

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito dos Projetos (Per)cursos da graduação em História: entre a iniciação científica e a conclusão de curso, referente ao EDITAL Nº 002/2017 PROGRAD/DIREN/UFU e *Entre a iniciação científica e a conclusão de curso: a produção monográfica dos Cursos de Graduação em História da UFU*. (PIBIC EM CNPq/UFU 2017-2018). (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

Ambos visam à digitalização, catalogação, disponibilização online e confecção de um catálogo temático das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontínuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

VITOR AUGUSTO GAMA SOUZA

**“DONA YOLANDA, O CAFÉ DA SENHORA JÁ ESTÁ PRONTO!”: O
COPEIRO EVERALDO E A REPRESENTAÇÃO DO GAY NA TELENÓVELA
DANCIN'DAYS DE GILBERTO BRAGA.**

UBERLÂNDIA

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

VITOR AUGUSTO GAMA SOUZA

**“DONA YOLANDA, O CAFÉ DA SENHORA JÁ ESTÁ PRONTO!”: O
COPEIRO EVERALDO E A REPRESENTAÇÃO DO GAY NA TELENVELA
DANCIN'DAYS DE GILBERTO BRAGA.**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História ofertado pelo Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção dos títulos de Bacharel e Licenciatura.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Miucci Ferraressi de Barros.

UBERLÂNDIA

2017

VITOR AUGUSTO GAMA SOUZA

**“DONA YOLANDA, O CAFÉ DA SENHORA JÁ ESTÁ PRONTO!”: O
COPEIRO EVERALDO E A REPRESENTAÇÃO DO GAY NA TELENOVELA
DANCIN'DAYS DE GILBERTO BRAGA.**

Monografia aprovada para a
obtenção dos títulos de Bacharel e
Licenciatura do Curso de Graduação
em História da Universidade Federal
de Uberlândia (MG) pela banca
examinadora formada por:

Uberlândia, 11 de dezembro de 2017.

Profa. Dra. Carla Miucci Ferraresi de Barros, UFU/MG.

Profa. Dra. Ana Paula Spini, UFU/MG.

Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo, UFU/MG

A todas as MARIAS de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me ajudado e instruído em todo o meu caminho na Universidade Federal de Uberlândia e na escrita desta monografia, pois com as dificuldades desistir nos momentos de angústias, ansiedades e tristezas era sempre dado como certo e ele me deu forças e me iluminou com sua sabedoria para que eu conseguir concluir o curso e, a Nossa Senhora Aparecida sem seu amor e companheirismo e minha devoção nunca seria capaz de chegar aonde cheguei.

Aos meu pais (Eberlúcio e Maria do Carmo), que sempre estiverem comigo me incentivando e torcendo para que eu sempre buscasse o meu melhor, e me garantindo as condições necessárias para eu permanecer no curso e sempre falar que a educação é o único objeto que eles deixam de herança para minha formação humana. Ao meu estimado irmão (Kassio), que pelo seu companheirismo e amor nunca deixou desistir. Portanto agradeço a toda a minha família, avós, tias e primos aos quais sempre me ensinaram o que é amor.

A todos os projetos as quais, passei na Universidade Federal de Uberlândia, o meu muito obrigado.

A minha orientadora, Carla Miucci, que me ensinou o amor pela docência e que paciência é um dom e respeito a todas as diferenças. A ela também eu agradeço o companheirismo e orientação afetuosa durante a pesquisa.

Agradeço as membras da banca examinadora, Ana Paula Spini e Mônica Brincalpe Campo pela leitura cuidadosa e pelas observações às quais suas arguições serão muito importantes ao amadurecimento do trabalho.

A todos da família, Time Chute Box Cyrborgue, sem o companheirismo de vocês eu não teria me apaixonado tanto pelo muay thai igual sou hoje.

Aos meus amigos irmãos Sandro, Fernando, Lorena, Jéssyca, Jessica Zubioli, Darliene, Renata Rocha, Guilherme, Luciana e a todos os outros que fiz nessa caminhada, aguentar Vitor Augusto Gama Souza não é fácil.

A todos os professores do Instituto de História, da Universidade Federal de Uberlândia, o meu muito OBRIGADO.

*“És um senhor tão bonito
Quanto à cara do meu filho
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo...
Vou te fazer um pedido
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo...
Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo...
Entro num acordo contigo
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo...
Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo...
És um dos deuses mais lindos
Tempo Tempo Tempo Tempo
Que sejas ainda mais vivo
No som do meu estribilho
Tempo Tempo, Tempo, Tempo
Ouve bem o que te digo
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo...
Peço-te o prazer legítimo
E o movimento preciso
Tempo Tempo Tempo Tempo
Quando o tempo for propício.
Tempo, "Tempo, Tempo, Tempo..."
[..]*

(“Oração do Tempo”, Maria Gadú, Compositor: Caetano Veloso).

