56% não completaram ensino fundamental. A violência não é exceção para essa população, estimada em 3,5 milhões no Brasil: há um assassinato de travesti ou transexual a cada 48 horas, foram 179 somente em 2017. Somando a outras denominações de gênero, o número vai a 445 mortes. É urgente, portanto, que o projeto de um país que respeite a diversidade seja pensado por:

(...) diferentes instâncias que governam e que corporificam o modo de ser de uma nação. Esse modo de ser encontra na telenovela não apenas uma forma de expressão, mas uma possibilidade de formação de uma audiência gabaritada para uma reflexão crítica e ética, em oposição à perpetuação de ideias estigmatizadas e que pouco contribuem para descrições mais adaptativas da temática na sociedade. (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2012, p. 62).

Diante da análise de vinte anos recentes da teledramaturgia brasileira, de 1998 a 2018, feita para este trabalho, averigua-se que nunca antes houve tanto avanço na temática da diversidade sexual na TV aberta. As transformações são pontuadas por cenas emblemáticas, que entraram para a história da telenovela, como o primeiro beijo gay, o primeiro beijo lésbico entre senhoras, a primeira cena de sexo entre homens, a discussão sobre transgêneros, além do aprofundamento de temas como a adoção de crianças por casais homossexuais e a aceitação social. Ainda assim, reforça-se, a telenovela precisa se desnudar dos estereótipos historicamente construídos no humor e no grotesco, para continuar avançando em sua contribuição social na inclusão das minorias sexuais e o

<sup>171</sup> KOGUT, Patrícia. “Crítica: ‘O drama de Ivana vai além dos tabus clássicos da televisão’”. *Jornal O Globo*. Publicado em 26/08/2017.

<sup>172</sup> Dados de 2017 publicados no *Jornal O Globo*, em 11/03/2018. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/economia/mulheres-travestis-transexuais-comecam-impor-presenca-no-mercado-de-trabalho-22477684#ixzz59TrOvYE6>>

combate à homofobia, além de naturalizar o universo gay e abranger a diversidade sexual, como vêm fazendo as séries estrangeiras.

Notamos, em contrapartida, diversos exemplos de condução mais abrangente da temática gay nas séries. *Will & Grace*, popular do fim dos anos 1990, retornou ao Brasil em março de 2018 (no canal pago Fox) para temporada de 12 episódios. A comédia retoma a trajetória dos quatro amigos. Este festejado retorno tem explicação: esta série marcou a celebração do orgulho gay no final dos anos 90. Repleta de diálogos sem pudores sobre orientação sexual, algo a ser vencido na TV aberta, há duas décadas o quarteto atropelou clichês e preconceitos no horário nobre da TV americana<sup>173</sup>. O ator Sean Hayes, na divulgação da série em Londres<sup>174</sup>, apontou o preconceito de quem classifica seu personagem como “excessivamente gay”: “Como gay, não gosto de ser tratado como uma questão política. Sou uma pessoa. Político é o que está sob um guarda-chuva do que é relevante, como sexo, religião, cultura pop”.

Alguns outros exemplos: *Queer as Folk* mostra as aventuras de cinco jovens homossexuais, que se apaixonam, frequentam baladas gays e convivem com problemas da modernidade. *Looking* é história de três amigos em São Francisco, Califórnia. *Cucumber and Banana* gira em torno de um homem maduro em um relacionamento há anos, porém nunca fez sexo com o namorado. Comédia, *Please Like Me* conta a história de Josh Tomas (interpretado por ele mesmo), jovem de 21 anos que após terminar com Claire (Caitlin Stasey), se assume gay. *Sense8* narra a história de oito estranhos que “compartilham um cérebro coletivo”, entre eles gays, transexuais e lésbicas. Voltada ao público jovem, *Glee* é a história do grupo musical de uma escola americana composto por adolescentes (entre eles há gays, lésbicas e transgêneros).

Utilizando esta última como exemplo de análise comparativa, *Glee* retrata jovens casais homossexuais com naturalidade. O 7º episódio da 6ª temporada, que foi ao ar em 2013, por exemplo, abordou a questão dos transgêneros e como se veem diante do olhar dos outros.

<sup>173</sup> Foram oito temporadas e 16 prêmios Emmy.

<sup>174</sup> Depoimentos disponíveis em <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/will-grace-retomada-12-anos-apos-ultimo-episodio-ir-ao-ar-22501441>>. Acesso em 19/03/2018.

