



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**ENTRE A AMBIÇÃO E O MÉRITO: AS REPRESENTAÇÕES
DA ASCENSÃO SOCIAL DA EMPREGADA DOMÉSTICA
NA TELENOVELA BRASILEIRA**

GABRIELA RUTH ALVES PEREIRA DA SILVA

Rio de Janeiro

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**ENTRE A AMBIÇÃO E O MÉRITO: AS REPRESENTAÇÕES
DA ASCENSÃO SOCIAL DA EMPREGADA DOMÉSTICA
NA TELENOVELA BRASILEIRA**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social - Jornalismo.

GABRIELA RUTH ALVES PEREIRA DA SILVA

Orientador: Prof^ª. Dra. Cristiane Henriques Costa

Rio de Janeiro

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

SILVA, Gabriela Ruth Alves Pereira da.

Entre a ambição e o mérito: as representações da ascensão social da empregada doméstica na telenovela brasileira. Rio de Janeiro, 2018.

Monografia (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Cristiane Henriques Costa

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Entre a ambição e o mérito: as representações da ascensão social da empregada doméstica na telenovela brasileira**, elaborada por Gabriela Ruth Alves Pereira da Silva.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cristiane Henriques Costa
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof^ª. Dr^ª; Ana Paula Goulart Ribeiro
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Cardoso D'Abreu
Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense
Departamento de Comunicação - UFF

Rio de Janeiro

2018

SILVA, Gabriela Ruth Alves Pereira da. **Entre a ambição e o mérito: as representações da ascensão social da empregada doméstica na telenovela brasileira.** Orientadora: Cristiane Henriques Costa. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho elege como objeto de estudo as telenovelas “Anjo mau” (1976 e 1997) e “O outro lado do paraíso” (2018), produzidas e exibidas pela Rede. São avaliadas nesta pesquisa a construção e a narrativa das personagens Nice Noronha (Susana Vieira na 1ª versão e Glória Pires na 2ª versão) e Raquel Custódio (Érika Januza). A telenovela brasileira, derivada da *soap opera* estadunidense e da radionovela latino-americana, surgiu de adaptações e readaptações de textos carregados de drama e inspirados nos folhetins do século XIX. O sucesso de Beto Rockfeller (1968) trouxe às narrativas das telenovelas uma linguagem mais coloquial e maior proximidade com a realidade do público. Nos anos 1970 e 1980, as telenovelas assumem o compromisso de atualizar as agendas nacionais, por meio de suas tramas e personagens. Assim, consolida um público homogêneo. Nos anos 1990 uma das estratégias foi o merchandising social, em que são abertos debates pelos personagens, aproximando-se das questões vividas pelo público. As audiências passam a reconhecer nestas produções representações dos conflitos cotidianos do país.

Palavras-chave: Telenovela; empregada doméstica; melodrama; personagens femininas.

AGRADECIMENTOS

Começo meus agradecimentos à minha família, sobretudo às mulheres: minha mãe, minha madrinha e minha avó Eva, da qual guardo muita saudade, por cultivarem em mim o prazer das tardes e noites à frente da TV acompanhando as tramas de amor e ódio, vingança e redenção, bem e mal, conhecendo os atores e atrizes pelos nomes, empolgada com as chamadas e os ganchos para os próximos capítulos. Ao meu pai, pela valorização do senso crítico e amor às histórias populares, e à minha amiga de infância Laryce por topar as brincadeiras em que nos tornávamos coautoras das tramas e encarnávamos personagens da TV. À Bia, minha prima, pelos longos bate-papos sobre os personagens e rumos das novelas de tantos países mundo afora. E à Sol e ao Léo por todo o resto.

À professora Cristiane Costa pela adesão ao trabalho intrincado que foi minha monografia. Pelos comentários, correções e sugestões, entre elas as representações das empregadas domésticas, que abracei na mesma hora. Todas de pronto, facilitando a continuidade do texto e me tranquilizando sempre que necessário. Foi ótimo ser orientada por você e espero que nossa parceria possa ser renovada no futuro.

Às pessoas que me ajudaram com dúvidas e referências para minha monografia: Lígia Lana, com seus textos e suas aulas sobre as representações femininas, e a ajuda neste trabalho. Samyta Nunes, por disponibilizar sua monografia e textos com tanta prontidão. A todos do NEPCOM que, além de me aceitar em seu grupo, ajudaram no que precisei para escrever meu trabalho. Com seu apoio inspiraram meu trabalho.

Ao grupo das “chorosas” Ana Carolina Barth, Carolina Araújo, Isabelle Cardin e Ticiane Faria pelo apoio por mensagens *online* e *offline*, seja com material e crítica à parte textual, ou com a moral da amiga graduanda – com certeza a ECo nesses quatro anos me deu mais do que educação formal e algumas dores de cabeça, mas boas recordações e pessoas muito queridas.

À querida Laila Berman, minha terapeuta, pela base que me ofereceu, mostrando-me todo o potencial da minha pesquisa nas horas de maior dificuldade. Certamente essa monografia existe por causa do trabalho maravilhoso que estamos fazendo até aqui.

À minha banca, Ana Paula Goulart e Patrícia Cardoso D’Abreu, por serem exemplos meus dentro da Escola de Comunicação por seu trabalho no NEPCOM e no OBITEL, e por aceitarem fazer parte de mais esta etapa na minha vida acadêmica.

*“As ficções da telenovela alimentavam o imaginário cotidiano
como uma Sherazade eletrônica de infindáveis noites”.*

(Beatriz Jaguaribe, O choque do real; 2007, p. 111)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. O MELODRAMA: ROMANTISMO, MODERNIDADE E FORMATOS INDUSTRIAIS	5
2.1. Os formatos industriais: o folhetim e as novelas	6
2.2. A modernização do Brasil através da telenovela	11
3. AS REPRESENTAÇÕES DA EMPREGADA DOMÉSTICA NAS TELENVELAS	19
3.1. As personagens de destaque.....	20
3.2. A lei e o protagonismo	26
4. PARA ALÉM DA SERVIDÃO: A EMPREGADA DOMÉSTICA GERA CONFLITO.....	32
4.1. Anjo mau: Nice, a Cinderela ambiciosa.....	32
4.2. O Outro Lado do Paraíso: Raquel, a filha da Meritocracia	37
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46
7. REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	48

1. INTRODUÇÃO

Esse trabalho se propõe a observar o papel reservado às domésticas nas telenovelas brasileiras e de que forma suas narrativas são desenvolvidas. Da mesma maneira, a tentativa da televisão de usar sua ficção para demonstrar as mudanças pelas quais o Brasil passa, sobretudo aquelas referentes à vida pessoal e profissional de grupos sociais menos favorecidos, buscando maior aproximação com as audiências.

Exemplos dessas transformações estão presentes nos modos como a telenovela reflete as mudanças ocorridas no país nas últimas décadas. Com sua narrativa, a telenovela consegue se atualizar com as agendas sócio-políticas do Brasil, no que diz respeito principalmente à grupos minoritários, como o das empregadas domésticas. Contudo, os modos de dizer em geral das narrativas televisivas não convergem para um radical empoderamento desses grupos.

A personagem da empregada doméstica está presente no imaginário brasileiro desde a República e ganhou destaque nas últimas produções audiovisuais, especialmente em 2012, em que todas as telenovelas da maior produtora do país eram protagonizadas por elas. Nesse ano se discutia um Projeto de Emenda Constitucional (PEC) que elevaria a empregada doméstica ao mesmo patamar de outras profissões, uma grande conquista para a categoria. No ano seguinte, a PEC foi sancionada, o que garantiria ganhos sociais e trabalhistas para a classe.

Não só a mudança na lei, mas outras pedidas de inclusão social que vinham sendo trazidas na última década mudaram a vida das classes mais baixas e possibilitaram a ascensão de uma nova classe média que quis se ver na TV. Novelas como “Avenida Brasil” (2012) foram pensadas para a chamada “classe C”.

Um longo caminho foi percorrido até a novela que conhecemos hoje. Do folhetim francês, ao circo *criollo* e o teatro ambulante argentino; da *soap opera* estadunidense ao cinema de lágrimas dos anos 30, 40 e 50 na América Latina; das radionovelas, do teatro de revista e do teleteatro até chegar à TV – o melodrama se adaptou para encontrar o formato que alcançaria, pelo menos no Brasil, o maior êxito em audiência: a telenovela. E antes disso, passaria pelo teatro de rua italiano do século XVII, pelo rodapé dos jornais franceses no século XIX, recebendo o nome “folhetim” e levaria para as artes a produção em massa, tal qual à praticada nas fábricas inglesas. A literatura teria sua própria Revolução Industrial.

O surgimento de novas tecnologias, como o cinema e o rádio, revolucionaram a comunicação, em especial a publicidade, com a *soap opera* ou “ópera de sabão” estadunidense, nos anos 1930, e os filmes de guerra, nos anos 1940. A verdade é que o melodrama se adaptaria mais uma vez, ganhando as telas com o Cinema de Lágrimas da América Latina (OROZ, 1992) ou com as radionovelas. O passo seguinte seria a televisão. No Brasil, nos anos 1950, ao vivo e esporadicamente, nos anos 1960 a telenovela passou a ser gravada e apresentada diariamente, o que demandou uma produção mais responsável com um público cada vez maior. Conquistar esse público era a prioridade das emissoras de televisão que despontavam no país. E foi através das telenovelas que uma emissora, em especial, transformou-se na número 1: a Rede Globo.

A importância da novela vai além da tela da TV. As telenovelas podem ser vistas como produto da cultura brasileira feita para brasileiros (e eventuais estrangeiros com a exportação). Podem ser entendidas como obras artísticas locais frente à globalização e a hegemonia cultural europeia/estadunidense. Cada vez mais preocupadas com temas caros aos brasileiros, como pautas de minorias, política, cultura, etc., as novelas mantêm um público homogêneo apesar de sofrerem com o crescimento das plataformas de *streaming* e com as TVs por assinatura. A internet e suas redes sociais podem ainda ser vistas como aliadas, pois elas se transformaram em pontos de contato entre o telespectador com as emissoras, autores e atores de uma determinada produção televisiva.

Quase 70 anos após seu nascimento no Brasil, a telenovela continua tendo relevância na cena cultural brasileira. Afinal, é o produto televisivo de maior audiência no país, conseguindo espaço considerável na programação das emissoras. Na Rede Globo, maior emissora do país, responsável pela qualidade e respeito adquiridos pela teledramaturgia brasileira, desenvolveu-se um “sanduíche” entre o telejornalismo e a telenovela, garantindo uma assiduidade de público e audiência. Consolidada, a teledramaturgia global foi conquistada através de pesquisas de público, da contratação de profissionais gabaritados e um discurso campeão.

Se nos primeiros anos, em meados da década de 1960, a Rede Globo foi considerada melodramática demais, nas décadas seguintes, a emissora investiu em tramas originais, com temas nacionalizantes e novos horários, cativando públicos com diferentes faixas-etárias e interesses. Os próximos anos seriam os anos de ouro das telenovelas brasileiras. O público, primeiramente formado por mulheres e donas de casa, seria expandido para os homens e trabalhadores.

Os anos 1970 e 1980, as telenovelas contaram com autores com liberdade para trazer temas importantes sobre mudanças demográficas – ou temáticas do urbano e do rural –, movimentos pela liberalização feminina – divórcio, busca por emprego e educação formais, etc. – e inclusão de negros em papéis da classe média (e, posteriormente, LGBT+, nos anos 1990). São pensadas num contexto em que militares e intelectuais têm uma agenda em comum: a da dramaturgia como forma de integrar e educar a população. Essa disputa de vozes marca a transição da telenovela brasileira de simples entretenimento à análise do cotidiano.

Antes de chegarmos propriamente no estudo da representação da doméstica na dramaturgia brasileira, no capítulo dois trazemos um contexto histórico do melodrama como gênero popular, passando por temas tipicamente ligados a ele como o amor. Analisamos como adaptou-se aos diferentes dispositivos, até os meios de comunicação mais atuais – entre eles, o folhetim eletrônico. Foram referências importantes para esse capítulo o trabalho dos autores Peter Brooks e Jesús Martín-Barbero, assim como os livros “Eu compro essa mulher”, de Cristiane Costa, orientadora deste trabalho.

Exploramos o percurso da telenovela desde a introdução do folhetim francês, passando pela importação de narrativas de países latino-americanos em novelas para o rádio e a televisão e o desenvolvimento das telecomunicações no país. E verificamos como a telenovela ofereceu abertura de espaço para autores nacionais escreverem dramas e comédias tipicamente brasileiras, com personagens do dia a dia do país. Os livros “A Hollywood brasileira”, de Mauro Alencar; e “O Brasil antenado”, de Esther Hamburger, foram utilizados para tratar da história do gênero e da telenovela no Brasil.

No capítulo três fazemos um breve panorama sobre as principais personagens que se dedicavam às funções de empregada doméstica. E mostramos como a construção dessas personagens desponta dos romances da *Belle Époque* no Brasil, a valorização das criadas no século XX e as mudanças sociais que refizeram a narrativa no século XXI. O livro de Sônia Roncador, “A doméstica imaginária”, é importante por contextualizar o surgimento da empregada doméstica como personagem com uma função dentro da sociedade republicana e mostrar como a percepção sobre a doméstica muda com os escritos de Gilberto Freyre, em especial sua obra mais importante, “Casa-grande e senzala”, analisada nesta monografia.

Para contextualizar o lugar da mulher no trabalho foi importante a obra “Mulheres, raça e classe”, de Angela Davis. E para avaliar mais detalhadamente quem foram essas personagens e quais se destacaram, nos baseamos no trabalho de Denise Tavares e Max Maximiliano Melo

“Mamãe Dolores, Nice e Val comoções (e razões) nacionais” e “Da porta da cozinha pra lá gênero e mudança social no filme ‘Que horas ela volta?’” de Lígia Lana. Ainda no contexto do melodrama, nos baseamos na construção dos mitos envolvendo as representações femininas que Silvia Oroz descreve no livro “Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina”.

O capítulo quatro é dedicado à análise mais profundas de duas personagens de destaque da teledramaturgia brasileira: a babá Nice, de “Anjo mau” (1976 e 1997), e a empregada doméstica Raquel, de “O outro lado do paraíso” (2018). Não é à toa que são escolhidas: em sua trajetória, as personagens ascendem socialmente por meio de projetos pessoais: Nice, pelo casamento, e Raquel, pelos estudos, ao se transformar em juíza. Dois mitos guiam essas personagens: de Nice, o mito da Cinderela, bastante presente no folhetim, e o mito da meritocracia, na história de Raquel. Trazemos novamente contribuições de Costa e Oroz para tratar dos mitos ligados ao feminino – como o da Cinderela. E o livro “A negação do Brasil”, de Joel Zito Araújo para o caso específico de Raquel, ao abordarmos a importância da negritude em sua narrativa.

Das escolhas melodramática de “Anjo mau” à discussão sobre as mudanças sociais, de raça, gênero e de classe em “O outro lado do paraíso”, conduzimos uma pesquisa que confirma a relevância da telenovela. E sua atualização como forma de traduzir uma classe trabalhadora, a da empregada doméstica, que nos últimos anos conquistou direitos negados por um século. Assim, buscamos representar sua forma de ascensão social em diferentes momentos pelos quais passa a sociedade brasileira.

2. O MELODRAMA: ROMANTISMO, MODERNIDADE E FORMATOS INDUSTRIAIS

Ao abordar esse gênero que perpassaria a história das artes, em especial do período moderno e contemporâneo, vamos ao próprio termo, melodrama. Suas origens estão no grego μέλος = canto ou música + δράμα = ação dramática referindo-se a efeito utilizado na obra, ou como gênero, outras como estilo – dúvida que paira inclusive nesse trabalho. Foca-se neste trabalho no grande valor do melodrama para os meios de comunicação de massa a partir da literatura de folhetim, do século XIX, até às telenovelas, que vão aqui no Brasil de 1951 até o momento.

O amor romântico começa a ganhar seu papel central na cultura ocidental a partir do século XI. No século XII, com o amor cortês, são questionadas normas éticas e estéticas, baseadas no comportamento da corte feudal francesa. A inserção do valor romântico à literatura contribuirá para a narrativa melodramática. O amor cortês, ao quebrar com os antigos valores feudais, transforma o casamento baseado em interesses. “Representou uma ameaça não só aos costumes tradicionais da nobreza como também à sua propriedade, uma vez que a escolha de um parceiro está ligada ao futuro de um patrimônio” (BLOCH apud COSTA; 2000, p. 18).

Cristiane Costa fala de como as narrativas românticas tinham um propósito moralizante no público. Essas narrativas podiam ser em canção, texto, etc., eram formas populares e atingiam tanto a massa quanto a alta cultura. “O espectador de hoje, assim como o ouvinte medieval de ontem, não vê a realidade, mas é instruído pelas representações ficcionais sobre como conceber essa realidade de forma culturalmente aceitável” (COSTA, 2000; p.16).