RESUMO

A telenovela sempre se apresentou como um veículo de massa, capaz de buscar na representação de ficção e da realidade um valor estético para se adequar ao gosto popular. É neste produto televisivo em que surge a partir da telenovela da TV Tupi em 1969, “*Beto Rockefeller*”, um jeito brasileiro de se fazer novela, modelo este que se adaptou em trazer características populares e diálogos em uma linguagem coloquial de fácil acesso para a maioria dos telespectadores. A partir disto nos anos de 1970, surge novelas mais populares que tentava narrar o contemporâneo e a lançar moda, como é o caso de “*Dancin’Days*”, em 1978-1979, a novela de Gilberto Braga, com direção de Daniel Filho e exibida no horário das 20 horas pela TV Globo, se inserindo em uma linguagem inovadora marcada por seus elementos narrativos e estéticos, o autor se destaca em discutir temas como a moral das mulheres e das elites urbanas. Discutindo-se o homossexual através do personagem Everaldo, Braga utiliza-se de estereótipos tidos como anti-masculinos para delimitar um personagem homossexual que não se enquadrava na heteronormatividade, do contexto histórico ao qual a telenovela foi produzida.

Palavras-chave: telenovela, história, *Dancin’Days*, Everaldo.

ABSTRACT

The telenovela has always presented itself as a mass vehicle, capable of seeking in the representation of fiction and reality an aesthetic value to suit the popular taste. It is in this television product that comes from the TV soap opera Tupi in 1969, "*Beto Rockfeller*", a Brazilian way of making soap opera, a model that has adapted to bring popular characteristics and dialogues in a colloquial language of easy access to the viewers. From this in the years of 1970, more popular novels appeared that tried to narrate the contemporary and to launch fashion, as it is the case of "*Dancin'Days*", in 1978-1979, the novel of Gilberto Braga, directed by Daniel Filho and screened at TV Globo's 20 o'clock schedule, is inserted in an innovative language marked by its narrative and aesthetic elements, the author excels in discussing issues such as the moral of women and urban elites. Discussing the homosexual through the character Everaldo, Braga uses stereotypes considered as anti-masculine to delimit a homosexual character that did not fit the heteronormativity, of the historical context to which the soap opera was produced.

Keywords: telenovela, history, Dancin'Days, Everaldo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1- A TV NO BRASIL: UM ESTUDO DO MEIO DE MASSA E A HISTÓRIA DA TELEVISÃO NO BRASIL COM O DOMÍNIO DA REDE GLOBO	12
1.1 - A TV O PRODUTO CULTURAL E OS PRIMÓRDIOS DA TELENÓVELA NO BRASIL	12
1.2 - A TELENÓVELA NOS ANOS 70 NO BRASIL E A PRODUÇÃO DA TV GLOBO: UM NOVO PARADIGMA DE CONSUMO.....	22
1.3 - A TELENÓVELA COMO FONTE HISTÓRICA.....	30
2- A TELENÓVELA <i>DANCIN'DAYS</i> DE GILBERTO BRAGA EXIBIDA SOB A TEMPESTADE MILITAR: CENSURA E UMA NOVA ORDEM MERCADOLÓGICA NA TELENÓVELA EXIBIDA EM 1978-1979.	37
2.1- CONHECENDO O UNIVERSO FICCIONAL DE <i>DANCIN'DAYS</i>	37
2.2- A TELENÓVELA <i>DANCIN'DAYS</i> E O REGISTRO DE UMA NOVA ORDEM MERCADOLÓGICA NA CULTURA	48
2.3- OS ANOS DE CHUMBO NO BRASIL E A TELENÓVELA: ABORDAGENS, POLÍTICAS E CENSURA NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA EM ESPECIAL, EM <i>DANCIN'DAYS</i>	56
CAPÍTULO 03- O COPEIRO EVERALDO E O DISCURSO SOBRE O HOMOSSEXUAL NA TELENÓVELA <i>DANCIN'DAYS</i> : GÊNEROS E IDENTIDADES HOMOSSEXUAIS.	65
3.1- GÊNERO E IDENTIDADES HOMOSSEXUAIS: CONSTRUÇÕES HISTÓRICAS	65
3.2- “DONA YOLANDA, POSSO LHE CHAMAR DE MADAME ?”: O PERSONAGEM EVERALDO E A REPRESENTAÇÃO DA HOMOSSEXUALIDADE.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é investigar a representação do gay na telenovela *Dancin'Days* a partir da figura do copeiro, Everaldo (Renato Pedrosa). Escrita por Gilberto Braga, nos anos de 1978 a 1979, o folhetim eletrônico inovou não só no texto, mas na maneira de narrar os fatos do cotidiano, já que foi ele a lançar um tipo de temática que seria recorrente na teledramaturgia, a saber, discutir a relação das elites urbanas com as classes populares¹.