*O treinador Sheldon Beastie (Jim Parsons) está no vestiário, enquanto lê uma prancheta. Entra Wade Unique Adams (Alex Newell), que fica surpresa com sua presença.*

**Wade:** Minha nossa!

**Sheldon:** Unique, garota.

**Wade:** Por que não me ligou? Descobri a fofoca sobre trans pelo Will Schuester.

**Sheldon:** Tem razão. Devia ter ligado. Não sabia o que dizer às pessoas. Sabe? Tem sido muito difícil.

**Wade:** Voltar ao McKinley ou a cirurgia?

**Sheldon:** Ser eu mesmo. Tentar me encaixar. Eu fiz isso, porque precisava seguir o que sou por dentro. E finalmente me sinto normal por dentro. Mas... Estão me tratando como seu não fosse normal.

**Wade:** É porque você não é normal, você é especial. Não é por causa da cirurgia. Mas porque é corajoso o suficiente de correr atrás daquilo que quer.

**Sheldon:** Mas nunca quis ser especial. Isso faz sentido? Eu queria ser como o pessoal, mas não há ninguém como eu aqui. Ou as pessoas me bajulam, ou me odeiam porque não me entendem.

**Wade:** Posso perguntar algo?

*(Sheldon Beastie consente com a cabeça)*

**Wade:** Doeu?

**Sheldon:** Está brincando? É como se meu peito estivesse cheio de martelos. O mais estranho é que parece que eles nunca estiveram aí.

**Wade:** Arrepende-se de algo?

**Sheldon:** Nem por um segundo.

A construção do diálogo é, aparentemente, em torno da surpresa de Wade em reencontrar o amigo. Mas na verdade, Sheldon, treinador do time feminino de futebol americano da escola, é quem se mostra surpreso ao não reagir bem à forma como lhe olham após mudança de sexo. O ponto alto da cena é a abordagem da aceitação, além da maneira como se portar diante do olhar abismado de terceiros. Não há utilização de recursos como trilha sonora de fundo ou câmera em close para envolver o telespectador a um tom dramático, tão comum em telenovelas, mas a naturalidade de um debate que vai coincidir com a mudança total de tom ao término da cena, quando Wade Unique se mostra curiosa por detalhes da cirurgia.

Como exposto na primeira parte da dissertação, as séries, dispostas em streaming, com maior controle de exibição e nichos específicos de público, têm por característica maior abrangência temática, enquanto a telenovela dialoga com uma maior amplitude de audiência. O que está em pleno desenvolvimento, portanto, é uma possibilidade de revisão das temáticas de telenovela para

construção de novos *happy ends*, capazes de comportar os anseios de uma sociedade que se vê mais plural.

No processo de desenvolvimento da televisão brasileira, percebe-se como a novela sagrou-se um produto midiático-cultural complexo, abordando diversos aspectos da vida nacional. Como bem coloca Becker (2009), há outras formas de representação para além da científica, que inclui toda multiplicidade dos empenhos artísticos – fotografia, cinema, romance, dramaturgia, que não devem, portanto ser subjugadas à ciência, bem como qualquer outra forma cotidiana de representação, já que maneiras diferentes de representar atingem objetivos diferentes que se tem ao se fazer uma representação.

Sendo assim, a análise de transformações da ficção audiovisual em décadas recentes do país possibilita entender como as noções de inclusão perpassam pelo fomento de políticas públicas, planos econômicos, consumo e afirmação de identidade. Se a TV Globo iniciou sua hegemonia buscando a diversidade criativa de seus primeiros autores, formando o “Quadrado Mágico”, percebemos o quanto a premissa ainda é essencial para se compor o que seria um cenário de nação na TV. Assim, a telenovela, mais do que o retrato de uma época – o que daria ideia de algo estático, é uma janela do Brasil. Ou uma das janelas possíveis de se enxergar o Brasil em sua complexidade.



#### 4. Considerações finais

Em entrevista ao jornal norte-americano *The New York Times*, em 1988, o escritor colombiano Gabriel García Marquez, ao explicar o impacto de suas obras para a América Latina, disse que seus “livros ajudam a criar uma identidade latino-americana, eles ajudam os latino-americanos a terem uma consciência maior de sua cultura”<sup>175</sup>. Penso sobre isso quanto à telenovela brasileira. Que outro produto cultural tão bem colabora com os brasileiros neste mesmo sentido que não a telenovela?

Por isso mesmo, tratar de um conjunto de vinte anos recentes de teledramaturgia da TV Globo era um objeto de trabalho muito amplo, que precisava ser recortado para que a análise da pesquisa pudesse ser desenvolvida. As três partes da dissertação foram pensadas justamente como maneiras de se analisar as telenovelas contemporâneas a partir de duas frentes principais.