O melodrama de fato surge nas ruas italianas no século XVII com o teatro, em operetas carregadas de dramas, com o uso da pantomima e de textos do amor. Segundo Brooks (1995), o termo melodrama surgiu, originalmente, como um drama acompanhado de música. Acredita-se ter sido usado primeiramente neste sentido por Rousseau, para descrever uma peça em que ele buscou uma nova expressividade emocional por meio da mistura de monólogo, pantomima e acompanhamento orquestral. Então o termo passou a ser usado para nomear os dramas populares derivados das pantomimas acompanhadas por música e que não se encaixavam em nenhum gênero aceito.

Ainda segundo o autor, o melodrama pode ser lido nas narrativas da Revolução Francesa como uma forma de “descobrir, demonstrar e tornar” praticável o universo moral em uma era

“pós-sagrada”.

Reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical. (XAVIER; 2003, p. 85)

Ao mesmo tempo que o Iluminismo é difundido, como contrapartida surge o movimento romântico, que renova o sagrado através do individualismo e da moral, do contato com o transcendente por meio da culpa e da autopunição. “A mitificação poderia agora ser apenas individual e pessoal; e a promulgação de imperativos éticos dependia de um ato individual de autocompreensão que, por um salto imaginário ou mesmo terrorista, seria oferecido como fundamento de uma ética geral” (BROOKS; 1995, p. 16, tradução minha).¹

2.1. Os formatos industriais: o folhetim e as novelas

A narrativa seriada e melodrama iriam se fundir nos jornais franceses do século XIX na forma dos folhetins. Os *feuilletons*, pelo baixo valor que tinham para os editores, passaram a serem dedicados às massas. Neles, histórias de amor água-com-açúcar passaram a serem divulgadas, ganhando grande sucesso entre os “leitores afugentados pela moderna cinza a que obrigava a forte censura napoleônica” (MEYER; 1996, p. 57). Então, os editores enxergaram o potencial dos *feuilletons* e começaram uma disputa por espaço entre a população.

Foi em 1836, pelas mãos de Émile de Girardin, que foi fundado o *La Presse*, que se tornaria um importante jornal francês, especialmente por criar, ainda no mesmo ano, o primeiro espaço para o folhetim. Pouco antes, na virada do século, já se firmava o movimento romântico, que, para Martín-Barbero (1997), construiu “um novo imaginário no qual pela primeira vez adquire *status* de cultura o que vem do povo” (MARTÍN-BARBERO; 1997, p. 27). Calcado na subjetividade, no individualismo e na mentalidade romântica do século XI, o folhetim teve espaço nos jornais franceses, onde seus autores puderam treinar sua narrativa em histórias curtas, adotando-se a publicação em série comum na Inglaterra caso o houvesse mais textos e menos colunas.

Como forma seriada, o folhetim tornou-se a “arte de se fazer desejar”. Alencar explica o surgimento do folhetim:

¹ Original: “Mythmaking could now only be individual, personal; and the promulgation of ethical imperatives had to depend on an individual act of self-understanding that would then-by an imaginative or even a terroristic leap-be offered as the foundation of a general ethics”.

Girardin queria popularizar o jornal, levá-lo aos artesãos, camponeses, operários. Queria torná-lo diário. Mas, para tanto, era necessário atrair leitores. E nada melhor do que histórias contadas em capítulos, num lugar destinado às cartas de amor, charadas, receitas: o rodapé do jornal, ou se preferirmos, no folhetim. (ALENCAR; 2004, p. 42)

O folhetim trazia histórias de amor e aventura moldadas no estilo romântico e no melodrama do teatro popular, dos teatros de feira e nas pantomimas. O *Le Siècle*, lançado em 1836, rival do *Le Presse*, marcou a produção do jornal diário, com leitores escrevendo para o autor e personagens – confundindo realidade e ficção –, interferindo na história. Algumas técnicas foram aplicadas pensando no melhor acompanhamento da história, como o “continua amanhã” gerando hábito e expectativa dos leitores. Em 1842, o conservador *Journal de Débats* se rende ao folhetim, e passa a publicar “Os mistérios de Paris”², de Eugène Sue³, um dos primeiros romances publicados de forma seriada.

Para Marlyse Meyer (1996), a “literatura industrial”, expressão cunhada por Sainte-Beuve e vilipendiada por esse, assim como todos os críticos da época, generalizou os modos de publicação de ficção – praticamente todos os romances passam a ser publicados nos jornais em forma de folhetim, ou seja, em “fatias seriadas”. Isso facilitava o acesso a jovens autores, e a leitura logo seria compilada em um volume. Porém, segundo a autora, nem todos os folhetins são romances-folhetins. E alguns escritores consagrados como Balzac⁴ e Dumas⁵, foram convidados pelos jornais a escreverem para eles.

Em 1838, Alexandre Dumas conquista o leitor com “O Capitão Paulo”⁶, uma narrativa teatral, envolta em diálogos e descrições. O *Le Siècle* ganhou 5 mil assinaturas suplementares em três meses. O folhetim, então, torna-se o carro chefe do jornal, e este passa a viver em função do romance. No ano seguinte, Dumas assina com o mesmo jornal um contrato de colaboração

² “*Les Mystères de Paris*”, um dos principais trabalhos de Eugène Sue, foi o primeiro romance a contar com uma grande quantidade de personagens de diferentes níveis sociais. Apesar de não tão bem aceita pela crítica, foi um sucesso de público.

³ Eugène Sue (20 de janeiro de 1804 - 3 de agosto de 1857) foi um escritor francês importante por seus folhetins. Suas principais obras foram “*Os mistérios de Paris*” (1842-3) e “*Judeu errante*” (1844).

⁴ Honoré de Balzac (20 de maio de 1799 – 18 de agosto de 1850) foi um produtivo escritor francês, notável por suas agudas observações psicológicas. É considerado o fundador do Realismo na literatura moderna.

⁵ Alexandre Dumas (pai) (24 de julho de 1802 – 5 de dezembro de 1870) foi um romancista francês e um dos principais autores do folhetim. Escreveu romances e crônicas históricas com muita aventura que estimulavam a imaginação do público francês e de outros países. Suas principais obras foram “*Os três mosqueteiros*” (1844) e “*O conde de Monte Cristo*” (1844-5).

⁶ “*Le Capitaine Paul*” foi escrita após o destaque que Dumas ganhou em sua carreira de escritor e passou a se dedicar aos romances. Ele aproveitou a demanda dos jornais por histórias seriadas e reescreveu uma de suas peças para criar sua primeira série em romance, intitulada “*O Capitão Paulo*”.

exclusiva. O caráter comercial de tal publicação é exposto:

A invenção de Dumas e Sue vai se transformar numa receita de cozinha reproduzida por centenas de autores. A fórmula tem outra consequência: uma nova conceituação do termo *folhetim*, que passa então a designar também se torna o novo modo de publicação de romance. Praticamente toda a ficção em prosa da época passa a ser publicada em folhetim, para então depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume (MEYER; 1996, p. 63).

Segundo Brooks, Diderot⁷ coloca o melodrama da literatura francesa em oposição ao realismo. Intermediário entre a tragédia e a comédia, ou “uma mistura dos dois”, o melodrama se dirige ao “interessante da vida”, expondo atentamente o “drama do ordinário”, um retrato do “infortúnio que nos rodeia”, dos conflitos familiares, o real e o privado tornando-se interessantes. “Esses enunciados, como as situações que os enquadram, têm a "sublimidade" precisa da retórica melodramática: a articulação enfática de verdades e relações simples, o esclarecimento do sentido moral cósmico de gestos cotidianos” (BROOKS; 1995, p. 13-4, tradução minha).⁸

O folhetim propiciou um olhar social e estrutural pelo século XIX, assim como contribuiu com o surgimento de temas e novas formas de comunicação e expressão artística. O folhetim saiu do jornal para a revista e dela para a fotonovela, para o cinema, o rádio, e enfim, à TV, mostrando sua necessidade/capacidade de adaptação. Para Xavier, é a “combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos” (XAVIER; 2003, p. 89), desde o teatro até os folhetins eletrônicos, dentre eles as novelas.

Se o folhetim era sucesso consolidado em todos os tipos de mídia existentes à época, seria lógico para qualquer empresário vê-lo como um produto privilegiado. A verdade é que não se podia prever, então, o quanto um novo veículo de comunicação – a TV – se adaptaria à estrutura do folhetim, ao ponto de gerar o maior fenômeno de produção e consumo de massas do País”. (ALENCAR; 2004, p. 43-4)

A palavra *novela* vem do italiano *novella*, de nova, e derivou para *enredado*, ganhando significado atual com o Romantismo. Na Idade Média, as novellas nasceram das canções de gesta (latim: ação), poemas épicos medievais, com origem na Espanha; já a estrutura de contar a história em capítulos veio da França. “Contada no rádio, nos Estados Unidos, a história em

⁷ Denis Diderot foi um filósofo e escritor francês. Notável durante o Iluminismo, é conhecido por ter sido o co-fundador, editor chefe e contribuidor da *Encyclopédie*, junto com Jean le Rond d'Alembert.

⁸ Original: “These enunciations, like the situations that frame them, possess the precise "sublimity" of melodramatic rhetoric: the emphatic articulation of simple truths and relationships, the clarification of the cosmic moral sense of everyday gestures”.

capítulos atingiu o meio-termo entre o conto e o romance; portanto, uma novela, e assim uma radionovela. Ao passar para a televisão, telenovela” (ALENCAR; 2004, p. 45).

Nos anos 1930, nos Estados Unidos surgiram as *soap operas*. Popularizadas por patrocinadores do ramo de limpeza – as empresas “do sabão”, de onde deriva o termo –, as histórias seriadas tratavam do ambiente familiar, com personagens estereotipados e dramas sentimentais, suas tramas podiam durar anos. Eram orientadas para o público feminino, as donas de casa que consumiam os produtos anunciados nos intervalos dos capítulos.

Por algum motivo – talvez, quem sabe, o tão propagado espírito melodramático latino-americano –, o modelo americano de *soap opera*, com seus diversos *plots*, falta de fio condutor e, principalmente, um desfecho, cederia lugar ao de radionovela popularizado em Cuba, nos anos 1930. (COSTA; 2000, p. 63)

Com inspiração na *soap opera*, especialmente pela proximidade com os Estados Unidos, a radionovela cubana tinha o folhetim como tradição e adaptou o estilo estadunidense dando começo, meio e fim ao que podia durar décadas. A Gessy-Lever e a Colgate Palmolive passaram a produzir novelas em Cuba e, logo, em todo o continente americano. A primeira radionovela brasileira data de 1941. Anteriormente produzindo pequenas histórias caseiras, as os “radiatros” ou “teatros de casa” (CALABRE; 2007), as rádios brasileiras investiram nos textos cubanos. Entretanto, eram considerados muito dramáticos, precisavam passar por mudanças que os adaptassem ao cenário nacional.

Foi o que aconteceu com “Em busca da felicidade” (1941), primeira radionovela transmitida no Brasil. O texto original cubano de Leandro Blanco, adaptado por Gilberto Martins, continha fortes elementos melodramáticos como acidentes, mortes e a eterna busca pela felicidade dos protagonistas. O sucesso foi imediato, o que foi comprovado pelas pesquisas que a agência Standard Propaganda, que cuidava da patrocinadora da novela, promoveu, entre elas um concurso com os ouvintes.

Para recebê-lo, os ouvintes deveriam escrever para a emissora enviando um rótulo da Colgate, a patrocinadora da novela. O sucesso do concurso foi imediato. Somente no primeiro mês de promoção chegaram 48 mil pedidos, um número muito acima do esperado pela patrocinadora, fato que o levou a suspender a promoção. A pronta resposta dos ouvintes à sondagem de audiência se tornou um marco na história das radionovelas. (CALABRE; 2007, p. 71)

A adesão à radionovela era tanta que causava fortes emoções no público, que não diferenciava realidade de ficção. Ora irritava-se com os atores que interpretavam canalhas, ora

apaixonava-se pelas vozes da rádio. Isso se refletia na audiência das telenovelas. Seja nas matutinas, quanto nas noturnas, eram sucesso. Em pesquisa de 1951, descobriu-se que nas capitais, onde se concentravam as rádios mais importantes do país, como a Rádio Nacional e a Tupi, quase 63% dos programas de rádio eram produzidos inteiramente ou sob direção artística das agências, um pouco mais de 25% dos programas produzidos pela emissora tinham a parte comercial ligada a agência, e apenas 12,5% dos programas ficavam totalmente a cargo das emissoras (CALEBRE; 2007).

Mesmo após a estreia da TV Tupi, a rádio continuaria a brilhar. Em 1951, estreava na Rádio Nacional “O direito de nascer”, novela traduzida e adaptada por Eurico Silva do original de Felix Caignet, com 314 capítulos ou três anos de irradiação. Apesar da desconfiança de que o público acompanharia uma história de longa duração e que a era de ouro do rádio já tinha passado, “O direito de nascer” surpreendeu todos os críticos e manteve a indústria da radionovela de pé.

Contudo, com o crescimento da televisão e a verba enxuta, houve uma migração dos patrocinadores para os veículos que despontavam. E a falta de investimento do maior aporte financeiro que sustentavam as agências decretou o fim da radionovela. Ainda nas décadas seguintes se tentaria reativar a novela ou o teatro de rádio, mas nos anos 1970 o gênero desapareceria.

No mesmo ano que a rádio começava a colher os louros por “O direito de nascer”, estreava a primeira telenovela brasileira: “Sua vida me pertence” (1951). Um ano antes, em 1950, a TV Tupi, onde foi exibida, era inaugurada por Assis Chateaubreand. Exibida em 15 capítulos, duas vezes por semana (terças e quintas, às 20h), teve o primeiro beijo da televisão brasileira.

A transformação gradual da narrativa folhetinesca para a telenovela, segundo Costa (2000), se deu pelo desenvolvimento dos meios de comunicação. O que no Brasil se iniciou pelo consumo das novidades de Paris, segundo Meyer (1996), continuou na telenovela, que alimenta até hoje o imaginário nacional. No caso brasileiro, com um público habituado aos folhetins de Joaquim de Manuel Macedo e José de Alencar, importa-se a novela folhetinesca cubana e se acrescenta a exibição diária já praticada na argentina. “As multinacionais adquiriam um determinado horário e negociavam suas novelas com a direção das emissoras, diretamente por meio das agências publicitárias” (ALENCAR; 2004, p.17). A intenção era garantir a audiência, composta majoritariamente por mulheres.

A telenovela passa a ser diária em 1963, com “2-5499, ocupado”, produção da TV

Excelsior com original argentino “0597 da ocupado”, de Alberto Migré, e adaptado por Dulce Santucci. Também é da Argentina a fórmula da apresentação diária da novela, que tem do país o diretor, Tito di Miglio. A trama envolvia um advogado e uma presidiária interpretados por Tarcísio Meira e Glória Menezes - os personagens de nomes “anglizados” Larry e Emily.

O grande sucesso veio com “O direito de nascer”, em 1964, pela TV Tupi. Adaptação de da radionovela de sucesso, a telenovela se constitui de um imaginário latino-americano, da realidade rural e cristã. A figura da resignada Mamãe Dolores (Isaura Bruno) que faz de tudo por seu filho adotivo, Albertinho Limonta (Amilton Fernandes) agradou tanto o país que o parava por 30 minutos entre 21h30 e 22h seus afazeres para acompanhar a história. O sucesso era tanto que encheu um Maracanazinho na exibição do último capítulo. Criava-se o hábito de assistir novelas.

No ano seguinte, a TV Excelsior prosseguia na vanguarda da teledramaturgia no país. Com a telenovela “A deusa vencida” (1965), de Ivani Ribeiro, iniciava a primeira superprodução do gênero. E com “Ambição” (1966), da mesma autora, tivemos o primeiro texto totalmente brasileiro – rompendo com o costume a importação

Em 1965, chega mais uma emissora ao país: a Rede Globo. Fundada no Rio de Janeiro, a concessão da família Marinho, dona de outros meios de comunicação, como o jornal O Globo, nasceria da parceria com a empresa estadunidense Time-Life. A empresa investiria capital, material humano e maquinal tecnológico.

No mesmo ano, chegava ao Brasil a cubana María Magdalena Iturriz y Placencia, que por aqui adotou o nome de Glória Magadan. Conhecida como rainha do melodrama e tendo escrito grande parte dos sucessos dos anos 1960, foi contratada para escrever e/ou supervisionar as telenovelas da emissora. Mais tarde, teria que adaptar seus folhetins para a realidade brasileira, sem perder características, como os grandiosos palácios europeus ou o deserto do Saara, com seus príncipes e sheiks.