O objetivo central da pesquisa é trabalhar com a telenovela como fonte histórica, e nisto foi pensado a carga de o produto televisivo influenciar o comportamento da sociedade. Esther Hamburger e Arlindo Machado me inspiraram a entender o papel da televisão como inspiradora na produção de identidades. Início o primeiro capítulo influenciado por esses autores e por Walter Benjamin e Michel de Certeau, que dão todo o suporte para entender a relação de fonte história e telenovela e partir disto, a leitura de Jesus Martín Barbero, nos auxilia entender os meios de comunicação, com a interação com o telespectador e assim podemos ver a telenovela como objeto e veículo de massa. O segundo capítulo mostra, a partir de uma metodologia própria de análise, a partir de mapas ficcionais, a construção de núcleos de personagens no interior da trama, que demonstram os graus de ligação entre os personagens e desses em relação à trama principal.

Dancin'Days, em sua produção, de figurino e dinâmica visual inauguram um novo padrão estético na telenovela brasileira. Assim, o segundo capítulo trata da relação entre as inovações tecnológicas, o ambiente cultural vigente na época da produção da telenovela e a censura, a partir de pareceres da polícia federal, mostrando a dinâmica da Rede Globo de driblar a caneta vermelha do governo de buscando entender a relação que o governo civil militar que instaurara a ditadura, usou da televisão para enraizar sua ideologia.

Na escolha de Everaldo para a pesquisa, um sério risco foi notado, a saber, a presença rarefeita de produção bibliográfica sobre a temática da representação do gay pelas telenovelas no campo da história. Assim, tivemos que buscar na teoria da comunicação, uma linguagem interdisciplinar, que nos auxiliaria. Usamos então a

¹ De acordo com Memória Globo. Disponível em:
<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/gilberto-braga.htm>. Acesso em: 02. Dez.2017

experiência de Leandro Colling, a partir de seu texto “*Aquenda a metodologia! Uma proposta a partir da análise de Avental todo sujo de ovo*”², que buscou na peça baiana *Avental todo sujo de ovo*, com texto de Marcos Barbosa, um método que poderia discutir com o grupo de pesquisa do qual faz parte, da Universidade Federal da Bahia, o CULT (Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), para lhe ajudar a entender e a destrinchar os discursos que são mobilizados para a construção de um personagem, em especial, do personagem gay. Além disso, Colling dialogou com outro pesquisador, Antônio Moreno e seu livro “*A personagem homossexual no cinema brasileiro*”³, o que lhe facilitou a compreensão dos discursos que sustentam a representação do personagem gay, na história.

Colling, que nos interessa na medida em que desenvolve, em sua pesquisa, uma metodologia de análise do personagem gay, de *Dancing Day's*, utiliza também Peret,⁴ que trabalha com questões sobre a homossexualidade nas telenovelas da Globo e que também utiliza Moreno e sua pesquisa. Moreno, analisa através do gestual e do subgestual e a importância da entonação da voz, postura, roupas adereços usados pelos personagens a verificação se são estereotipados ou não:

Moreno adapta e divide seu modelo simplificado em dois níveis: o de estrutura (que identifica o nível sintático) e o de significação (que analisa os semânticos e práticos). A ferramenta de identificação desse último nível é o gestual empregado pela personagem homossexual. Ele estabelece ainda um vetor resultante das análises denotativas e conotativa de cada filme estudado, que classifica de pejorativo, não pejorativo ou dúvida⁵.

Segundo Louro, “*queer* pode ser traduzido como estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário”⁶. Assim Judith Butler, sendo uma das precursoras do estudo de gênero, nos invoca a reiterar como o *queer* adquire todo o seu poder através da invocação, relacionada com acusações, patologias e insultos⁷. Usamos Butler nesse trabalho a partir da sua grande contribuição, para o estudo de gênero, do conceito de

² COLLING, Leandro. *Aquenda a metodologia! Uma proposta a partir da análise de Avental todo sujo de ovo*. Bogoas: estudos gays-gêneros e sexualidade, volume 02, número 02, Natal: Ed: UFRN, p.153-170, 2008, p159.