Primeiro, através das transformações históricas que levaram a TV Globo a ser hegemônica em audiência e principal produtora de telenovelas no país, elevando o produto de ficção audiovisual a um *status* de relevância social e identitária como, possivelmente, a maior forma de entretenimento gratuito do Brasil.

Segundo, como uma das janelas de um país em constante transformação, retratando-o assim a partir de uma lógica de indústria cultural, mas sem deixar de dialogar com os anseios de uma sociedade que se compreende vasta, plural e cada vez mais exigente diante dessas representações.

Dessa forma, compreendemos televisão nacional em sua principal característica, a de aglutinação cultural, adotando como base as lógicas de produção expostas por Martín-Barbero (2001) e a abordagem tecnocrítica de Williams (2016), como já exposto. Assim, por entendermos que as modificações tecnológicas em curso implicam em múltiplas análises, começamos este presente

---

<sup>175</sup> Entrevista original em inglês publicada em 10/04/1988. Disponível em < <https://www.nytimes.com/1988/04/10/books/the-best-years-of-his-life-an-interview-with-gabriel-garcia-marquez.html>>. Acesso em 05/11/2018

trabalho exemplificando as novas definições de televisão diante dos serviços de streaming. A partir disso, a dissertação foi dividida em três partes:

No capítulo 1, percorremos aspectos históricos do surgimento e popularização desse meio no país, tendo a TV Globo como foco de análise, visto que é a emissora que mais produz telenovela em mais de cinco décadas de existência. Tal força de mercado está intimamente relacionada à aglutinação de diferentes meios culturais em um só meio, tornando-o representante de uma visão preponderante de país. Elegemos um “Quarteto Mágico” de autores como os pilares de uma inovação temática atrelada a avanços tecnológicos para a consolidação da TV Globo. Janete Clair, Dias Gomes, Lauro César Muniz e Jorge Andrade, cada um a seu estilo, levaram à TV suas inquietações políticas já destrinchadas no rádio, no teatro, na literatura. Seu impacto é tamanho, que ainda hoje são apontados como referência pelos novos teledramaturgos. O que mudou, a meu ver, é que os autores da atualidade já não se posicionam abertamente sobre suas convicções políticas como outrora.

A segunda parte percorreu o recorte de vinte anos, de 1998 a 2018, para entender como a temática da telenovela se adéqua às modificações implantadas por governos democráticos. Se nos anos 1990 triunfou o liberalismo e o início do século XXI foi marcado pelo giro anti-neoliberal, o meio dessa segunda década marca a queda da inclusão social e fomento de vozes dissonantes sobre combate à corrupção. No recorte que classificamos de três “ciclos”, compreende-se o segundo governo de Fernando Henrique Cardoso (1998-2002), os dois governos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006 e 2007-2010), os dois governos de Dilma Rousseff (2011-2014 e 2015-2016) e o governo de Michel Temer ao assumir após o impeachment de Dilma (2016-2018). Por perceber os desafios de uma radical guinada à direita que ao país tende a tomar em 2019, será interessante atualizar esta pesquisa para fins comparativos.

E, na terceira parte, à luz de três temas-tabus (o papel da mulher, do negro e da diversidade sexual), analisamos como as telenovelas se comportam e se reorganizam ao longo de duas décadas para manterem seu diálogo com uma sociedade plural e em constante evolução. Os estudos já publicados acerca dos

temas-tabus escolhidos foram fundamentais para a elucidação dos cruzamentos e das imbricações entre a teoria e a análise das produções.

Aliás, percebe-se que as telenovelas brasileiras são mais abrangentes quanto à temática progressista em relação aos países vizinhos da América Latina. O professor Guillermo Orozco explica que as características principais das novelas clássicas mexicanas passam por palavras como machismo, racismo e forte influência religiosa:

(...) Nas telenovelas clássicas, com um relacionamento entre homem e mulher, há uma relação de gênero muito machista, assim como muito racista e também muito classista. E tudo se resolve dentro de uma cultura religiosa (...) do bem e do mal. Essas continuam características fortes da telenovela clássica mexicana<sup>176</sup>.