2.2. A modernização do Brasil através da telenovela

Os paradoxos de um gênero que, de seriado voltado para as mulheres e financiado e produzido por companhias de sabão, passou, ao longo de 20 anos [anos 1950 aos anos 1970], a fenômeno nacional de comunicação multiclassista e produto de exportação líder de audiência, [...] gênero que, durante esse período [anos 1970 aos anos 1990], capta e expressa redefinições nos domínios masculino e feminino. (HAMBURGER; 2005, p.10)

O sucesso de “Beto Rockefeller”, em 1968, telenovela da TV Excelsior, foi determinante para o futuro da teledramaturgia brasileira. Luís Gustavo interpretava o personagem homônimo, um jovem que se utiliza do sobrenome pomposo para adentrar na alta sociedade, da qual não faz parte, é explicado pela atualidade de sua narrativa. Os cenários e figurinos simples e atuais – causados pelo baixo orçamento em comparação com a Rede Globo – acabou tendo resultados positivos. Com a liberdade dada aos autores para compor o texto, o que surgiu foi uma novela com diálogos coloquiais, personagens modernos, paisagens do cotidiano e conflitos atuais. “Em um tempo em que muitas novelas eram adaptadas de originais mexicanos, cubanos ou argentinos e narravam histórias que aconteciam em templos e/ou lugares remotos, ‘Beto Rockefeller’ introduziu a temporalidade contemporânea e o cenário da cidade grande” (HAMBURGER; 2005, p. 67).

Ao contrário da Globo de Glória Magadán, que permanecia com textos fantasiosos e orçamento que respondesse ao enredo de sheiks e príncipes, a TV Excelsior inovou. E agradou ao público que, enfim, se enxergava nos folhetins – e parecia empolgar-se com isso. Os gastos e a proteção à cubana não eram justificados, pois os dramalhões perdiam cada vez mais audiência (ALENCAR; 2004). A partir dos anos 1970, com êxitos como o de “Beto Rockefeller”, as telenovelas brasileiras passaram a questionar o padrão rígido do melodrama a fim de cativar um público que buscava uma narrativa cada vez mais próxima do real.

A TV Excelsior havia ensaiado uma mudança na narrativa de “Antônio Maria” (1968). E em 1969, a Globo começaria a revolucionar suas produções, abandonando os condes, duques e sheiks e mostrando o “Brasil de verdade”. Sem Glória Magadán e com investimentos em planejamento, produção e design gráficos. Os frutos vêm nos anos seguintes com as telenovelas “Irmãos Coragem” (1970), de Janete Clair, e “O cafona” (1971), de Bráulio Pedroso, críticas à alta sociedade, uma pelo viés dramático, e a outra, pelo humor.

A transformação gradual da narrativa folhetinesca para a telenovela se deu pelo desenvolvimento dos meios de comunicação. A telenovela, assim como a radionovela e a *soap opera*, nasceu da interferência publicitária, ou seja, “sua matriz cultural é a publicidade, mais do que o imaginário popular” (COSTA; 2000, p. 63). Contudo, acabou por adquirir aspectos locais em cada país no qual se estabeleceu. Esther Hamburger (2005) mostra que esses aspectos se intensificaram nos anos 1970 e 1980, aprofundados pelas mudanças demográficas no Brasil e de público das telenovelas. A televisão se reforma para seguir a modernização do país, que se urbanizava e aderiu a recentes hábitos sociais (o divórcio, o trabalho feminino) e de consumo (novas tecnologias como a própria televisão) tidos como “comportamentos do futuro”.

Isso também foi possível pela interferência da ditadura militar. O plano dos militares era o de usar a TV como forma de integração nacional. A estratégia, então, foi a de expandir o acesso à televisores e tecnologia junto com o controle de propaganda e das narrativas televisivas através da censura:

A indústria televisiva se consolidou em conexão com o Estado sob o regime militar. O governo investiu em infraestrutura, controlou a programação através da censura, da propaganda e de ‘políticas culturais’ e, apesar da interferência estatal, a televisão brasileira manteve sua natureza comercial privada. A televisão desempenhou o papel de ‘integrador nacional’ articulando pressão governamental com forças de mercado, incluindo a força criativa de um grupo específico de profissionais. (HAMBURGER; 2005, p. 37)

A expansão do número de famílias com sinal e aparelhos transmissores aumentos consideravelmente durante os anos do “milagre econômico”. Os números podem ser comprovados pela cobertura de televisores por lares brasileiros através das décadas.

Cobertura de televisão pelos lares brasileiros					
Década	1950	1960	1970	1980	1991
Televisores/pop.	2000 unidades*	4,60%	22,80%	56,1**	71%

Tabela 1: cobertura de televisores nos lares brasileiros. Números retirados de Hamburger (2005).

*Televisores “contrabandeados” por Chateaubreand na época da criação da TV Tupi.

**Em 1985, havia sinal de televisão para a maior parte do país.

Por outro lado, o ideal integralizador da telenovela atraiu os intelectuais do país. As telenovelas trazerem assuntos contemporâneos e nacionais, como coloca Hamburger, parte de uma estratégia modernizante de país, com a popularização de um texto marcado por diálogos, elementos visuais, etc. pertencentes ao contexto social e político no momento da trama.

Se a Tupi foi a responsável pela revolução dramatúrgica do gênero, foi na Rede Globo que o gênero ampliou-se, consolidou-se e industrializou-se. A Globo responde pelo abasileiramento total da telenovela e por sua transformação em produto de consumo em território nacional e internacional. (ALENCAR; 2004, P. 53)

Na Rede Globo, o investimento em tecnologia e qualidade dramatúrgica, aliado a mudanças no perfil de seus dirigentes – que passam o comando de jornalistas e artistas para publicitários e pessoas de marketing –, muda a estrutura da programação. A participação do grupo Time-Life é vista por alguns como uma injeção financeira e de assessoria técnica, com uma estruturação do padrão de empresas que produzem para o consumo pensando em marketing. O pensamento de marketing foi o que transformou a emissora de mais uma concorrente à número 1. A estrutura visava perceber o desejo de consumo do público, criando

um hábito, em seguida a afetividade, até firmar um hábito – o hábito é a chave.

Em “Irmãos Coragem” (1970), a natureza e a tranquilidade interiorana são contrapostas à loucura da cidade urbanizada, trazendo o clássico dilema do romantismo do século XIX – o urbano *vs* o rural. A trama se desenrola ao mesmo tempo em que o país passa por uma modernização que leva ao êxodo rural para as áreas urbanas. Temas nacionais, como o futebol e o samba, e uma narrativa aos moldes do *western* estadunidense, contribuíram para ampliar a audiência para o público masculino. Outro grande sucesso da década, “Selva de pedra” (1973), também de autoria de Janete Clair, trazia a questão no título, mostrando a cidade como uma “selva de concreto”, em que jogos sociais poderiam engolir os mocinhos interioranos Cristiano (Francisco Cuoco) e Simone (Regina Duarte).

As duas novelas chegam no momento de modernização do país. Mas não demoraria a censura barrar “Roque Santeiro” (1975), novela que trazia personagens icônicos da teledramaturgia brasileira, como Sinhozinho Malta (Lima Duarte), Viúva Porcina (Regina Duarte) e o personagem homônimo, que seria interpretado por José Wilker. Com 30 capítulos gravados, foi barrada pouco antes de estrear e seria exibida uma década adiante. Outras novelas eram acompanhadas pelos censores federais, que mantiveram controle diário sobre todos os capítulos.

Os conflitos entre o formato popular e melodramático não impediram que seus autores mais intelectualizados enveredassem pela teledramaturgia.

Nas telenovelas, o padrão ‘desgraça pouca é bobagem’ tocado pela com mão de ferro pela cubana Glória Magadan - que não permitia que os melodramas fossem adaptados para o cenário nacional, ‘porque o brasileiro não é ‘romântico’, preferindo usar a arábia e a Espanha como cenários - cedeu lugar a um projeto nacional de teledramaturgia. Autores saídos da experiência de teatro revolucionário do CPC ou com forte engajamento político foram cooptados para garantir a evolução do gênero: Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso e Oduvaldo Viana Filho (Vianinha), entre outros”. (COSTA; 2000, p. 70)

Um dos nomes mais conhecidos, Dias Gomes, consagrado autor do teatro, inaugurou o realismo fantástico nas telenovelas. São dele “O bem-amado” (1980), “Saramandaia” (1983) e “Roque Santeiro” (1985). Suas narrativas fantásticas eram capazes de ultrapassar as barreiras da repressão da ditadura militar.

A novela, segundo Hamburger, teria extrapolado o que se esperava dela: para os militares, extrapolou a censura; não suscitou debates, como esperava a esquerda; não respondeu à publicidade, que pensava no eixo Rio-São Paulo.

Nos anos 1970 e 1980, a Rede Globo continuaria a se beneficiar de acontecimentos

extra-ficcionais. Em 1971, a TV Excelsior, e em 1980, a TV Tupi teriam suas licenças canceladas pelo governo. Além disso, ainda na década de 1970, a Rede Globo investiria na criação do departamento internacional e, em 1979, tornou-se a nona exportadora mundial de programas de televisão, exportando para 83 países – dentre deles alguns do mundo socialista (HAMBURGUER, 2005).

Também é na década de 1970 que a Globo estabelece de maneira fixa os horários das suas telenovelas, padronizando a duração das novelas e dos capítulos.

Outra estratégia global da Rede Globo era pensar as telenovelas e telejornais como parte de um “sanduíche” planejado para prender o público à sua programação, com papel essencial das primeiras, como maior produto da emissora (HAMBURGUER; 2005). Beatriz Jaguaribe lembra que “a ficcionalização da realidade na reportagem e o efeito de realidade na ficção não só influenciaram o jornalismo e a literatura ao longo do século XX, como fabricaram a percepção do cotidiano” (JAGUARIBE; 2007, p. 110). Os dois programas de maior audiência da emissora são construídos para aproximar a realidade ficcional à realidade do telespectador, exercendo domínio da programação da TV.

Outra mudança na programação da Rede Globo: a novela passa a ser ajustada conforme seu público-alvo segmentado por faixa etária, horários e temas, assim como os comerciais do intervalo. O horário das 18 horas era “pedagógico”, mas a audiência pequena fez com que as novelas fossem substituídas por desenhos animados, até 1975, quando o diretor Herval Rossano passou a produzir adaptações de obras literárias – mais tarde aclamadas, como “Escrava Isaura” (1976) – atraindo crianças e os mais velhos. O horário das 19 horas estabeleceu-se como as das “comédias de costumes”, com espaço para histórias leves e românticas, voltadas para o público jovem. O horário das 20 horas abordava temas rurais e urbanos e discussões presentes no cotidiano público trabalhador que acompanhava as tramas do horário nobre. E o horário das 22 horas, por não sofrer tanto com o olhar da censura, exibia tramas mais adultas.

Os anos 1980 formam marcados pelo aumento considerável de tecnologia que permitiu que o público fosse de alguns domicílios no Sudeste para um grande número de TVs e sinais distribuídos por todo o país. As novelas não são mais relegadas ao público feminino e tratam de assuntos importantes. As políticas. “Roque Santeiro”, de 1985, e “Vale tudo”, de 1988, utilizam símbolos nacionais em suas aberturas, como outras posteriores, assim como referência à corrupção que caracteriza a ordem social e política brasileira.

Segundo Pierre Bourdieu “a imagem tem particularidade de poder produzir o que os críticos literários chamam de *o efeito do real*, ela pode fazer ver e fazer crer no que faz ver” (BORDIEU; 1997, p. 28, grifo do autor). Para Jaguaribe, o desenvolvimento de uma narrativa

que promova o realismo sentimentalizado nas telenovelas opera uma compreensão do cotidiano pelo público. “As telenovelas muitas vezes possuem uma certa pedagogia ‘civilizatória’ do normativo burguês” (JAGUARIBE; 2007, p. 121), atuando na administração das expectativas e promoção de um mundo sedutor ao telespectador, que buscaria acessá-lo através do consumo.

Nos anos 1990, a diversificação das telecomunicações no Brasil, com o aparecimento da TV à cabo, aparelhos de videocassete, videogame, transmissores via satélite e a internet, somados à competição crescente com outras emissoras, criou um leque de opções aos telespectadores, gerando uma queda da audiência. O impacto foi grande, mas não significou a perda de posição para a Globo, que se mantém em primeiro lugar. Contudo, ela seria obrigada a tomar certas medidas que influenciariam as narrativas de suas novelas.

Pensando em atrair o público que pensa em migrar para a TV à cabo, a TV Manchete, concorrente da Rede Globo, produziu “Pantanal” (1990) seguindo o estilo cinematográfico, com grandes planos da fauna e flora, preocupação com uma apuração da imagem e som. O texto era de Benedito Rui Barbosa, que encontra na emissora rival a chance de exibir sua novela. O tema é o Brasil, rural, de volta à natureza. A novela rompe convenções ao adotar uma edição mais lenta, contemplativa, e o uso do nu feminino.

Após o sucesso de “Pantanal”, Rui Barbosa retornou a Globo e escreve o sucesso “O rei do gado” (1995). Questões como a reforma agrária, a corrupção política e o embate entre as famílias Berdinazzi e Mezenga – digna da tragédia de Shakespeare “Romeu e Julieta” – estão presentes, junto com a instabilidade conjugal, a traição e crise da autoridade patriarcal na figura do protagonista Bruno Mezenga (Antônio Fagundes).

A novela “O rei do gado”, ao ter políticos, fazendeiros e ativistas sociais entre seus personagens, “representa mais uma evidência do status de realidade atingido pelas novelas” (HAMBURGER; 2005, p. 139). Contudo, um tema tão caro quanto o da reforma agrária é considerado legítimo apenas de ser abordado como questão social ou moral, enquanto que esvaziado de seu conteúdo político ideológico. A telenovela, em harmonia com a audiência, conforme Hamburger (2005) em sua pesquisa pôde comprovar, respondeu friamente sobre movimentos sociais, e mais calorosamente sobre os conflitos domésticos.

Ao reconhecerem a novela como repertório nacional compartilhado, telespectadores se apropriam das histórias e personagens como vitrines que exibem padrões diferentes de comportamento. Os telespectadores não necessariamente concordam ou imitam esses padrões, mas se posicionam em relação a assuntos polêmicos, legitimando um repertório através do qual os telespectadores mobilizam seus dramas pessoais em termos que são reconhecíveis publicamente. (HAMBURGER; 2005, p.144)

Com a chegada das telenovelas mexicanas e o sucesso das novelas de Benedito Rui

Barbosa, estavam de volta as convenções melodramáticas clássicas, religiosas, patriarcais. Telenovelas como “Anjo mau” (1997) e “Por amor” (1997), apesar de tocarem em temas sociais sensíveis ao Brasil, como o racismo, escolhem para seus protagonistas conflitos amorosos e familiares, como o da empregada que se apaixona pelo patrão e pretende ascender socialmente pelo casamento e o da mãe que abre mão de seu filho pela felicidade conjugal da filha.

Para Bourdieu, a década foi marcada por uma programação que dialoga com o telespectador, aproximando-se dele em linguagem:

a televisão dos anos 90 visa a explorar e a lisonjear esses gostos para atingir a mais ampla audiência, oferecendo aos telespectadores produtos brutos, cujo paradigma é o *talkshow*, fatias de vida, exibições cruas de experiências vividas, frequentemente extremas e capazes de satisfazer uma forma de voyeurismo e de exibicionismo (aliás, como os jogos televisionados dos quais se deseja ardentemente participar, mesmo como simples espectador, para se ter acesso a um instante de visibilidade). (BOURDIEU; 1997, p. 68)

Uma das estratégias da teledramaturgia brasileira nesse período em diante foi o merchandising social, em que são abertos debates pelos personagens, aproximando-se das questões vividas pelo público. Dois autores se especializaram em temáticas que exploram problemas sociais nos anos 1990 e 2000 em novelas: Glória Perez e Manoel Carlos.

Glória Perez é conhecida por transformar mesclar em suas telenovelas o uso do merchandising social e a apresentação de culturas de outros países – a autora conquistou o Emmy por sua maior empreitada no quesito, “Caminho das Índias” (2009). Nela, a cultura indiana era a protagonista e a história de amor de Maya (Juliana Paes) e Raj (Rodrigo Lombardi) dividia espaço com a boemia do Rio de Janeiro e temas como a esquizofrenia envolvendo o personagem Tarso (Bruno Gagliasso).