A temática da telenovela brasileira, entretanto, passa por um viés mais amplo. Ocupando, muitas vezes, o local de fala dos excluídos da história oficial, a telenovela abre um canal de discussão ligado ao respeito à diferença, à construção da cidadania, à identidade nacional e cultural (BACEGGA et al, 2014). Barbero (1997) aprofunda essa posição, ao afirmar que já não se pode analisar meios de comunicação como opressores que impõem massificação da cultura, sob forma de controle social; mas ponderar sobre como a mídia seduz a população e, em um processo social, integra-se ao seu cotidiano.

É sabido que as telenovelas não são produzidas de forma aleatória, mas pertencem a um encadeamento de pesquisas prévias para aprovação de seu roteiro e, por conseguinte, produção. Nota-se ser imprescindível que a história contenha personagens carismáticos, entre heróis e vilões, para rápida identificação do público. O uso de tipos tem como finalidade proporcionar sentido de identidade entre personagens e público e, consequentemente, reforçar valores e comportamentos do telespectador. O que percebemos é que esses sentidos de identidade, construídos sobre temáticas nada rígidas, obedecem a transformações sociopolíticas em curso.

Pensando na necessidade de contato entre as áreas de produção artística, pretendeu-se levantar também a importância da visão de quem faz a telenovela, ou

<sup>176</sup> Em depoimento a um debate no seminário do Obitel realizado na USP (Universidade de São Paulo) em 2016. Disponível em <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/novelas-mexicanas-sao-machistas-racistas-e-religiosas-diz-especialista-12464>>. Acesso em 28/10/2018.

seja, seus diretores e autores. Por isso foram fundamentais as entrevistas com alguns dos principais nomes da TV Globo na atualidade, incluindo críticos de televisão que acompanham estas metamorfoses com afinco, como Euclydes Marinho, Gilberto Braga, Maria Adelaide Amaral, Thereza Falcão, Vinícius Coimbra, Walcyr Carrasco, Patrícia Kogut, Mauro Alencar, Marcílio Morais.

A onipresença da internet permite que os telespectadores adotem cada vez mais uma “inteligência coletiva” (MITTELL, 2012, p.35) na busca por interpretações e discussões de narrativas complexas que convidam à participação e ao engajamento. Com isso, acredito que não se deve preponderar a tecnologia ao se discutir avanços de discursos televisivos: “se o meio de comunicação – a imprensa ou a televisão – é a causa, todas as outras causas, todas aquelas que os homens habitualmente entendem como História, estão imediatamente reduzidas a efeitos” (WILLIAMS, 2016, p.136).

A importância do advento da era digital e suas possibilidades resultantes ainda em aberto propõem que a telenovela, este produto tão característico da formação cultural brasileira, esteja inserida em uma grande transformação. Se a televisão atual já não permite mais um telespectador passivo diante de uma programação fechada, os novos costumes influenciam na realização da própria televisão. Conforme Roberto Rios, vice-presidente corporativo de Produções Originais da HBO Latin America, em entrevista a *O Globo*, “quanto mais você é exposto a uma coisa, mais você a aprecia. Hollywood se alastrou ao aprender a criar histórias locais e universais ao mesmo tempo, e isso chegou à TV, finalmente”.<sup>177</sup>

Visto que a televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formação de identidades (CANCLINI, 1995), vimos necessidade de identificar quais são os fatos nacionais que permitem integração ao mercado consumidor. Assim chegamos na discussão a cerca dos temas tabus, que ainda hoje se mantêm controlados sob a égide de uma certa moralidade.

<sup>177</sup> Em depoimento ao Jornal *O Globo*, publicado em 10/03/2018, na matéria “Séries gringas: Bombando em outros idiomas”.

Como sinaliza Hamburger (2007), por exemplo, é espantoso que novelas apresentem um retrato branco de um Brasil muito mais rico do que ele é, e ainda assim sejam reconhecidas como retrato legítimo de um país desigual, mulato e miscigenado. É possível que essa verossimilhança se relacione a uma coerência construída “não em torno da ilusão da representação especular, mas em torno da alusão a diversos pontos da conjuntura, da moda à política, referências ao universo extra-diegético que garantem verossimilhança da trama” (HAMBURGER, 2007, p. 167). Para Moscovici ([1925-2014] 2000), o senso comum é a forma de compreensão que cria o substrato das imagens e sentidos, sem o qual nenhuma coletividade pode operar. Por não se ver representado pelo “senso comum”, o indivíduo:

“(...) não encontra o que esperava encontrar e é deixado com uma sensação de incompletude e aleatoriedade. É desse modo que os doentes mentais, ou as pessoas que pertencem a outras culturas, nos incomodam, pois estas pessoas são como nós e, contudo, não são como nós” (2000, p. 55-56).