Em “Explode coração” (1995), a autora tratou da busca de crianças desaparecidas e gerou uma grande campanha sobre o assunto. Na novela o “O clone” (2001), abordou os temas da clonagem com o protagonista Lucas (Murilo Benício) e o uso de drogas envolvendo sua filha, Mel (Débora Falabella). Em “Salve Jorge” (2013), a questão abordada foi o tráfico internacional de mulheres, assunto iniciado em outras novelas, mas que teve maior importância na trama de Perez, ao colocar sua protagonista Morena (Nanda Costa) como uma das brasileiras que eram enganadas com uma promessa de trabalho na Turquia e, lá, eram obrigadas a se prostituir. “A força do querer” (2018) foi importante por trazer o tema da transexualidade de forma aberta com o personagem Ivan (Carol Duarte). Sua descoberta e transição foi acompanhada com torcida pelos telespectadores de um país que é o número um em assassinados

de pessoas trans no mundo.⁹

Manoel Carlos, com suas crônicas urbanas baseadas no bairro carioca do Leblon, faz um relato que busca privilegiar o cotidiano de parte da sociedade brasileira. Alguns temas foram levantados em suas novelas e transformaram a forma de lidar com questões, como o da leucemia na trama de Camila (Carolina Dieckmann) em “Laços de família” (2000), mostrando os percalços da personagem em seu tratamento, melhorando a conscientização sobre a doença no Brasil; e a conquista do estatuto do idoso a partir do alcance do núcleo de Dóris (Regiane Alves), que batia nos avós, o casal de idosos Leopoldo (Oswaldo Louzada) e Flora (Carmen Silva), de “Mulheres apaixonadas” (2003).¹⁰

⁹ Os dados são da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA). Apesar da queda de crimes, a transfobia teve um grande crescimento nos últimos dez anos e a liderança de assassinatos em decorrência em rankings mundiais. A cada 48h uma travesti ou mulher transexual é morta no Brasil (para mais informações ver nas referências).

¹⁰ A ação socioeducativa trazida pela novela favoreceu a aprovação do Estatuto do Idoso no Senado Federal, assim como a importância da TV Globo no debate.

3. EMPREGADA DOMÉSTICA: REPRESENTAÇÕES NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS

O Brasil, segundo a Organização Internacional do Trabalho (OIT), é o país com o maior número de empregadas domésticas no mundo (2013).¹¹ País de origem escravocrata, a figura da doméstica tem origem nas escravas da casa-grande, com as responsabilidades de cuidar da casa e do senhoril. As amas de leite, separadas de seus filhos de sangue, encarregavam-se de nutrir, higienizar e, mais que isso, ser uma figura materna para os pequenos senhores.

Sônia Roncador em seu estudo “A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)” busca na literatura brasileira as primeiras representações da empregada doméstica do Brasil República e como se deu sua construção no imaginário brasileiro. A autora transita por escritos da *Belle Époque* tomando como base a obra de Júlia Lopes de Almeida e a inserção da criada nos discursos de domesticidade nos anos pós-abolicionistas. Com o fim da monarquia, a autora dedica-se a compartilhar o bom comportamento da mulher burguesa para a sociedade brasileira.

Almeida advoga que as mulheres da nova burguesia devem se preocupar com os assuntos do lar; ao contrário das aristocratas, que deixavam nas mãos das escravas o cuidado da casa e da família. Não só a autora, mas outros escritores defendiam um pensamento higienista para justificar o afastamento da empregada doméstica do lar. Estas eram consideradas pouco asseadas por viverem, em sua maioria, em cortiços e eram consideradas propagadoras de doenças, como a sífilis. Por isso, deveria-se combater as amas de leite, comuns no período monárquico, deixando para as mães a função de aleitamento dos filhos.

Além disso, ex-escravos poderiam sentir inveja da condição de seus patrões e desacatá-los, pois teriam perdido o respeito de quando viviam sob a condição de escravos. Recomendava-se a contratação de pessoas vindas de países europeus, que gozaram sempre de liberdade em seus países de origem.

Esses pensamentos, na verdade, escondiam a tentativa de privar a mulher das mudanças que seu papel sofreu na virada do século, gozando de maior liberdade de ir e vir pelas ruas. Torná-las donas de casas seria a maneira de mantê-las no ambiente privado. Quanto aos domésticos, a recomendação por pessoas sem origem escrava visava um branqueamento da população e contribuía para a exclusão dos negros do mercado de trabalho poucas décadas

¹¹ Dentre os 117 países pesquisados pela Organização Internacional do Trabalho (OIT), o Brasil é o país que tem a maior população de trabalhadores domésticos do mundo. Em 2009, equivaliam a 7,2 milhões de pessoas, sendo a grande maioria, 6,7 milhões (93%), do sexo feminino.

depois do fim da escravidão.

É com Gilberto Freyre que a visão negativa das domésticas e da miscigenação parece mudar. Ele recorre ao mito das três raças formadoras (branco, índio e negro) para exaltar o povo brasileiro em sua miscigenação. Ao contrário de teóricos europeus, Freyre propõe que a mistura das três raças garantiu ao brasileiro uma cultura e diversidade sem igual.

Em seu mito da democracia racial, o autor trata de alguns personagens femininos formadores, sobretudo dos homens da elite brasileira, como ele: a mãe-preta e a mulata. A primeira, aquela que despence cuidados com a higiene – o trabalho “sujo”, que a mãe burguesa não se dispôs a fazer – e a segunda, aquela que inicia o jovem no mundo dos prazeres sexuais (RONCADOR, 2008).

A mãe-preta e a mulata são apresentadas como forma de conciliar o passado escravocrata, o racismo e a misoginia.

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e mal-assombrado. Da mulata que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem (FREYRE; 2003, p. 365).

Pode-se dizer que as representações das empregadas doméstica desse momento em diante contemplariam esses arquétipos do período escravocrata, como as das mães-pretas e das mulatas fogosas. “A doméstica tonou-se símbolo de ideais de nação - nestes casos, a do Brasil da confraternização racial proposta pelo modernismo de Gilberto Freyre” (TAVARES & MELO, 2016, p. 7). Contudo, foram poucas que alcançaram destaque na teledramaturgia brasileira.

3.1. As personagens de destaque

É importante se notar que a empregada doméstica é uma figura que permeia o audiovisual, sobretudo o cinema nacional, com as figuras das empregadas matreiras, fofoqueiras e luxuriosas das pornochanchadas (ARAÚJO, 2000).

O presente trabalho, ao se ater ao folhetim eletrônico, pode notar o aparecimento dessa personagem desde a primeira novela do rádio brasileiro, “Em busca da felicidade”, de 1941. A primeira empregada doméstica dessa radionovela em sua narrativa traz caos à família, pois tem uma filha com o patrão. O caso é o estopim para acontecimentos no decorrer da trama.

Com a chegada da TV, o trânsito do rádio para a televisão foi inevitável, com atores, técnicos e programas saindo de um meio ao outro. A mesma coisa se deu entre as radionovelas, que foram adaptadas para a TV. Uma das mais marcantes, “O direito de nascer” (1951), repetiria o sucesso do rádio, treze depois, em 1964, dessa vez como telenovela.

A primeira doméstica a conquistar os telespectadores foi Mamãe Dolores, personagem interpretada por Isaura Bruno. Dolores renuncia ao próprio trabalho na casa do rico Don Rafael para salvar a vida do bebê da patroa, Helena, renegado pelo avô. Por amor ao filho adotivo, abandona seu passado em Havana, Cuba, fugindo para Santiago, no Chile, com a criança. A história, que se passa na América Latina da virada do século XIX para o XX, conquistou grande sucesso no rádio antes de conquistar a televisão, o que facilitou a identificação do público.

A história da empregada doméstica de “O direito de nascer” ultrapassou barreiras, no momento que foi possível ter “uma quase-protagonista empregada doméstica, no momento em que o imbricamento rádio-televisão era bastante consistente e que o país se permitiu consagrar uma artista negra” (TAVARES & MELO; 2016, p. 2).

A figura afetiva da mãe-preta descrita por Gilberto Freyre é reproduzida em personagens importantes do melodrama americano, nos filmes latino-americanos e estadunidenses. É com “E o vento levou...” (1939) que a personagem Mammy exemplifica a escrava doméstica corpulenta, abusada, porém defensora dos patrões, em especial os mais novos. O Brasil, apesar do passado escravocrata e presente miscigenado, não fez uso dessa personagem. Por isso o caso de Dolores é importante, pois é um dos poucos a serem analisados.

Mamãe Dolores também esbarra nos mito judaico-cristão do amor, especificamente no do amor/sacrifício, geralmente ligado à figura materna que é capaz de se sacrificar pelo filho. “O outro tipo de amor está estreitamente ligado à renúncia. O amor/sacrifício é importantíssimo para a conquista do céu. Assim, aparece com frequência obsessiva nos laços filiais.” (OROZ, 1992, p.50).

Foi o que tornou “O direito de nascer” (1964) a primeira novela a parar o Brasil, com seu último capítulo apresentado ao vivo no Maracanazinho lotado, em 13 de agosto de 1965. Isso nos mostra que o brasileiro, como apontaram Tavares e Melo:

convivia com o violento silêncio sobre a dura repressão que tornava ainda mais sombria a ditadura militar, enquanto acompanhava as mudanças de comportamento provocadas pela urbanização acelerada. Esta se refletiu na valorização da televisão em contraponto ao entretenimento coletivo, como acompanhar os festivais de música (é o último ano do Festival da Record, que premiou “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola). (TAVARES & MELO; 2016, p. 10)

A empregada doméstica em sua condição de mulher, negra e pobre traz uma questão

muito discutida por Angela Davis em seu livro “Mulheres, raça e gênero”. Para a autora, não há como separar as três questões, pois a doméstica, desde sua fundação, nos Estados Unidos, mas de forma muito similar no Brasil, foi baseada no trabalho escravo feminino. A mulher negra foi colocada no papel da cuidadora dos serviços domésticos que a aristocrata ou a burguesa não gostaria de exercer como dona de casa.

É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. (DAVIS; 2016, p. 20)

O trabalho feminino atravessa algumas eras históricas atrelada ao ambiente doméstico. “Ainda assim, o trabalho doméstico feminino nem sempre foi o que é hoje, uma vez que, como todos os fenômenos sociais, as tarefas domésticas são um produto dinâmico da história” (DAVIS; 2016, p. 215). Davis nos conta que a mulher, sobretudo a negra, foi relegada aos trabalhos com salários mais baixos e caracterizados como inferiores em comparação com os outros. Contudo, nenhum se comparava com os valores pagos pelos serviços domésticos. E, ao contrário dos EUA, o Brasil perdeu muito pouco os laços servis, sendo a empregada doméstica ainda uma função importante para a burguesia do país.

E como essa classe tem sido representada no produto audiovisual de maior importância nacional? Os números são claros. Focando na Rede Globo, ainda hoje detentora das maiores audiências no país, a empregada é uma figura secundária. De acordo com Tavares e Melo (2016), a emissora produziu de 1965 a 2011, 263 telenovelas e, destas, apenas 12 tiveram empregadas em papel de destaque, seja como protagonistas ou como coadjuvantes, em tramas paralelas de sucesso. Puderam notar que essas mesmas novelas se restringiam aos horários das 18h e 19h, de menor audiência e, em metade dos casos, “abrandado na figura da governanta, uma espécie de intermediária entre a criadagem, na cozinha, e os patrões, na sala” (TAVARES & MELO; 2016, p. 5).

O melodrama foi um reflexo fiel da divisão público/privado e, como todo veículo de comunicação de massas, reafirmou essa dicotomia, não decepcionando as expectativas do imaginário coletivo dos espectadores (OROZ; 1992, p.74).

O histórico do próprio gênero contribuiu para a valorização de um discurso da família de classe média branca. Porém, com um número cada vez maior de mulheres nas ruas, em postos de trabalho, conquistando direitos – como os reprodutivos e o divórcio –, obrigou os autores e autoras a incluir em suas telenovelas personagens e núcleos mais liberais, com

personagens femininas “fortes” e com protagonismo em diversos ambientes das tramas.

As narrativas de grande penetração no cotidiano, em sua repetição de estruturas narrativas e de construções simbólicas, vividas com proximidade durante anos a fio, acabam por constituir parte das categorias culturais com as quais esses espectadores convivem, particularmente aqueles conteúdos que são mais comuns e repetitivos, como certa construção da heroína. (ALMEIDA; 2007, p. 188)

E como profissão majoritariamente feminina, a empregada doméstica conseguiu espaço de evidência em algumas telenovelas. Principalmente a partir da década de 1970, em que houve uma preocupação com um texto marcado pela realidade e personagens característicos do povo brasileiro – e teve espaço garantido até hoje.

Essas personagens estão enumeradas abaixo, a partir da leitura da dissertação de Max Maximiliano Melo (2016) e de dados coletados por mim. O quadro apresenta 21 domésticas com destaque nas telenovelas da Rede Globo, que, como principal produtora do país e emissora de maior audiência, recebeu maior atenção desse trabalho.

Novela (ano)	Faixa	Cargo da Personagem	Sinopse da personagem
“O primeiro amor” (1972)	19h	Governanta	Apaixona-se por patrão
“Supermanoela” (1974)	19h	Empregada	Ajuda a resolver problemas
“Gabriela” (1975)	22h	Empregada	Apaixona-se por patrão
“Anjo mau” (1976)	19h	Babá	Apaixona-se por patrão
“Sem lenço, sem documento” (1977)	19h	Empregada	Centrada na vida da doméstica
“A sucessora” (1978)	18h	Governanta	Apaixona-se por patrão
“Amor com amor se paga” (1984)	18h	Empregada	Sofre com patrão sovina
“Anjo mau” (1997)	18h	Babá	Apaixona-se por patrão
“Era uma vez...” (1998)	18h	Governanta	Apaixona-se por patrão
“Esplendor (2000)	18h	Governanta	Apaixona-se por patrão
“Ciranda de pedra (2008)	18h	Governanta	Apaixona-se por patrão
“Aquele beijo” (2011)	18h	Governanta	Apaixona-se por patrão
“Lado a lado” (2012)	18h	Empregada	Sofre ao se envolver com um janota
“Cheias de charme” (2012)	19h	Empregadas	Centrada na vida das três domésticas
“Avenida Brasil” (2012)	21h	Empregada	Infiltra-se na família como doméstica
“Gabriela” (2012)	23h	Empregada	Apaixona-se pelo patrão
“Além do tempo” (2016)	18h	Empregada	Infiltra-se na família como doméstica
“Tempo de amar” (2018)	18h	Doméstica	Apaixona-se pelo patrão
“O outro lado do paraíso” (2018)	21h	Empregada	Apaixona-se pelo patrão

Quadro 1. Novelas da TV Globo com empregadas em papel de destaque (1965-2018).
Fonte: Melo (2016) e pesquisa pessoal.

Quando vamos avaliar essas personagens, descobrimos um *hall* de governantas e empregadas que se apaixonam pelo patrão, suscitando o mito da Cinderela, ou mesmo a vilania – como no caso de Juliana (Nathalia Timberg), de “A sucessora” (1978), Herta, de “Ciranda de pedra” (2008) e Delfina, de “Tempo de amar” (2018).

Exemplos de mocinhas que se apaixonam pelo patrão são as governantas Paula (Rosamaria Murtinho), de “O primeiro amor”, Madalena (Drica Moraes), de “Era uma vez...” (1998) e Flávia Cristina (Letícia Spiller), de “Esplendor” (2000). As três tem um destino em comum: trabalham para viúvos e ajudam com a criação de seus filhos, despertando o amor dos patrões.

Paula vive na fictícia Nova Esperança, em Santa Catarina. É contratada pelo recém-chegado professor Luciano Lima (Sérgio Cardoso/Leonardo Villar) para cuidar de seus quatro filhos. O professor se apaixona por Paula e os dois enfrentam a resistência da filha mais velha dele, a rebelde Babi (Susana Gonçalves). Apesar do reencontro de Luciano com seu primeiro amor, Maria do Carmo (Tônia Carreiro), que disputa o cargo de diretora do colégio onde trabalham, é a psicóloga Giovana (Aracy Balabanian), contratada por Luciano para lidar com os alunos transgressores, que abala do relacionamento de Paula e Luciano, formando um triângulo amoroso.

A história da segunda heroína não é tão fácil: Madalena foge para a mesma cidade de Nova Esperança, pois é ameaçada pelo ex-marido possessivo Danilo (Tuca Andrada). Lá, com sua simpatia, inteligência e simplicidade, conquista o amor dos filhos de Álvaro (Herson Capri), assim como o dele. Ele é namorado de Bruna (Andréia Beltrão), que passa a ser um impedimento para o casal, assim como Danilo, que descobre o paradeiro da ex-mulher. Após tanto aprontarem, os vilões têm um destino ruim e os mocinhos terminam com sua família num grande final feliz de contos de fadas – como o nome da novela implica.

Flávia Cristina também tem uma história difícil. Ela sofre nas mãos do irmão criminoso, Bruno (Caio Blat) e se envolve em um crime que acredita ser culpada. Ao fugir também para o sul do país, conhece Flávia Regina (Christiane Fernandes) e ao sofrerem um acidente que deixa Regina em coma, Flávia Cristina assume sua identidade e vai trabalhar de governanta na casa dos Berger. A governanta conquista a todos, em especial o autoritário Frederico (Florian Peixoto), rico industrial que se torna amargo após um acidente de avião que matou sua primeira mulher e o deixou com cicatrizes físicas e psicológicas.

Silvia Oroz (1992) marca a importância do mito da mulher no gênero melodramático, que não escapou da narrativa das empregadas domésticas, como personagens femininas que dão sentido às tramas das quais fazem parte.

No universo mítico, a “inferioridade” feminina junta-se ao perigo potencial que representa todo “inferior” e que compromete a ordem estabelecida. Assim, o binômio inferioridade/periculosidade rege os seis protótipos femininos básicos no melodrama: a mãe, a irmã, a namorada, a esposa, a má e/ou prostituta e a amada. Os quatro primeiros protótipos estão vinculados à inferioridade; o quinto, à periculosidade; e o sexto, ao binômio interligado (OROZ; 1992, p. 75).

A figura da mulher no melodrama é importante, pois coube a ela resumir as virtudes salvadoras da ordem estabelecida e por sua vez, a mulher traz um “halo” de bondade e permissividade para com os homens.

A figura da mãe torna-se importante porque é ela que mantém a família em meio às necessidades que tiram os membros do seio familiar – como o trabalho, por exemplo. Encarnando o valor da renúncia através do “amor desinteressado”, a mãe carrega a culpa pelos erros do filho, que não é capaz de tanta abnegação. A mãe tem uma moral própria, não importando o caráter do filho, mas apenas os laços de sangue ou de criação - nesse escopo surge a figura da “mãe negra”.

A irmã é a continuidade da mãe na ordem doméstico-familiar. Geralmente renuncia à própria vida para cuidar do irmão ou da irmã mais nova. A namorada é a ramificação da irmã, mas com ingrediente erótico mínimo e futuro. Em sua construção há a paciência infinita. Ela é o embrião da esposa; deserotização da união conjugal. A esposa é a continuidade da mãe no lar. É paciente, compreensiva e suas necessidades se confundem com a do núcleo familiar. Há o respeito pelo patriarcalismo.

A mulher má/ou prostituta é aquela que desequilibra a estrutura dramática, sendo a mulher fora do espaço privado; representa o perigo da relação homem/mulher. Pode ser ou não uma prostituta, representando a mulher livre, que não tem marido, ou se tem não respeita sua autoridade. Causa a cobiça dos homens, que agem com desprezo e fictícia distância. Por ser um mau exemplo, é o protótipo mais temido.

A mulher amada está relacionada como a “mulher ideal”, na qual o amor se realiza. É frágil, mas remete ao perigo ao deixar o herói apaixonado por ela e por fazê-lo mudar para conquistar o seu amor. A visão patriarcal de mulher perfeita e da má/prostituta conflitam por serem opostas; a primeira representa o ambiente privado, e a segunda, o público. E se aproximam pelo grau de periculosidade que oferecem ao destino da trama do homem que se aproxima de uma delas.

Analisando as 21 empregadas domésticas com destaque nas telenovelas globais, podemos ver que, como mulheres, se encaixam em uma das seis tipologias do mito estudado por Oroz (1992) – principalmente a amada e a má. Como Heloísa Buarque de Almeida coloca:

“É nesse sentido que a mídia pode ser vista como uma tecnologia do gênero, pois constrói concepções de masculino e feminino que se tornam, ao longo dos anos de convivência com essas histórias, construções hegemônicas” (ALMEIDA; 2007, p. 188).

Há uma busca de um espaço comum para a existência dessas personagens, que não choquem o público e vão de encontro às necessidades dos telespectadores, em sua maioria conservadores.

Não obstante, há no próprio texto da novela e no processo da sua produção uma negociação de sentidos: uma busca de sentidos mais ou menos bem aceitos, mas que pode permitir outros sentidos trazidos pela forma complexa de produção industrializada, inclusive em termos de tendências por vezes dissonantes entre os autores, diretores, atores, produtores, anunciantes e outros agentes que atuam na produção. A mídia não é capaz de ‘captar’ todas as tendências sociais; ela fala de um lugar social determinado, que tem relação com o contexto social e cultural dos seus produtores. (ALMEIDA; 2007, p. 179)

3.2. A lei e o protagonismo

O ano de 2012 foi um caso atípico: os quatro horários das novelas Globo eram protagonizados por empregadas domésticas. Isabel, de “Lado a Lado” (18h), o trio Maria da Penha, Maria do Rosário e Maria Aparecida, de “Cheias de Charme” (19h), Nina, de “Avenida Brasil” (21h), e Gabriela, de “Gabriela” (23h).

“Lado a lado”, novela do horário da seis, passava-se no Rio de Janeiro no início do século XX. A trama de João Ximenes Braga e Claudia Lage, dirigida por Dennis Carvalho e Vinícius Coimbra, trouxe momentos importantes da história carioca, como a revolta da vacina, as obras de Pereira Passos – que mudou a arquitetura da cidade – e a introdução do futebol no país. A proposta da novela era contrastar, através de seus personagens, a elite aristocrática que sobrevivia ao fim da monarquia e as classes trabalhadoras, principalmente aquela que vivia em cortiços e, com as remoções para a urbanização da cidade, perderam suas casas e criaram as primeiras favelas do Rio.

Para isso, o recurso utilizado foi trazer dois casais protagonistas, em especial as amigas Laura (Marjorie Estiano) e Isabel (Camila Pitanga). Laura é filha de antigos barões e educada para ser uma boa esposa. Contudo, torna-se professora e tenta escapar do casamento arranjado. Não conseguindo, aceita seu destino de se casar com Edgar (Thiago Fragoso), e nesse dia conhece Isabel, que se casaria mais cedo.

Noiva de Zé Maria (Lázaro Ramos), Isabel trabalha como empregada doméstica na casa de uma senhora francesa, onde aprende a língua da patroa, recebe um bom ordenado e é respeitada. Mora com seu pai, Afonso (Milton Gonçalves) em um cortiço, e com as obras de

Pereira Passos, é uma das pessoas desalojadas. Os dois mudam-se para o morro, que seria a Providência, no Centro do Rio. É nesse momento que Zé Maria passa a trabalhar na barbearia de Afonso. Assim, conhece Isabel e aos poucos começam um romance.

Para além dos obstáculos impostos pela vilã Berenice (Sheron Menezes), Zé e Isabel devem enfrentar juntos o preconceito da sociedade carioca. Como trabalhadores em condições melhores do que as pessoas ao seu entorno, eles buscam uma pequena ascensão social, a começar nos costumes. Porém, são negros em um país que acabara de decretar a abolição da escravatura. Mas o amor é maior e noivam. No momento em que há uma investida da polícia no cortiço, Zé Maria, grande capoeirista, é chamado a defender o morro. Por isso, é preso, deixando Isabel no altar. Na igreja o laço entre as protagonistas é feito – uma casando contra a vontade e a outra, perdendo o grande amor. Seus destinos são cruzados novamente, quando Isabel é seduzida por Albertinho (Rafael Cardoso), irmão de Laura, de quem engravida, perdendo de vez Zé e sendo desprezada pelo pai. Por armação de Constância (Patrícia Pilar), mãe de Albertinho e Laura, Isabel é separada de seu filho no nascimento. Ela continua sua vida ao receber uma proposta para dançar na França e aceita.

Na segunda fase, retorna ao Brasil como uma famosa dançarina. Seu trabalho privilegia o samba, ritmo desprezado na época por ter origem africana. Isabel luta por seu trabalho ao lado da amiga Laura, recém-chegada de um retiro forçado no interior ao se separar do marido – algo malvisto no início do século XX. O luxo contido com o qual Isabel vive não a exime do preconceito racial e de gênero, e sua dor pela perda do filho só termina quando descobre que este está vivo e o reencontra, e também no momento em se acerta com seu amor, Zé Maria, casando-se com ele no final da novela.

“Cheias de Charme” (2012), novela de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira e direção de Denise Saraceni, exibida no horário das sete, contava com um trio de protagonistas, as Marias: Penha (Taís Araújo), Rosário (Leandra Leal) e Cida (Isabelle Drummond). Penha nos é apresentada como o arrimo de família. Leva a vida na favela com os irmãos mais novos, os quais criou, e o filho, fruto do casamento com o encostado Sandro (Marcos Palmeira). Trabalha com a cantora de eletroforró Chayene (Cláudia Abreu), famosa por sua música “Xote da Brabuleta” e que passa por uma má fase na carreira. É em Penha que desconta suas frustrações. Em uma de suas atitudes maquiavélicas agride a doméstica, que decide denunciá-la.

Rosário é cozinheira e sonha com a carreira de cantora. Seu maior ídolo na música é Fabian (Ricardo Tozzi), o “Príncipe das Domésticas”, de quem invade o camarim enquanto trabalha no buffet em um evento e é detida pela polícia. Com a vaga aberta pela saída de Penha, Rosário se candidata e passa a trabalhar para Chayene. Convivendo com a patroa, Rosário passa

pelas mesmas humilhações que a empregada anterior. Porém, é usada por Chayene para esta tentar limpar sua barra com o público com o caso de Penha, que nesse momento trabalha na casa da advogada Lygia (Malu Galli).

Cida é a Cinderela da história. Sua mãe também era empregada doméstica e quando morre, Cida passa a morar com seus patrões sob os cuidados da madrinha Valda (Dhu Moraes), também empregada doméstica. Desde cedo, é explorada pela família Sarmento, trabalhando como arrumadeira e suportando as maldades de Sônia e suas filhas, Ariela e Isadora, as quais considera como irmãs. Cida conhece Conrado, que se aproxima dela ao pensar que é uma das filhas da família. Com uma armação, Conrado descobre que Cida é doméstica e a humilha, não pensando duas vezes em namorar Isadora. Então, a arrumadeira descobre qual seu lugar na família que ela tanto queria.

As três empregadas se tornam amigas e, em uma noite, reúnem-se na casa de Chayene. Por diversão, pegam suas roupas, produzem-se e cantam uma música composta por Rosário, “Vida de empreguete” enquanto se filmam. O vídeo vai parar na internet e se torna um fenômeno nas redes. Agenciadas por Tom Bastos (bruno Mazzeo), produtor de Chayene e Fabian, elas se tornam as Empreguetes, fazendo sucesso no Brasil em seus shows e ascendendo econômica e socialmente. Podem deixar para trás a vida de domésticas: Penha e Cida usam o dinheiro para sustentar suas famílias e Rosário investe na carreira de cantora.

“Avenida Brasil”, novela das nove, escrita por João Emanuel Carneiro, com direção de Amora Mautner, foi um estrondoso sucesso do horário. Típico drama de vingança, conta a história de Rita (Mel Maia), menina órfã de mãe que vivia com o pai, Genésio (Tony Ramos) e sofria nas mãos da madrasta Carminha (Adriana Esteves).

Quando descobre uma armação de Carminha, ela a denuncia ao pai, que ao comprovar as maldades da esposa, acaba sofrendo um acidente e morre atropelado pelo jogador do futebol Tufão (Murilo Benício) na Avenida Brasil, rodovia importante que corta a cidade do Rio de Janeiro e que dá nome à novela. Para concretizar outro plano, este envolvendo o craque, a vilã Carminha deixa Rita em um lixão. Lá, a menina começa uma nova vida, difícil, porém contando com o amor do menino Batata e os cuidados de Vó Lucinda (Vera Holtz).

Tudo muda quando é adotada por uma família argentina. Muda-se para o país dos novos pais, onde vive até crescer. Agora chamada de Nina (Débora Falabella), na segunda fase da trama, a protagonista volta para o Brasil como cozinheira e consegue um trabalho na casa da ex-madrasta. Carminha agora é casada com Tufão e leva uma vida de elite no bairro do Divino, no subúrbio da cidade.

Nina usa do emprego de doméstica para se aproximar da vilã e desmascará-la. Quando

sua vingança é alcançada, a protagonista resolve sua vida amorosa com seu antigo amor, hoje Jorginho (Cauã Reymond), e tem seu final feliz com um filho – não revelando nada mais que isso.

“Gabriela” foi exibida no horário das onze, com texto de Walcyr Carrasco e direção de Mauro Mendonça Filho e Roberto Talma. Baseada no texto de 1975 de Walter George Durst, o remake assim como o original são uma adaptação do romance “Gabriela, cravo e canela” de Jorge Amado. A história começa em 1925, com uma Gabriela (Juliana Paes) simples, jovem e muito bonita que foge da seca do sertão nordestino com um grupo de retirantes.

Sua parada é a capital do cacau, Ilhéus. Lá, conhece Nacib (Humberto Martins) e passa a trabalhar como cozinheira e a fazer serviços domésticos. Sua beleza encanta o árabe e eles passam a ter um tórrido romance. Porém, a sensualidade da protagonista também encanta vários homens da cidade que se reúnem com a desculpa de provar de sua culinária, o que causa ciúmes em Nacib. Gabriela, por outro lado, esquiva-se de luxos e presentes, pois sua felicidade está na liberdade de seu relacionamento com o patrão.

Ainda assim, ele casa-se com Gabriela e tenta transformá-la em uma dama da sociedade. Contudo, a moça não vê sentido nos costumes recatados da elite de Ilhéus e desaponta o marido. O pior acontece quando aceita as investidas do mulherengo Tônico Bastos (Marcelo Serrado), filho da maior liderança local, e é descoberta por Nacib, que rompe o relacionamento. Mais tarde é perdoada por ele, e voltam a ser um casal, o marido cuidando do seu Bar Vesúvio e Gabriela como cozinheira, vivendo a simplicidade e o amor que tanto almejou.

Não parece ser uma coincidência o fato das novelas de 2012 terem como protagonistas domésticas. O ano de 2012 foi importante pelas conquistas nos direitos trabalhistas para esses profissionais. A PEC das Domésticas¹² - nome popular dado à Proposta de Emenda à Constituição nº 66 de 2012 -, sancionada em abril de 2013 e que passou a vigorar em novembro de 2015, foi uma conquista para as trabalhadoras do país. Equiparadas a outros trabalhadores, puderam ter acesso à salário digno e direitos trabalhistas.

Não parece ser uma coincidência o fato das novelas de 2012 terem como protagonistas domésticas. A discussão dos direitos sociais dessa classe tinha destaque nos noticiários da televisão. Enquanto os telejornais davam voz às domésticas, as telenovelas mostravam sua luta com os patrões, seus desamores e ascensão social por meio do trabalho duro – não

¹² Emenda Constitucional 72, mais conhecida como “PEC das Domésticas”, foi sancionada em 2 de abril de 2013. Em parágrafo único, “altera a redação do parágrafo único do art. 7º da Constituição Federal para estabelecer a igualdade de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos e os demais trabalhadores urbanos e rurais”. Isso garantiu direitos como acesso ao FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço), indenização por justa causa e seguro contra acidentes. (EMENDA CONSTITUCIONAL, ver referências)

necessariamente como empregadas domésticas.

O sucesso da teledramaturgia nesse período mostrou um interesse do público que naquele ano estava por dentro dos assuntos da classe doméstica e abertura aos assuntos que compõe o universo das empregadas, aceitando essas personagens como protagonistas de suas novelas.

Três anos depois, desponta a personagem do filme de Anna Muylaert “Que horas ela volta?” (2015). Val, interpretada por Regina Casé é uma empregada doméstica vinda de Pernambuco e que há dez anos trabalha na casa de uma socialite na capital paulista. Val é a heroína melodramática, que é abnegada e cuida mais do que da casa, mas da vida dos patrões. A narrativa melodramática se intensifica com a chegada de Jéssica (Camila Márdila), filha da doméstica, que abala as relações da família paulistana. A jovem questiona o modo servil que a Val é tratada e se deixa tratar, no fim fazendo com que a própria Val se desse conta das desigualdades veladas no tratamento entre patrões e empregados no Brasil.

As mudanças sociais do Brasil contemporâneo são vistas a partir dos papéis identitários de homens e mulheres, das emoções e da intimidade no Brasil. O espaço doméstico, cenário onde o filme se desenrola, polariza discursos, comportamentos e visões de mundo ligadas à subjetividade e à vida feminina, como a maternidade e o cuidado. (LANA; 2016, p. 124)

“Que horas ela volta?” gerou muita discussão quando foi lançado, causando espanto pelos festivais internacionais que passou por mostrar a relação dos domésticos com seus patrões, e como o Brasil convive com esse tipo de trabalho após o fim da escravidão. Mas também por denunciar um servilismo e por trazer uma personagem que gera conflito nessas relações.

Jéssica é fruto das mudanças sociais do país, a filha da empregada que almeja entrar na universidade. Quando ela passa na primeira fase da USP para Arquitetura, e o filho do patroa Bárbara (Karine Teles), com todos os seus privilégios, não, marca um mal-estar entre todos os personagens, pois até então isso seria impossível. A inclusão de pobres nas universidades, por meio de medidas como o aumento de vagas em universidades e ampliação das cotas, o Prouni e o Fies foram fundamentais para domésticas e seus filhos vislumbrarem a possibilidade do diploma e de vencer na vida graças aos estudos.