Erik Barmach, executivo que comanda a área de língua não inglesa da Netflix, faz a seguinte comparação em entrevista a *Veja*: “Pense na televisão de antigamente. As pessoas podiam ver, no máximo, uma ou duas dezenas de séries, pois não havia espaço para o mundo inteiro na programação. Agora são milhares”<sup>178</sup>. Por décadas, de fato, a maioria dos países consumia essencialmente sua safra local de séries e telenovelas ou grandes produções importadas de língua inglesa – em geral, vindas da máquina de entretenimento de Hollywood. O acesso a seriados de outras cores culturais tornou-se mais comum com a popularização da TV paga nos grandes centros urbanos. Com o advento do streaming, essa fronteira se rompe definitivamente.

Uma primeira conclusão é que a recente ampliação de ofertas de ficção audiovisual, e suas variações temáticas, provoca na telenovela uma abertura de seus temas, aprofundando-os em direção a uma maior amplitude de questionamentos. Mas não apenas isso. A temática da telenovela se comporta, como visto neste trabalho, de acordo com os anseios de sua audiência, compartilhados por movimentos socioeconômicos que ditam novas diretrizes a

<sup>178</sup> Em depoimento à reportagem “A Globalização das séries”, Revista *Veja*. Publicada em 25/07/18. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/revista-veja/a-globalizacao-das-series/>>. Acesso em 28/10/2018.

serem seguidas. O sistema de cotas no Ensino Superior, por exemplo, promoveu outros questionamentos sobre o lugar de fala do negro. Isso também se refletiu, de alguma forma, na telenovela. Se em 2001 *Porto dos milagres* se passou na Bahia tendo um elenco majoritariamente branco, sem haver qualquer reação a isso, em 2018 *Segundo sol* foi criticada pelo público por mostrar uma Salvador sem protagonistas negros a ponto do Ministério Público Federal intervir com medidas a serem tomadas pela emissora.

O objetivo da pesquisa foi o de mergulhar no universo da teledramaturgia e trazer perguntas, questões. Não nos preocupamos com fechar respostas. O intuito era, através de uma reflexão crítica, desdobrar algumas interpretações temáticas e contribuir para a produção de conhecimento na área dos Estudos Culturais.

Certamente, a dissertação não esgota todos os questionamentos possíveis, e uma continuação futura da pesquisa enriqueceria a análise, especialmente através de outros temas-tabus não abordados pelo estudo e a observação de como a telenovela se arranjará após a chegada de Jair Bolsonaro ao governo, um líder de extrema direita (2019-2022).

O interesse profissional pela ficção audiovisual foi o grande motivador do presente trabalho. Por entender a telenovela como uma das leituras possíveis de uma época, creio que a discussão por uma sociedade mais justa e plural passe pela interpretação e evolução temática dessas produções.

## 5. Referências bibliográficas

ALENCAR, Mauro. **Eternas emoções: A questão do remake na telenovela brasileira.** In: UNIrevista – Vol.1, nº 3, Rio Grande do Sul, Universidade do Rio dos Sinos, jan/2006.

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. **Trocando em miúdos: Gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher.** Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 27 nº 79 junho/2012.

ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa** – Do mercado de massa para o mercado de nicho. Rio de Janeiro: Editora Elsevier – Campus. 2006.

ANDRADE, Danubia. **Da senzala à cozinha – Trajetória das personagens negras na telenovela brasileira.** I Encontro dos Programas de Pós-graduação em Comunicação de Minas Gerais. Anais. 2008.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fim do mundo: imaginário e teledramaturgia.** Ceará: Editora Annablume. 2000.

ANDREWS, George Reid. **Democracia racial brasileira 1900-1990: um contraponto americano** – Dossiê Direitos Humanos. Estud. av. vol.11, nº30, São Paulo. Maio/Agosto de 1997.

ANZUATEGUI, Sabrina. **O grito de Jorge Andrade: A experiência de um autor na telenovela brasileira dos anos 1970.** USP: tese de doutorado. 2012.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira.** São Paulo, Editora SENAC. 2000.

\_\_\_\_\_. **O negro na dramaturgia: Um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira.** Casa de Criação Cinema e Propaganda. Estudos Feministas, Florianópolis: setembro-dezembro/2008.

ARAÚJO, Júlio César. **Chats na web: A linguagem proibida e a queda de tabus.** Linguagem em (Dis)curso – LemD, v. 8, n. 2, p. 311-334, maio/ago. 2008.

AUTORES: **Histórias da teledramaturgia**, livro 1. Memória Globo. São Paulo: Globo. 2008.