“O filme narra polarizações sociais (patroa e empregada; classes altas e baixas), polarizações espaciais (quarto dos fundos e quarto de hóspedes)”, polarizações menos marcadas, mas do mesmo tipo aparecem nas telenovelas. O filme “apresenta regras, normas e valores do espaço doméstico brasileiro, retomando nossos mitos fundadores” (LANA; 2016, p. 125).

“Que horas ela volta?” mostra como antigas relações hierárquicas, de raça e gênero entre patrões e empregados passaram por uma modernização. A personagem de “Que horas ela volta?” apresenta ecos da mãe-preta descrita por Freyre, pois existe no filme a “relação sublime entre a mãe-preta adotiva e o filho de bom caráter que a acolhe e que ecoa em outras personagens domésticas, atravessando gerações e oferecendo-se, naturalizada, no afeto que une Val” (TAVARES & MELO, 2016, p. 10).

É Val que acolhe e é afetuosa com o filho da patroa quando ele sofre pela ausência da mãe que trabalha fora de casa; ou quando não passa no vestibular. Mais que a mãe, é a doméstica, como uma ama de leite dos tempos da escravidão, que Nina Fabinho (Michel Joelsas) em seu colo e adormece com ele em sua cama no quatinho de empregada nos fundos da casa – novamente, fora do ambiente da “casa grande”.

Além disso, a protagonista do filme de Anna Muylaert, assim como na trajetória da mãe-preta, é separada de sua filha. Mas ao contrário da escrava que era forçada a perder laços com o filho de sangue, a situação de Val se apresenta como uma escolha: a doméstica acredita que por meio de seu trabalho em São Paulo pode dar uma vida melhor para a filha, que continua vivendo no Nordeste com parentes. Apesar das duas mães apresentadas, Bárbara e Val, exercerem seu trabalho longe dos filhos, a leitura do comportamento das duas é diferente.

Existe um abandono materno nos dois casos, mas, para as elites, o trabalho doméstico das mulheres pobres contribui para a conquista dos ideais contemporâneos da vida bem-sucedida; enquanto Val cuidava de Fabinho, Bárbara tornava-se uma estilista famosa, reconhecida na sociedade paulistana. Os filhos das trabalhadoras domésticas crescem desiludidos do valor social do trabalho de suas mães – Jéssica sente-se abandonada pela mãe “desorganizada”, que “nunca voltou” para cuidar dela. (LANA; 2016, p. 127)

O filme teve grande recepção internacional e nacional, ganhando prêmios e consagrando as atrizes protagonistas: Regina Casé, já conhecida do público, e Camila Márdila, estreante nas telonas, que passa a integrar, assim como Casé, a televisão.

4. PARA ALÉM DA SERVIDÃO: A EMPREGADA DOMÉSTICA GERA CONFLITO

A empregada doméstica furou uma bolha de invisibilidade para conquistar espaço de destaque na telenovela brasileira. Num primeiro momento, cômicas, bisbilhoteiras; num segundo momento, sonhadoras pobres mulheres, provocaram ao apaixonar-se pelo patrão, enfrentaram um local de subalternidade e humilhações; hoje, em um terceiro momento, com uma realidade diferente, desafiaram colocar-se em pé de igualdade com os empregadores, filhos da alta sociedade.

Mamã Dolores foi uma figura central em “O direito de nascer” (1964). Sua doação pelo filho de criação é digna da moral melodramática apregoada por Brooks (1995). Porém, ao aceitar seu lugar, a personagem cai nas graças do público como que por milagre se tratando de uma doméstica negra. Ao contrário, quase 50 anos depois, foram personagens afrontosas como Rosário, Penha, e Cida, as empregadas de “Cheias de charme” (2012) que conquistaram o público ao não aceitar os desmandos das patroas vilanescas.

Poucas foram as personagens, como Dolores e as três empreguetes, que provocaram uma ruptura no processo de não evidência das empregadas domésticas na telenovela brasileira. Este trabalho buscou, em sua análise, observar a construção da ascensão social de domésticas. Diferente das cantoras de “Cheias de charme”, duas personagens de telenovelas representaram uma mudança no olhar das classes mais baixas e a fuga da sua imobilidade social: a babá Nice, das duas versões da novela “Anjo mau” (1976 e 1997) e Raquel, a empregada que vira juíza, de “O outro lado do paraíso” (2018).

A babá e a empregada partem de um ambiente pobre e ao longo de suas tramas vão, elas próprias, construindo as bases de sua ascensão social à classe média alta. Nice através do casamento, suscitando o mito da Cinderela, e Raquel por meio dos estudos, de acordo com o mito da meritocracia.

É interessante perceber como são apresentadas suas relações com os patrões e, principalmente, no envolvimento amoroso com um dos membros de uma família de classe mais alta. A constituição da sociedade brasileira passou por mudanças nessas últimas quatro décadas – contando dos anos 1970 para cá – e também o olhar sobre as relações entre personagens de diferentes classes sociais.

4.1. Anjo mau: Nice, a Cinderela ambiciosa

Em 1976, as artimanhas da babá Nice, interpretada por Susana Vieira em Anjo Mau, alcançavam incríveis noventa pontos nos índices de audiência no horário

das 19 horas, marcando a estreia de Cassiano Gabus Mendes como autor na Globo. Pela primeira vez, o público via uma protagonista de moral duvidosa. (ALENCAR; 2004, p. 28)

Nice Noronha (Susana Vieira) é a filha adotiva de uma família pobre. A mãe é costureira e o pai, motorista. Ambiciosa, não aceita as pequenas funções que desempenha e passa por diversos empregos, como operária e balconista, mas é sempre demitida por displicência. Ela consegue um emprego como babá na casa dos Medeiros, família da classe alta carioca, patrões de seu pai, para cuidar do bebê Edinho, filho de Stela (Pepita Rodrigues).

Stela tem dois irmãos, Rodrigo (José Wilker) e o caçula Ricardo (Luis Gustavo). Nice vê no irmão mais velho a chance de ascender socialmente, e passa alimentar intrigas na família. Uma delas é para separar Rodrigo de sua noiva, a oportunista Paula (Vera Gimenez), na verdade, apaixonada por Ricardo. A babá consegue provar que Paula e Ricardo têm um caso amoroso, fazendo com que Rodrigo termine a relação. Revoltado e com o propósito de desafiar sua família e o universo social em que vive, ele começa a sair com Nice, levando-a aos eventos da alta sociedade. Porém, começa a se interessar por Léa (Renée de Vielmond), o que leva a babá a armar para separar o casal.

As atitudes de Nice são criticadas pela mãe adotiva Alzira (Wanda Lacerda), por quem é sempre rejeitada. Ao longo da trama descobrimos o motivo da rejeição: Nice é filha verdadeira de Alzira, fruto de um estupro praticado por Onias (Átila Iório). O homem retorna para a vida da costureira, que o mata por cansar de suas chantagens e pelo medo de que faça algum mal à sua família. Assim, mãe e filha podem, enfim, reconciliar-se.

Nice, depois de tantas artimanhas, consegue conquistar Rodrigo. Acontece que a babá se apaixona pelo patrão, com quem se casa, e engravida. Assim como nos primórdios do melodrama, seu final é trágico. Nice é absolvida de sua ambição, mas não sem antes morrer ao dar à luz. Segundo a atriz Susana Vieira, a personagem morre, na verdade, por causa de sua origem como empregada doméstica:

“Foi a primeira novela com uma protagonista empregada, e vestida de uniforme, e namorando o patrão. [...] Sabe por que eu [Nice] morri? Por causa da tradicional família mineira que mandava na moral desse país e que achava que uma empregada não podia casar o patrão. Só por isso que eu morri.”. (MEMÓRIA GLOBO)¹³

O choque do público com uma protagonista movida por interesse foi grande. O caráter

¹³ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/anjo-mau-1-versao.htm>>. Acesso em: 27 out. 2018.

ambíguo da protagonista não foi uma novidade. “Beto Rockfeller”, em 1968, havia trazido em seu protagonista a figura do anti-herói que conquista as pessoas e alcança sua posição através de trambiques e falcatruas. Mas por que esse não foi o caso de Nice?

A diferença é que, enquanto Beto conquistava o público por um viés identitário valorizado em diversos momentos da cultura nacional (a figura do malandro, aquele que sobrevive graças às suas engenhosidades tenuemente equilibradas à mínima distância da contravenção), a babá Nice envolveu o público pelo viés melodramático do amor impossível entre classes sociais distintas, em uma narrativa que vergava sob o peso da tragédia anunciada, na primeira versão da novela. (TAVARES & MELO; 2007, p. 3)

Nice também foi capaz de atualizar um tipo comum na literatura e imprensa brasileira da *Belle Époque*, período que compreende o final do século XIX e início do século XX, em que o discurso higienista e eugenista repercutiu no imaginário brasileiro. Lembra Sônia Roncador em seu trabalho “A doméstica imaginária” que a empregada se transformou em personagem negativa, ligada a ruptura com o lar, seja nos mimos aos filhos dos patrões, ou nas transmissões de doenças ligadas às condições dos cortiços onde costumavam morar. Também se criou o pensamento de que a empregada doméstica nutria inveja e recalque dos seus patrões, desejando usufruir do que lhes pertencia, exatamente o que acontece com Nice.

A atriz que interpretou Nice lembra que, apesar do final causado por controvérsia, o público acompanhou com afincado o ponto final na história da babá: “o impacto do ‘Anjo mau’ eu só senti no último capítulo de ‘Anjo mau’, que foi um silêncio na hora que eu [Nice] morri. O silêncio na cidade durante um capítulo... isso não acontece toda hora” (MEMÓRIA GLOBO).

Para Esther Hamburger, os telespectadores reconhecem convenções formais visuais das narrativas do gênero. “Ao especular sobre a sorte, ou ao julgar o comportamento de um personagem, telespectadores mobilizam diferenças pessoais, de classe, raça e/ou idade” (HAMBURGER; 2005, p. 78). O final de “Anjo mau” é um sintoma de uma sociedade que, ainda encantada pela trajetória de amor de uma personagem, não estava preparada para a ascensão social de uma doméstica.

Vinte e um anos depois chega, dessa vez ao horário das 18 horas, pelas mãos de Maria Adelaide Amaral e direção de Denise Saraceni, a segunda versão de “Anjo mau”. Atravessando uma crise de audiência causada pela chegada da TV por assinatura e pelo boom das telenovelas mexicanas no SBT, a Rede Globo usou como estratégia o uso da forte dramatização, como em seu início, nos anos 1960. O remake, transferido dessa vez para o horário da “novela das seis”, condizia com o desejo visto no público por novelas mais dramatizadas. A Globo, buscando uma “mexicanização” de suas novelas apostou na trama da ambiciosa babá Nice.

Assim como no original, Nice vai trabalhar como babá do filho de Stela (Maria Padilha), percebe a oportunidade de ascender socialmente em um casamento com o filho mais velho da família Medeiros, agora paulistana – coincidindo com o auge da decadência econômica do Rio de Janeiro (TEIXEIRA & MELO, 2016) -, Rodrigo (Kadu Moliterno). Mesmo o noivado dele com Paula (Alessandra Negrini) não é um empecilho para a babá, que consegue separar os dois fazendo que Rodrigo descubra o caso da noiva com seu irmão mais novo, Ricardo (Leonardo Brício). Rodrigo passa a sair com Nice a fim de fazer ciúmes na ex-noiva, mas arrepende-se de estar usando a empregada. Então, passa a se relacionar também com Lígia (Lavínia Vlasak), apaixonada por ele desde menina e da mesma classe social. Lígia se envolve com Luis Carlos (Márcio Garcia), irmão de Nice, que se torna a maior arma da babá para tirá-la do caminho de Rodrigo.

Outro personagem na trama é o mecânico Júlio (Luciano Szafir), ex-namorado de Nice. Bonito, atrai os olhares das mulheres, porém ainda sofre por seu amor por Nice, de quem mendiga carinho por toda a novela, em vão. A única pessoa que conhece e se opõe à maldade de Nice, é Alzira (Regina Dourado), sua mãe e uma mulher amargurada, mantendo-se atenta a seus atos.

Se a primeira versão de “Anjo mau”, nos anos 1970, era carregada dos anseios de emancipação da mulher e a discussão dos valores da família, nos anos 1990 essas discussões foram ampliadas para o lugar do negro na sociedade e os desvios e a corrupção de empresários e políticos, além das ações socioeducativas, discutindo a violência sexual e a adoção de menores abandonados. A carga dramática ficou por conta da abnegação da mãe negra que aceita se esconder para que a filha de pele clara se case com um homem importante e ascenda socialmente – trama pouco usada na teledramaturgia brasileira, ao contrário da latino-americana, em geral – e a culpa da protagonista que vê que no dinheiro não está a sua felicidade, e sim no amor.

Assim, a Rede Globo assume o pacto com seu público por telenovelas menos apelativas, utilizadoras da nudez e de assuntos polêmicos. Parte para formalização de estruturas morais, básicas ao melodrama, que para Xavier provê a sociedade de “uma pedagogia do certo e do errado” que segundo ele age “confiando na intuição e nos sentimentos ‘naturais’ do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família” (XAVIER; 2003, p. 91).

A babá se insere no mito da Cinderela. A narrativa de Nice, assim como personagens do tipo, está permeada por “sonhos de emancipação e ascensão social” que “são misturados a sentimentos de superação da mediocridade cotidiana pela escolha do par perfeito” (COSTA;

2000, p. 117). Para Heloísa Buarque de Almeida, esse tipo de estrutura é muito comum na telenovela brasileira. Se Nice diferencia-se por comportar-se como uma vilã, outras personagens, mesmo mocinhas, atualizam, através do mito da Cinderela, histórias que são repetidas incessantemente e que caem nas graças do público.

Há uma estrutura narrativa cheia de repetições que se pode visualizar nas novelas – alguns paradigmas narrativos românticos que se repetem, como trajetórias do tipo Romeu e Julieta ou Cinderela, que já fazem parte do repertório cultural comum e foram atualizados e modernizados pelas próprias novelas, assim como pelas narrativas da indústria cultural. (ALMEIDA; 2007, p.183)

A relação de Nice e Stela é dúbia, pois, apesar de parecer haver afetividade entre patroa e empregada, no momento em que Nice se envolve com o irmão de Stela, há um desconforto. É esse relacionamento permeado pelo afeto trazido por Freyre, que para Jessé Souza está a base do confronto velado que constitui o brasileiro:

é precisamente como uma sociedade constitutiva e estruturalmente sadomasoquista, no sentido de uma patologia social específica, onde a dor alheia, o não reconhecimento da alteridade e a perversão do prazer transforma-se em objetivo máximo das relações interpessoais, que Gilberto Freyre interpreta a semente essencial da formação brasileira (SOUZA, 2000, p. 82).

Continuando com Souza, para ele um dos pontos importantes do pensamento de Freyre está em ver “a sociedade como um todo orgânico a partir de partes que se completam. Nesse tipo de concepção de sociedade, a hierarquia é o dado central e cada pessoa, grupo ou classe, tem o ‘seu lugar’” (SOUZA; 2000, p. 71).

Contudo, a protagonista não desiste de ter seu lugar como patroa. Parte da tentativa de ascensão social e aceitação da nova classe, Nice passa a ter aulas de etiqueta. As tentativas de se diferenciar do passado pobre são custosas, principalmente pela aversão de outros personagens à ex-babá.

A imitação dos padrões da classe dominante consome tempo, energia e dinheiro muito acima das possibilidades da classe trabalhadora. E, ao contrário da Cinderela original, ainda é preciso enfrentar sogras e ex-amantes, representando o terror da elite quanto à abolição dos privilégios (COSTA; 2000, p. 107).

Nice envolve-se com vários núcleos da trama, incluindo o que discute a questão racial. É amiga da costureira Cida (Léa Garcia), que vive modestamente, às margens da vida glamurosa da filha Tereza (Luiza Brunet). Para se casar com um homem rico e preconceituoso, esconde de todos que Cida é sua mãe. Esta, encarnando a mãe que se doa em prol da filha, como Oroz

(1992) nos mostra na trajetória do mito do amor/sacrifício, consente a exclusão da vida familiar de Tereza. A costureira, depois de tal atitude, ainda é capaz de um gesto nobre, e adotando uma menina de rua, Vivian (Taís Araújo) que, ao contrário da filha de sangue, busca sua ascensão através dos estudos, sendo ótima aluna e orgulho da mãe adotiva. Negra, tem orgulho de sua cor e raça, sendo um dos primeiros casos bem-sucedidos de empoderamento da mulher negra na televisão brasileira.

É em uma das cenas mais importantes, quando a neta racista Paula descobre que Cida é mãe de Tereza - e, assim, sua avó. Nice que, cansada das humilhações sofridas pela senhora, que abre o jogo. Se, segundo Costa, nas telenovelas latino-americanas, “questão social será tão silenciada quanto obsessivamente repetida” (COSTA; 2000, p. 119), no remake de “Anjo mau”, assim como outras novelas dos anos 1990, questões começam a ser debatidas no Brasil. A democracia racial é aos poucos desfeita por famílias de classe média que não aceitam um membro negro, como foi o caso de Cida.

Se na primeira versão, seu final é a morte – como era de praxe entre vilãs da teledramaturgia – e Nice não deixava de ser uma anti-heróina –, no último capítulo do remake, a babá conquista o coração do patrão Rodrigo. E 21 anos depois, após uma luta de classes entre telespectador e emissora, Nice termina a trama casada e com seu filho, agora sob os cuidados de outra babá – uma participação especial da primeira atriz a interpretar a personagem, Susana Vieira. Duas décadas de diferença, e a reconciliação de classes estava completa. A empregada doméstica pode, enfim, disfrutar a tão almejada e disputada ascensão social.

4. 2. O outro lado do paraíso: Raquel, a filha da meritocracia

Além desse conjunto de revoluções na linguagem, que só passaram a ser aceitas pelo público com *Beto Rockfeller*, duas outras inovações que também estão presentes nessa telenovela têm relação direta com o destino do personagem negro na ficção seriada brasileira: a temática da ascensão social e a opção pelo realismo. (ARAÚJO; 2000, p. 106)

Raquel Custódio, uma jovem quilombola do interior do Tocantins, muito próxima de todos na sua comunidade, aspira ir para a capital onde poderá estudar e ter uma carreira de sucesso. A personagem, interpretada pela atriz Érika Januza, integra a telenovela “O outro lado do paraíso” (2018). Sua trama se divide em duas fases: como empregada doméstica e como juíza. Na primeira fase, a personagem, deseja estudar e, para isso, deixa o seu lugar de origem e parte para a cidade trabalhar como empregada doméstica. Na segunda fase, torna-se juíza, e precisa

lidar com fantasmas do passado – representados pelo relacionamento amoroso com o filho dos ex-patrões.

A novela “O outro lado do paraíso” trabalha algumas temáticas que se conectam com seus personagens, sobretudo os femininos. O místico, representado pela personagem Mercedes (Fernanda Montenegro). A “lei do retorno”, na figura de Clara (Bianca Bin), a protagonista. O conflito entre modernidade vs tradição, encarnada no tema das primeiras chamadas da novela “o mundo irá terminar e só restará o Tocantins”, como terra de mistérios e também como região em desenvolvimento. O preconceito, como machismo, racismo e homofobia, questões em debate no momento em que se desenvolve a história como parte do contexto social em que a novela é exibida. E a violência contra a mulher e a criança, como nos casos de Clara e da personagem Laura (Bella Piero).

Raquel Custódio apesar de não participar do núcleo principal, é uma das personagens de destaque da trama. Ao contrário da protagonista Clara, Raquel não procurava vingança. Contudo, a proposta da trama de “lei do retorno” aplica-se Raquel, pois, após trabalhar como empregada doméstica na casa de uma família branca e se envolver amorosamente com um dos filhos dos patrões, é humilhada e demitida, não antes sem ser vítima de preconceito de classe e racismo. Determinada a ter um futuro digno e com ambição de ascensão pelos estudos, Raquel consegue entrar para faculdade, forma-se em Direito, presta concurso e se torna juíza de Palmas, capital do Tocantins, justamente o cargo do ex-patrão. Ao retornar, a ex-doméstica descobre que será sua colega de trabalho dele, o que causa constrangimento aos antigos patrões e uma virada na posição ocupada por Raquel, agora uma igual.

Suas relações se iniciam no Quilombo da Formiga, e são a Otacília/Mãe (Zezé Motta), liderança local, e Clara, amiga e professora no quilombo. Mais tarde, quando vai para Palmas, apenas vemos o contato da personagem com essas duas personagens. Ao ir trabalhar na casa do juiz Gustavo (Luís Mello), passa a se relacionar também com sua esposa, Nádia (Eliane Giardini), e com os filhos, Bruno (Caio Paduan), com quem começa um relacionamento amoroso – e assim segue por toda a trama, este sendo seu maior conflito amoroso - e Diego (Arthur Aguiar). Na segunda fase da trama, Bruno se casa, o que inclui Tônia (Patrícia Elizardo) na narrativa; e Raquel em determinado ponto da trama namora com Radú (Thiago Tomé), segurança de Clara.

Os atores sociais mudam conforme as fases da trama. Raquel, integrante do quilombo, vai trabalhar na cidade como empregada doméstica. Na casa do juiz, é uma subalterna, e é rechaçada por se envolver amorosamente com alguém superior – o filho mais velho. Quando na segunda fase, é juíza, Raquel chega por seus próprios méritos – enquanto Bruno, delegado,

chega ao posto pela ajuda do pai. Não é mais inferior – diga-se, está em uma posição social superior -, porém ainda é vista por Nádia como a ex-empregada doméstica e negra – algo que não mudará mesmo com a ascensão social. Além disso, Bruno está casado e sua esposa Tônia, influenciada pela sogra, tem dificuldade em aceitar o fim do relacionamento, sendo mais um empecilho ao casal.

Como reflete Joel Zito Araújo em seu livro “A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira”, na análise dos determinantes históricos, econômicos e culturais, reflete como a construção de personagens negros poderia ter influenciado nos processos de identidade da população brasileira de origem africana. O autor percebe que está no desejo de representação da comunidade negra a ascensão de personagens afro-brasileiros nas telenovelas. Segundo ele:

um gênero que se renovou constantemente por ser aberto às pressões de sua audiência, passou também a incorporar a ação militante das organizações políticas que começam a dar visibilidade, na ficção, a um sentimento crescente na população negra: o desejo de ver valorizado o seu processo de autoestima e de conscientização racial. (ARAÚJO; 2000, p. 275)

A telenovela “Amor à vida” (2013), do mesmo autor, Walcyr Carrasco, passou por uma situação em que a falta de negros entre os personagens desencadeou críticas do público. O caso culminou com a entrada de uma personagem negra na trama, a médica Judith Santiago. A personagem teria sido criada às pressas depois que internautas criticaram a telenovela por não ter nenhum ator ou atriz negro(a) no elenco.¹⁴

Araújo (2000) conclui que a insistência de atores negros, entidades representantes e os anseios de uma população de descendência afro-brasileira – que representa mais da metade do país segundo censos e pesquisas demográficas – levaram ao desenvolvimento de personagens e tramas envolvendo negros, principalmente nas novelas das oito (hoje, das nove).

Além disso, a personagem teria sido inspirada na história da desembargadora Ivone Caetano. Uma inspiração como mulher e negra em um ambiente branco e masculino, a titular da Corregedoria Geral Unificada do Estado do Rio de Janeiro foi a primeira mulher negra a se tornar juíza do Tribunal de Justiça do Rio. As trajetórias das duas personagens se esbarram na questão do passado pobre, da cor e do preconceito sofrido até a ascensão ao magistrado em suas histórias de superação. A atriz Érika Januza confirmou que teria conversado com a desembargadora, sua inspiração para compor a personagem. Conta Ivone Caetano:

Dizem que a arte imita a vida ou vice-versa e está tudo muito bem colocado (na novela), até na postura da Erika. Ela disse que aprendeu até os meus gestos.

¹⁴ Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2013/06/1294524-apos-reclamacoes-amor-a-vida-ganha-personagem-negra.shtml>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Erika é uma pessoa muito capaz. Só acho que, apesar de a Globo e o autor (Walcyr Carrasco) conduzirem bem, a denúncia do racismo e a exibição de pessoas negras bem-sucedidas poderia ter sido há 20 anos. (CENBRASIL)¹⁵

A trama de Raquel vai de acordo com as mudanças sociais que acontecem no país. A inserção de minorias, como a de negros e quilombolas foram possíveis graças à criação de novas vagas em universidades públicas e privadas nos últimos governos, além da implementação de cotas sociais e raciais – através da Lei Nº 12.711 em vigência a partir de 2013 - visando a reparação de erros históricos, como a não inclusão de negros na sociedade pós-escravagista e a falta de investimento em educação de qualidade para as classes mais baixas – geralmente formadas por essas pessoas.

Raquel parece ser fruto desse momento. A personagem é mostrada saindo de um grupo social marginalizado, mudando-se da área rural para a urbana a fim de estudar, insere-se no mercado de trabalho como empregada doméstica, uma das funções mais baixas, para se sustentar e realizar o sonho de estudar.

O termo meritocracia foi cunhado nos anos 1950 pelo sociólogo inglês Michael Young. Em seu livro “The Rise of Meritocracy” (“A ascensão da meritocracia” em tradução livre), de 1958, o autor descreve uma sociedade distópica do futuro a elite era determinada por testes de QI (quociente de inteligência) padronizados. Satírica, a obra era uma forma do autor tecer uma crítica à sociedade britânica da época que aplicava testes de inteligência aos seus estudantes em diversos períodos da vida escolar, determinantes em seu futuro profissional. Para Young, o método era falho, pois o determinante da qualidade do teste seria o acesso à educação relegado às elites, apenas reforçando o desequilíbrio social.

Raquel nos é apresentada como alguém que ascendeu socialmente através do seu esforço. Toda a humilhação que sofreu da família para a qual trabalhou e da qual foi expulsa por namorar o filho é superado pelo cargo de juíza, o mesmo do patriarca da família. A vingança estava dada, mesmo Raquel não tendo qualquer ambição a vingar-se, apenas a realizar seu sonho de estudar e ser alguém na vida, orgulhando a todos de seu quilombo.

O valor comunitário é muito importante para a trama de Raquel, pois a personagem vem de um quilombo, onde tem estrutura emocional e apoio dos seus, pessoas que fazem parte de uma minoria, como ela. O encorajamento dado por sua comunidade é importante para sua ascensão pela meritocracia, que expõe como um valor na sociedade brasileira atual,

¹⁵ Disponível em: <<http://www.cenbrasil.org.br/personagem-de-novela-global-e-inspirado-na-desembargadora-ivone-caetano/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

principalmente com a maior inserção de pobres e negros nas universidades. Raquel é um retrato disso, pois trabalha para conseguir estudar e ascender socialmente. Quando Raquel, de certa forma, recusa-se a enxergar o quilombo como um lugar inferior, e ao olhar para ele com orgulho, também questiona a hierarquia urbano vs rural, branco vs negro.

A negritude é um importante ponto a personagem. Por crescer em uma comunidade negra, Raquel tem noção de suas origens, do racismo que sofre e do orgulho de sua identidade. Stuart Hall defende que "as identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós" (HALL; 2000, p.112). Para o autor, o sujeito é obrigado a assumir posições na sociedade, seguindo a ideologia vigente. Raquel não pode deixar de se incluir no núcleo familiar de Bruno, por exemplo, e constantemente deve articular-se para o fato de ser uma mulher negra em uma sociedade racista e defender sua posição.

A personagem Raquel também conquistou o público por suas roupas. A atriz Érika Januza deu entrevista a um caderno do jornal O Globo dizendo que, pela primeira vez uma personagem sua vestia-se bem.

Cabe aqui entender a lógica que engendrou essas distorções e indagar sobre os possíveis desdobramentos que o funcionamento de um mercado “nivelado para cima” pode ter gerado na programação e no consumo. É possível inferir que, ao menos em certa medida, a programação que tinha como alvo um público mais rico e educado do que o público efetivo tenha estimulado produções mais provocativas do que o que sobreveio quando segmentos sociais antes discriminados foram incluídos de maneira perversa, já que essa inclusão vem acompanhada do preconceito de que para atender ao novo consumidor a programação deve mudar, para pior. Mas é possível também aventar a hipótese de que, ao estabelecer parâmetros de consumo de classe média como critério de classificação social, a televisão, especialmente através das novelas, tenha contribuído para legitimar a noção de que a inclusão social plena poderia se dar através do consumo. Critérios de classificação baseados no consumo são reveladores do papel que esse assume em uma dinâmica social que se atualiza plasticamente, raramente chegando a colocar em xeque a diferença estrutural. (HAMBURGER; 2005, p. 71-2)

A família aparece no relacionamento de Raquel com Bruno e seus pais. Silvia Oroz (1992) pontua a importância da estrutura familiar no melodrama, fundado no seio da classe média e no mito da mulher, inferior ao homem, provedor. Pode-se ver uma hierarquia patriarcal com Gustavo como chefe da família e juiz da capital, e Nádia, a esposa que cuida de casa a maior parte do tempo – ainda que tenha e cuide de um salão de beleza. O que a autora discute em relação ao cinema latino-americano pode também ser aplicado às telenovelas, da aplicação do melodrama, que "reflexo fiel da divisão público/privado e como todo veículo de massas, reafirmou esta dicotomia, não decepcionando as expectativas do imaginário coletivo dos

espectadores" (OROZ; 1992, p. 74).

Assim, no mito da mulher, há um embate entre "realização pessoal" vs vida profissional como seqüela da divisão público vs privado. Apesar do caráter moderno do texto, Raquel pode ser inserida na questão pela trama em determinado momento privilegiar as questões familiares em detrimento de evidenciar e mostrar o dia a dia da carreira como juíza. Uma quebra importante proporcionada pela personagem Raquel é a do mito da Cinderela (COSTA; 2000).

Uma das questões levantadas por Costa é o da ascensão social pelo casamento de personagens femininas de classes inferiores com personagens masculinas de classes superiores. O que não acontece com Raquel, que ascende por seus méritos e só se casa com Bruno no final da novela, quando estão em pé de igualdade – ela, inclusive, em um cargo profissional superior ao dele. Contudo, Raquel não foge da repetição de padrões ligados à narrativa da Cinderela. Ainda precisa enfrentar obstáculos para viver seu amor, como uma sogra e a ex-mulher que manipulam seu amado e planejam contra o casal.

Na reta final da novela acontece eventos importantes. Um deles é o julgamento da guarda de Tomaz, filho de Clara e neto da vilã Sophia (Marieta Severo). Era um grande momento para a personagem mostrar-se em seu papel como profissional. Contudo, a juíza sofre um acidente de carro orquestrado pela vilã que teme perder a guarda do neto para Clara. Raquel perde o movimento das pernas e com isso vai morar com Bruno na casa da família, onde poderia ter cuidados. Novamente, a trama da personagem volta para a lida com os antigos patrões, em especial Nádía. A mãe dispensa todo tipo de subterfúgio para parecer solícita e preocupada com a nora. Mas todo o ressentimento está presente.

Com os poderes místicos de Mercedes, a juíza recupera os movimentos das pernas. Logo em seguida, Nádía consegue, por meio de um plano com a ex-nora, forjar uma gravidez – Tônia engravida, mas de outro homem, Zé Victor (Rafael Losso) – e separar mais uma vez o casal. Com a separação, Raquel conhece Radú (Thiago Tomé), guarda-costas de Clara, com quem passa a se envolver e, mais tarde, namorar.

Assim como Raquel, Radú é negro, diferenciando-se do par inter-racial anterior. Como pontua Joel Zito Araújo (2000), personagens negros nas telenovelas, por mais que tenham destaque e uma narrativa não plana, acabam por não se relacionar com outros personagens negros. Durante toda a trama, só vemos Raquel manter contato com dois personagens negros: Otacília e Radú. No fim da trama, em seu casamento, vemos que entre seus convidados há maioria negra – provavelmente oriundos do quilombo –; contudo, tratam-se de figurantes. O relacionamento inter-racial, segundo o autor, foi uma prática muito comum nas novelas a partir dos anos 1970:

É uma postura contraditória porque, ao mesmo tempo que no seu lado progressista desafia as convenções sociais que ainda veem até hoje com preconceito os casamentos inter-raciais, apresenta poucas histórias de amor entre pessoas da mesma raça negra, assim como omite, geralmente, a existência de famílias negras, permitindo considerar que, simbolicamente, são histórias que ressaltam o branqueamento do segmento negro e a dissolução dos afro-descendentes na miscigenação com os euro-descendentes. (ARAÚJO; 2000, p. 183)

Zé Victor descobre que Tônia está grávida e vai até a casa de Bruno e revela que o filho não é do delegado. Assim Bruno e Raquel reatam o romance. A questão do racismo continua. Entretanto, um acontecimento inesperado move uma mudança na família de Bruno. Nádia só revê seu preconceito de raça quando nasce o neto, filho de seu filho caçula, Diego. Como nasce negro de pais brancos, descobre-se que a família tinha ascendência africana, o que põe, de certa forma (ou pelo menos aos olhos da personagem), em xeque o racismo entre eles. Também, e mais importante, está o amor que Nádia sente pelo neto.