BACEGGA, Maria Aparecida; MELLO, Felipe; BARRETO, Rosana. **História, ficção e realidade: A novela Lado a Lado e seu olhar sobre questões históricas brasileiras.** Alaic, Peru: 2014.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV.** São Paulo: EdUSP. 2002.

BAUDRILLARD, J. **Tela Total.** Porto Alegre: Editora Sulina. 2011.

BECKER, Howard. **Falando da sociedade. Ensaios Sobre as diferentes maneiras de representar o social.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento.** Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2004.

BETHENCOURT, Francisco. **Racismos — Das Cruzadas ao século XX.** Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 2018.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2013.

BOGLER, Donald. **Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: an Interpretative History of Blacks in American Films.** Nova York: Continuum Publishing, 1989.

BORGES, L.; GONÇALVES, E. **Quem aceita quem? Visibilidade e estigma nas 'outras' sexualidades.** Revista Labia, Lima, nº. 17. 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1999.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Cia. das Letras. 1996.

\_\_\_\_\_. **Campo intelectual e projeto criador.** In: POUILLON, Jean (org.). Problemas do estruturalismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1968.

BRITO, Danilo Lopes; BONA, Fabiano Dalla. **Sobre a noção de estereótipo e as imagens do Brasil no exterior.** UFPB/PPGL: Revista Graphos, vol. 16, nº 2. 2014.

CALZA, Rose. **O que é telenovela.** Editora Brasilense. 1996.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos.** Rio de Janeiro: Ed UFRJ. 1995.

\_\_\_\_\_. **Culturas híbridas.** São Paulo: Edusp. 2006.

CASHMORE, Ellis. **...E a televisão se fez.** São Paulo: Sumus Editorial. 1998.

CASTILHOS, R. B.; ROSSI, C. A. V.; CAVEDON, N. R. **Cultura e consumo de famílias no Brasil e na França.** In: Encontro Nacional de Programas de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração, nº 29. Anais. Brasília: ANPAD. 2005.

CASTRO, Celso (org.). **Textos básicos de sociologia.** Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar. 2014.

CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem: A história e as histórias do samba-canção.** Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 2015.



CAVALCANTE, Maria Imaculada. **Do romance folhetinesco às telenovelas**. OPSIS, Revista do NIESC, Vol. 5, 2005.

COHEN, B. R. **Jill Lepore on the challenge of explaining things**. Public Books, [S.l.], n. 24, abr. 2017. Disponível em: <<http://www.publicbooks.org/jill-lepore-on-the-challenge-of-explaining-things/>>. Acesso em 04/5/2018.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A milésima segunda noite: da narrativa mítica à televisão**. Tese (Livre-docência em Comunicações e Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1998.

COURI, Norma. **Novelas made in Brazil**. UPDATE - Revista da Câmara de Comércio de São Paulo. São Paulo: SP, Julho de 1999.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução: Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contracapa Editora. 2012.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto. 1ª edição, 1997.

DEUSDARÁ, Bruno; ATEM, Guilherme Nery. **Retórica dos estereótipos, práticas discursivas e performances contemporâneas**. Revista Mídia e Cotidiano Editorial. Volume 11, Número 3, dezembro de 2017.

DIJK, Teun A. van. **Discurso e Poder**. São Paulo: Contexto, 2008.

DINES, Alberto. **O Papel do Jornal e a Profissão de Jornalista**. Summus Editorial. 1996.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira. 1989.

ELLWANGER, Tiana Maciel. **Jornadas de Junho 5 anos depois: O que foram as manifestações de 2013 e como elas mudaram o país**. Rio de Janeiro: Editora Autografia. 2018.

FABIANO, Eulália. **A Questão da dominação e o uso de estereótipos de gênero**. Revista do Centro Universitário Moura Lacerda. Ribeirão Preto (SP): Ano 16, nº.16. 2014.

FERREIRA, Mauro. **Nossa Senhora das Oito – Janete Clair e a Evolução da Telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2003.

FILHO, Daniel. **O Circo Eletrônico - Fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Zahar. 2001.

FILHO, Nemézio C. Amaral. **O negro na mídia: A construção discursiva do “outro” cultural**. Revista África e Africanidades, ano 3, n°. 10, agosto, 2010.

FIUZA, Silvia Regina de Almeida (org.). **Dicionário TV Globo**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I - A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2º Edição. 1979.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**; Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula. **Telenovelas, telespectadores e representações do amor**. ECO-PÓS, v.10, n.2, julho-dezembro 2007, p. 48-69.

FRANCFORT, Elmo. **Rede Manchete: Aconteceu virou história**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2008.

FREYRE, G. **Manifesto regionalista**. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 8.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo – Autobiografia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1998.

GOMES, Igor Bergamo Anjos. **A ameaça simbólica das cotas raciais na mídia brasileira: o negro nas telenovelas**. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, UFMA, 2008.

GONZALES, Lélia. **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira**. Revista de Ciências Sociais Hoje. v. 2, 1984. p. 223-244.

GRECO, Clarice. **O culto dos fãs online e a transformação de Avenida Brasil em um Cult nacional**. Revista Geminis, ano 5 – nº 2, p. 63-78 PPGCOM-ECA/USP, 2014.

GRIJÓ, Wesley Pereira; SOUSA, Adam. **O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações**. UFRRS e UFGO: Estudos em Comunicação, nº 11, 185-204. Maio de 2012.

GUÉRIOS, R. P. Mansur. **Tabus linguísticos**. Paraná: UFPR. Revista Letras, 1955.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, S. **Cultura e representação**. Org: Arthur Ituassu. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

\_\_\_\_\_. **Estudos culturais e seu legado teórico**. In: SOVIK, L. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAMBURGER, Esther. **A expansão do feminino no espaço público brasileiro**. Estudos Feministas, Florianópolis. Pags 153-175, janeiro-abril/2007.

\_\_\_\_\_. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. **Telenovelas e interpretações do Brasil**. Lua Nova, São Paulo, 82: 61-86, 2011.

HEGEL, Georg. **Cursos de Estético I**. São Paulo: Edusp, 2001.

HOOKS, B. **Intelectuais Negras**. Revista Estudos Feminista, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478, 2º semestre de 1995.

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

LADEIRA, João Martins. **Negócios de audiovisual na internet: uma comparação entre Netflix, Hulu e iTunes-AppleTV**. In: *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, ed. abr, ano 2013. p. 145-162.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela como recurso comunicativo**. In: *MATRIZES*. São Paulo: ECA/USP/Paulus, ano 3, nº 1. 2009. p. 21-47.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. Summus Editorial. 2002.

MAGALHÃES, Nara. **Eu vi um Brasil na TV – Televisão e cultura em perspectivas antropológicas**. Santa Maria, Ed. UFSM, 2008.

MAIOR, Marcel Souto. **Almanaque da TV Globo**. São Paulo: Globo, 2006.

MARTHE, Marcelo; BERGAMASCO, Daniel. **O Poder Fulminante**. Reportagem da Revista Veja. Publicada em 15/11/2017.

MARTIN, Brett. **Difficult men: behind the scenes of a creative revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad**. New York: The Penguin Press, 2013.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

\_\_\_\_\_. **Dos meios às mediações**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

MENDES, Conrado Moreira. **A nova classe média em I Love Paraisópolis: efeitos de sentido do social**”. PUC-SP: Galaxia, n. 36, set-dez de 2017, p. 125-145.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

MITTELL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. MATRIZES: São Paulo – Brasil. Ano 5 – nº 2 jan./jun de 2012, p. 29-52.

MOSCHETA, M. S. **Responsividade como recurso relacional para a qualificação da assistência a saúde da população LGBT**. 2011. 350 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. Ribeirão Preto. 2011.

MOSCOVICI, Serge. **Des représentations collectives aux représentations sociales**. In: Les Représentations Sociales (D. Jodelet, org.), pp. 62-86, Paris: Presses Universitaires de France. 1989.

\_\_\_\_\_. **Psicologia Social I**. Barcelona: Paidós Ibérica. 1984.

\_\_\_\_\_. **Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social**. 8ª edição. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2000.

MOTTER, Maria Lourdes. **A telenovela: documento**. Revista USP, São Paulo, nº48. Dezembro/fevereiro 2001.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. **Narrativas Complexas na Ficção Televisiva**. Niterói: Revista Contracampo, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. p. 21-37.

MUNIZ, Lauro Cesar. **Nos bastidores da Telenovela**. Comunicação e Educação, São Paulo, set./dez. 1995.

OLIVEN, Ruben George. **Cultura e Modernidade no Brasil**. Revista São Paulo em Perspectiva. vol.15 n 2, Abril/Junho 2001.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense. 1985.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: História e Produção**. Editora Brasiliense. 1989.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Perspectiva. 2012.