Isso nos leva até o último capítulo, quando a matriarca faz um discurso que chama a atenção para si no casamento de Bruno e Raquel, desculpando-se por seu racismo e dando ao neto o mérito por sua mudança e encerrando assim seu arco. Como nos conta Araújo, “o vilão ainda não experimentou as leis antirracistas brasileiras e o julgamento nos tribunais, um espetáculo tão usado para o desfecho dos crimes passionais na ficção brasileira (ARAÚJO; 2000, p. 310).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mudanças sociais pelas quais o país passou desde que a televisão e a telenovela se firmaram no Brasil, e os 42 anos que separam a primeira versão de “Anjo mau” de “O outro lado do paraíso”, mostram a capacidade da telenovela em renovar seu conteúdo sem perder características do gênero do qual faz parte. Chega-se a essa conclusão ao olharmos para as duas personagens escolhidas para a análise deste trabalho.

Em “Anjo mau”, Nice é uma empregada doméstica que enxerga no casamento com um homem de família rica a única forma de ascender socialmente. Ela é castigada ao longo da trama por uma escolha baseada em interesse, mas se arrepende das más escolhas. Na primeira versão, sua redenção vem pela morte – no parto de seu filho. Na segunda, com um público mais benevolente e menos conservador, a empregada doméstica sobrevive ao parto e termina feliz ao lado do marido, rica, como sempre desejou, tendo ela própria uma babá – cargo que exerceu durante grande parte da trama – para seu filho – uma homenagem à primeira versão da novela, encarnada na participação especial de Susana Vieira no último capítulo.

Já na novela “O outro lado do paraíso”, a personagem Raquel Custódio é apresentada como um retrato das mudanças sociais que o Brasil passou nas últimas décadas. A quarta onda do feminismo, interseccional, tecnológica, abarca questões de cunho público e privado, expondo as divisões de raça e classe, e tornando-se cada vez mais plural. Raquel é a representação desse movimento: mulher, negra e empoderada por seus próprios méritos, com o apoio e afeto de sua comunidade quilombola. Questiona o espaço e o comportamento de uma sociedade hierárquica e racista na qual está inserida. Contudo, por se tratar de uma telenovela, a narrativa melodramática não é abandonada, e algumas questões de caráter privado são valorizadas em detrimento das de caráter público - sua atuação como juíza de uma capital do país.

Nice e Raquel, assim como outras personagens discutidas aqui, são a tentativa de incluir personagens importantes na construção do imaginário brasileiro. A empregada doméstica está presente desde a formação da República. Antes, era a escrava da casa-grande. Mulheres que cuidavam da casa e da família da senhora aristocrática ou, mais tarde, burguesa. Retratadas na literatura abolicionista e da *Belle Époque* como perigosas, propagadoras de doenças e criadas invejosas, no cinema e na televisão foram ganhando espaço digno como ajudante do lar, com narrativas e desejos próprios, alcançando o respeito e o carinho do público.

A telenovela, com sua função integralizadora, responde a demanda nacional por novas representações de minorias sociais. A novidade está em uma participação da doméstica que vai além da cozinha.

Uma característica relevante das empregadas domésticas na dramaturgia brasileira é a da ausência dos filhos. Nas telenovelas estudadas as domésticas não são mães quando vão trabalhar, pois ambas as empregadas domésticas são jovens – suas atrizes tinham entre 33 e 34 anos quando interpretaram as personagens. Contratar uma empregada com filhos seria algo negativo porque as crianças demandariam uma energia emocional da doméstica que "prejudicaria" o trabalho. As patroas Stela e Nádia certamente pensariam assim, como muitos patrões pensam ao contratar alguém para servi-los em sua casa no Brasil.

As personagens de destaque que vieram a partir da década de 1970 até 2012 seguem um padrão particular de mocinhas ou vilãs apaixonadas pelo patrão, em sua maioria, viúvos com filhos que precisavam de cuidados. Essas domésticas, em grande parte governantas - que representam um meio termo entre a cozinha e a sala – encarnavam o mito da Cinderela.

Foi visto que as domésticas que receberam maior destaque nas telenovelas são em sua grande maioria – com exceção de Maria da Penha de “Cheias de charme” e Raquel de “O outro lado do paraíso” – brancas, em oposição a uma realidade em que a criada teve suas origens em um passado escravocrata. Isso mostra que a telenovela privilegia atores e atrizes brancos para seus personagens principais, relegando a negros e negras papéis secundários, que foi durante muito tempo o caso da doméstica.

Essa mudança nas últimas quatro décadas trouxe tanto maior destaque para as tramas dessas personagens, como o próprio protagonismo. Isso é exemplificado pelo ano de 2012, em que todas as quatro novelas da principal emissora de televisão tinham domésticas como protagonistas. A existência de personagens domésticas, em telenovelas temáticas tão plurais e atuais, serve para gerar debate nos lares brasileiros, formados por cidadãos conservadores e ainda pouco críticos em relação à temas marginalizados como este.

Há uma abertura para novas narrativas e diferentes vozes participarem da construção dos meios de comunicação, o que passa pela telenovela brasileira como maior expoente do audiovisual no país. Assim, a novela contribui para a promoção de mudanças sociais, mas de maneira limitada, reduzindo os problemas étnico e raciais, por meio do envolvimento melodramático das narrativas e das atuações das personagens estudadas.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2004.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 15(1): 280, janeiro-abril/2007.
- APÓS reclamações, “Amor à Vida” ganha personagem negra. **Uol**, 14 jun. 2013, F5. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2013/06/1294524-apos-reclamacoes-amor-a-vida-ganha-personagem-negra.shtml>>. Acesso em: 27 out. 2018.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Senac, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**: Seguido de A Influência do Jornalismo e Os Jogos Olímpicos. Trad. de Maria Lucia Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BRASIL lidera ranking de mortes de travestis e trans; um é morto a cada 48h. **Uol**, 9 jan. 2018, Universa. Disponível em: <<https://universa.uol.com.br/noticias/redacao/2018/01/09/brasil-lidera-ranking-de-mortes-de-travestis-e-trans-um-e-morto-a-cada-48h.htm>>. Acesso em: 2 nov. 2018.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess: with a New Preface. Nova York: Columbia University Press, 1995.
- CALABRE, Lia. No tempo das radionovelas. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, PósCom-Methodista, a. 29, n. 49, p. 65-83, 2º sem., 2007.
- COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher**: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016. Disponível em: <<https://coletivoanarquistalutadeclasses.files.wordpress.com/2010/11/mulheres-raca-e-classe-angela-davis.pdf>> Acesso em: 7 out. 2018.
- EMENDA CONSTITUCIONAL Nº 72**. Brasília, DF, 2 de abril de 2013. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc72.htm>. Acesso em: 28 ou 2018.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.
- GSHOW**. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/o-outro-lado-do-paraiso/>>. Acesso em: 25 out. 2018.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

Editor, 2005.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LANA, Lígia. “Da porta da cozinha pra lá”: gênero e mudança social no filme Que horas ela volta? **Revista Rumores**, v. 10, n. 19, 2016.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MELO, Max Milliano Tolentino. **Personagens brasileiras**: as domésticas de Gabriel Mascaro e Anna Muylaert. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016, 180 f.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/anjo-mau-1-versao.htm>>. Acesso em: 27 out. 2018.

_____. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/anjo-mau-2-versao.htm>> Acesso em: 27 out. 2018.

PERSONAGEM de novela global é inspirado na desembargadora Ivone Caetano. **CEN**, 9 jan. 2018. Disponível em: <<http://www.cenbrasil.org.br/personagem-de-novela-global-e-inspirado-na-desembargadora-ivone-caetano/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO (OIT). **Domestic workers across the world**: Global and regional statistics and the extent of legal protection. Genebra: OIT, 2013.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo ed., 1992.

RONCADOR, Sônia. **A doméstica imaginária**: Literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889 – 1999). Brasília: Editora UnB, 2008.

SOUZA, Jessé. Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira. **Tempo social** - Revista de Sociologia da USP, n.12, vol. 1, 2000, p. 69-100.

TAVARES, Denise; MELO, Max Maximiliano. Mamãe Dolores, Nice e Val: comoções (e razões) nacionais. **Lumina** (UFJF Online), v. 10, p. 1-18, 2016.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

7. REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A SUCESSORA. Direção: Herval Rossano; Gracindo Júnior e Sérgio Mattar. Intérpretes: Susana Vieira; Rubens de Falco; Nathalia Timberg; Paulo Figueiredo; Liza Vieira e outros. Roteiro: Manoel Carlos. Rede Globo, 1978-7. 125 cap., son., color.

AMOR à vida. Direção: Mauro Mendonça Filho. Intérpretes: Antônio Fagundes; Suzana Vieira; Mateus Solano; Paolla Oliveira; Malvino Salvador e outros. Roteiro: Walcyr Carrasco. Rede Globo, 2013-4. 221 cap., son., color.

AMOR com amor se paga. Direção: x. Intérpretes: Ary Fontoura; Yoná Magalhães; Carlos Eduardo Dolabella; Berta Loran; Fernando Torres. Roteiro: Ivani Ribeiro. Rede Globo, 1984. 155 cap., son., color.

ANJO mau. Direção: Fábio Sabag e Régis Cardoso. Intérpretes: Suzana Vieira; José Wilker; Renée de Vielmond; Luis Gustavo; Vera Gimenez e outros. Roteiro: Cassiano Gabus Mendes. Rede Globo, 1976. 175 cap., son., color.

_____. Direção: Denise Saraceni e Carlos Manga. Intérpretes: Glória Pires; Kadu Moliterno; Leonardo Brício; Alessandra Negrini; Regina Maria Dourado e outros. Roteiro: Maria Adelaide Amaral, Vincent Villari, Bosco Brasil e de Jair Cardoso. Rede Globo, 1997-8. 173 cap., son., color.

AQUELE beijo. Direção: Roberto Talma e Cininha de Paula. Intérpretes: Giovanna Antonelli; Marília Pêra; Herson Capri; Ricardo Pereira; Grazi Massafera e outros. Roteiro: Miguel Falabella. Rede Globo, 2011-2. 155 cap., son., color.

AVENIDA Brasil. Direção: Amora Mautner. Intérpretes: Débora Falabella; Adriana Esteves; Murilo Benício; Cauã Reymond; Vera Holtz e outros. Roteiro: João Emanuel Carneiro. Rede Globo, 2012. 179 cap., son., color.

CHEIAS de charme. Direção: Denise Saraceni. Intérpretes: Taís Araújo; Cláudia Abreu; Leandra Leal; Isabelle Drummond; Ricardo Tozzi e outros. Roteiro: Filipe Miguez e Izabel de Oliveira. Rede Globo, 2012. 143 cap., son., color.

CIRANDA de pedra. Direção: Denise Saraceni. Intérpretes: Ana Paula Arósio; Marcello Anthony; Daniel Dantas; Ana Beatriz Nogueira; Tammy Di Calafiori e outros. Roteiro: Alcides Nogueira. Rede Globo, 2008. 131 cap., son., color.

E O VENTO levou. Direção: Victor Fleming. Intérpretes: Vivien Leigh; Clark Gable; Olivia de Havilland; Leslie Howard; Hattie McDaniel e outros. Produzido por David O. Selznick. Roteiro: Sidney Howard. Rede Globo, 1939. 1 bobina cinematográfica (239 min)., son., color.

EM BUSCA da felicidade. Direção: Vitor Costa. Intérpretes: Rodolfo Mayer; Zezé Fonseca;

Isis Oliveira; Floriano Faissal; Iara Sales e outros. Roteiro: Leandro Blanco e Gilberto Martins. Rede Globo, 1941-3. 284 cap., son.

ERA uma vez.... Direção: Jorge Fernando e Ricardo Waddington. Intérpretes: Drica Moraes; Herson Capri; Andréa Beltrão; Cláudio Marzo; Elias Gleizer e outros. Roteiro: Walter Negrão. Rede Globo, 1998. 168 cap., son., color.

ESPLENDOR. Direção: Luciano Sabino. Intérpretes: Letícia Spiller; Floriano Peixoto; Murilo Benício; Caio Blat; Christiane Fernandes e outros. Roteiro: Ana Maria Moretzohn. Rede Globo, 2000. 125 cap., son., color.

GABRIELA. Direção: Walter Avancini. Intérpretes: Sônia Braga; Armando Bógus; Paulo Gracindo; Nívea Maria; José Wilker e outros. Roteiro: Walter George Durst. Rede Globo, 1975. 135 cap., son., color.

_____. Direção: x. Intérpretes: Juliana Paes; Humberto Martins; Antônio Fagundes; Mateus Solano, José Wilker e outros. Roteiro: Walcyr Carrasco. Rede Globo, 2012. 77 cap., son., color.

IRMÃOS Coragem. Direção: Daniel Filho. Intérpretes: Tarcísio Meira; Cláudio Cavalcanti; Cláudio Marzo; Glória Menezes; Regina Duarte e outros. Roteiro: Janete Clair. Rede Globo, 1970. 328 cap., son., p&b.

LADO a lado. Direção: Dennis Carvalho e Vinícius Coimbra. Intérpretes: Camila Pitanga; Marjorie Estiano; Lázaro Ramos; Thiago Fragoso; Patrícia Pillar e outros. Roteiro: João Ximenes Braga e Cláudia Lage. Rede Globo, 2012-3. 154 cap., son., color.

O BEM amado. Direção: Daniel Filho. Intérpretes: Paulo Gracindo; Lima Duarte; Zilka Slaberry; Emiliano Queiroz; Ida Gomes e outros. Roteiro: Dias Gomes. Rede Globo, 1973. 178 cap., son., color.

O DIREITO de nascer. Intérpretes: Nélcio Pinheiro; Paulo Gracindo; Talita Miranda; Dulce Martins; Iara Sales e outros. Roteiro: Felix Caignet e Eurico Silva. Rádio Nacional, 1951-2. 260 cap., son.

_____. Direção: Lima Duarte, José Parisi e Henrique Martins. Intérpretes: Nathalia Timberg; Amilton Fernandes; Isaura Bruno; Guy Loup; José Parisi e outros. Roteiro: Thalma de Oliveira e Teixeira Filho. TV Tupi São Paulo e TV Rio, 1964-5. 160 cap., son., p&b.

O OUTRO lado do paraíso. Direção: André Felipe Binder e Mauro Mendonça Filho. Intérpretes: Bianca Bin; Glória Pires; Marieta Severo; Sérgio Guinzé; Thiago Fragoso e outros. Roteiro: Walcyr Carrasco. Rede Globo, 2017-8. 172 cap., son., color.

O PRIMEIRO amor. Direção: Régis Cardoso e Walter Campos. Intérpretes: Sérgio Cardoso; Leonardo Villar; Rosamaria Murtinho; Aracy Balabanian; Tônia Carrero e outros. Roteiro:

Walter Negrão. Rede Globo, 1972. 227 cap., son., p&b.

QUE HORAS ela volta?. Direção: Anna Muylaert. Produção: x. Intérpretes: Regina Casé, Camila Márdila; Michel Joelsas; Karine Teles; Lourenço Mutarelli e outros. Produzido de Fabiano Gullane, Caio Gullane, Débora Ivanov e Anna Muylaert. Roteiro: Anna Muylaert. Pandora Filmes, 2015. 1 bobina cinematográfica (114 min), son., color.

SELVA de pedra. Direção: Daniel Filho. Intérpretes: Francisco Cuoco; Regina Duarte; Dina Sfat; Carlos Eduardo Dolabella; Carlos Vereza e outros. Roteiro: Janete Clair. Rede Globo, 1972-3. 243 cap., son., p&b.

ROQUE Santeiro. Direção: Paulo Ubiratan, Gonzaga Blota, Marcos Paulo e Jayme Monjardim. Intérpretes: Regina Duarte; Lima Duarte; José Wilker; Lucinha Lins; Yoná Magalhães e outros. Roteiro: Dias Gomes. Rede Globo, 1985. Cap., son., color.

SEM LENÇO, dem documento. Direção: Régis Cardoso e Dennis Carvalho. Intérpretes: Ney Natorraca; Bruna Lombardi; Ana Braga; Ivan Setta; Ana Helena Berenger e outros. Roteiro: Mário Prata. Rede Globo, 1977-8. 149 cap., son., p&b.

SUPERMANOELA. Direção: Gonzaga Blota e Reynaldo Boury. Intérpretes: Marília Pêra; Paulo José; Daisy Lucidi; Carlos Vereza; Fausto Rocha e outros. Roteiro: Walter Negrão. Rede Globo, 1974. 138 cap., son., p&b.

SUA VIDA me pertence. Direção: Wálter Forster. Intérpretes: Wálter Forster; Vida Alves; Lia de Aguiar; Lima Duarte; José Parisi e outros. Roteiro: Wálter Forster. TV Tupi, 1951-2. 15 cap., son., p&b.