PATRIOTA, Rosângela. **Marcas da História na Construção da Dramaturgia de Jorge Andrade: Olhares sobre a peça O Sumidoro**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Volume 2, Ano II, nº 4. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2005.

PEREIRA, Hildete; THOMÉ, Débora. **Mulheres e Poder**. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2018.

PINTO, Licia Marta da Silva. **Dia de Empreguete, Véspera de Madame: A mudança na representação ficcional das empregadas domésticas a partir da PEC 66/2012**. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2017.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado; TIETZMANN, Roberto; DORFMAN, Beatriz. **Avenida Brasil: o popular como pós-modernismo televisivo**. Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul. Estudos em Comunicação nº 12, 325-341. Dezembro de 2012.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. “A renovação estética da TV”. In: RIBEIRO, A. P. G., SACRAMENTO, I. e ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto. 2010.

RIBEIRO, Roberto Mesquita. **Jorge Andrade e o drama moderno no Brasil**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Universidade Federal da Paraíba (UFPB): Vol. 2 Ano II nº 4. Novembro/ Dezembro de 2005.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record. 2000.

ROCHA, Everardo. “Coisas estranhas, coisas banais: notas para uma reflexão sobre o consumo” In: ROCHA, E.; ALMEIDA, M.; EUGENIO, F. (orgs.). **Comunicação, consumo e espaço urbano: novas sensibilidades nas culturas jovens**. Rio de Janeiro: Mauad/PUC-Rio. 2006.

SACRAMENTO, Igor. **Dias Gomes com opinião: O individual e o coletivo na consolidação da dramaturgia nacional popular**. Revista Baleia na Rede – Estudos em arte e sociedade. Vol. 9, n. 1, 2012-b.

\_\_\_\_\_. **Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ. 2012-a.

SADEK, José Roberto. **Telenovela – um olhar do cinema**. Summus Editorial. 2008.

SCORSOLINI-COMIN, Fabio; SANTOS, Manoel Antônio dos. **Insensatos afetos: Homossexualidade e homofobia na telenovela brasileira**. Barbarói, Santa Cruz do Sul, n.36, p.50-66, jan./jun de 2012.

SEPINWALL, Alan. **The revolution was televised: the cops, crooks, slingers, and slayers who changed TV drama forever**. New York: Touchstone. 2012.

SICILIANO, Tatiana Oliveira; SILVA PINTO, Licia Marta da. **Um dia compro apartamento e viro socialite: tipificação e estereótipo na telenovela Cheias de Charme**. Revista Mídia e Cotidiano Artigo Seção Temática. Volume 11, Número 3, dezembro de 2017.

SICILIANO, Tatiana. Um passeio pelo Rio de Janeiro do século XX pela telenovela Lado a Lado. In: NOVAES, Aline; KRAPP, Juliana e LOBO, Rosana (orgs). **Rio Circular: a cidade em pauta**. Rio de Janeiro, Ed. Autobiografia. 2016.

SICILIANO, Tatiana; MORATELLI, Valmir; GONÇALVES, Ana Paula. **O lugar do negro nas novelas da Rede Globo: A questão étnica em Escrava Isaura, Lado a lado e O outro lado do paraíso**. Artigo apresentado no GI2 Ficção Televisiva e Narrativa Transmídia, do Congresso. Anais do ALAIC 2018.

SOBRINHO, José Bonifácio Oliveira. **O livro do Boni**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2011.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller: A literatura de mercado**. São Paulo: Ática. 1985.

\_\_\_\_\_. **O negro no mass-media**. Anais do primeiro colóquio de semiótica. Rio/São Paulo: PUC/RJ. Edições Loyola. 1980.

\_\_\_\_\_. **O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia**. São Paulo: Editora Cortez. 1992.

SOUZA, Jessé (org.). **A invisibilidade da desigualdade brasileira**. Editora UFMG. 2006

\_\_\_\_\_. **A ralé brasileira: Quem é e como vive**. Belo Horizonte: UFMG. 2009.

STOCCO, Daniela. **A presença da cidade do Rio de Janeiro nas Novelas das Oito: de 1982-2008**. Baleia na Rede. vol. 1, número 6, Ano VI, dezembro de 2009, p. 204-220.

TÁVOLA, Artur. **A televisão brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo. 1996.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva. 2005.

WHITE, Robert A. **Televisão como Mito e Ritual (1ª parte)**. Revista Comunicação & Educação. São Paulo: USP. p.47-55. 1994.

WILLIAMS, R. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. Trad. Márcio Serelle; Mário F. I. Viggiano. 1a ed. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, PUC-Minas. 2016.