³ COLLING, Ibidem, p.156.

⁴ COLLING, Ibidem, p.156.

⁵ PERET, Luiz Eduardo Neve. *Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005, p.114.

⁶ LOURO, Guarcira Lopes. *O corpo educado. Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p.38.

⁷ BUTLER, Judith. *Criticamente subversiva*. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgressoras. Uma antologia de estudos queer*. Barcelona: Icària editoria, 2002, p.55 a 81, p.58.

performatividade e as construções de gêneros que se estabelecem a partir dela⁸. Desta forma, entender o gênero nos condiciona a entender a performatividade de Judith Butler, ao apontar a regulação de gênero a partir da relação coercitiva normativa binária e heterossexual.

É motivado por isto que reconhecemos o gênero como uma categoria de análise social, pois segundo Joan Scott⁹ é a partir da construção dos gêneros que se opera a distribuição dos poderes binários sexuais e os comportamentos que legitimam a forma de poder. Ou seja, o modelo binário do gênero em nossa sociedade, sustenta certas as características encaradas como “naturais”. Pierre Bourdieu, em seu livro *A dominação masculina* aponta para a importância das instituições sociais nesse processo de normatização do gênero e do poder e na reafirmação das relações desiguais entre eles, numa sociedade heteronormativa.¹⁰

A partir disso, vemos Everaldo, nosso personagem gay de *Dancing' Days*, como uma síntese da representação do que foge aos gêneros binários, pois apesar de ter um corpo de homem, carrega consigo toda uma performatividade que remete ao feminino.

⁸ COLLING, Leandro. “Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados”. Revista Gênero, Niterói: EDUFF, 2007-2, vol.08, num.01, p.207 a 22, p.210.

⁹ SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria de análise social útil de análise histórica. Educação & Realidade, Porto Alegre v.20 n.02, pp.17-99, jul/dez.1995, p.88-89.

¹⁰ Bourdieu, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p.59.

1- A TV NO BRASIL: UM ESTUDO DO MEIO DE MASSA E A HISTÓRIA DA TELEVISÃO NO BRASIL COM O DOMÍNIO DA REDE GLOBO

1.1 - A TV O PRODUTO CULTURAL E OS PRIMÓRDIOS DA TELENÓVELA NO BRASIL

A penetração intensa da televisão no Brasil está inscrita na paisagem rural, nas páginas de revista, na profusão de aparelhos nos interiores das casas, nas mansões de alto luxo, nos barracos das favelas das cidades grandes, nas casas modestas e nas praças de cidades pequenas.¹¹

A partir da citação feita por Esther Hamburger, podemos circunscrever o tempo e no espaço, a amplitude da televisão nos lares da sociedade brasileira e onde ela passa a transmitir imagens de conteúdos, que são capazes de unir famílias ao redor de si e eliminar barreiras sociais e geográficas. Ao mostrar essas imagens, a televisão lança ilustrações e representações de quem assiste e torna-se, portanto um veículo que dita o gosto do telespectador perante a seleção exibidos pelas emissoras.

Arlindo Machado nos mostra que o que a televisão, produz não é uma realidade:

Dizer que na televisão só existe banalidade é um duplo equívoco. Em primeiro lugar, há o erro de considerar que as coisas são muito diferentes fora da televisão. O fenômeno da banalização é o resultado de uma apropriação industrial da cultura e pode ser hoje estendido a toda e qualquer forma de produção intelectual do homem.¹²

Levando em consideração o trecho de Machado, ele nos apresenta a ideia de que o que a televisão, faz é fabricar a partir da representação o cotidiano do telespectador entendendo que ela é a interface intelectual do homem banalizada pela capacidade, mercadológica de colocar o cotidiano vivido em uma indústria capitalizada que se aproveita do gosto popular para lançar produtos.

¹¹ HAMBURGUER, Esther. *"Diluído Fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano"*. História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea /coordenação: Fernando A. Novaes: organizadora do volume: Lília Moritz Shwarcz – São Paulo: Companhia das Letras, 1998. - (História da Vida Privada no Brasil volume: 04), p. 440.

¹² MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2005, p. 09.

Segundo Esther Hamburger se entrarmos na conceptualização de que existe vida fora da televisão, podemos notar que “a tv expressa e capta constantemente as representações de uma comunidade imaginada”¹³, que é capaz de promover interpretações de classes sociais, gerações, sexo e diferentes regiões de como é sua leitura da realidade e, é a partir disso que a televisão demonstra um repertório comum acessível a cidadãos, por uma “interação plena”¹⁴ do cotidiano, pois a atuação receptora gera o que chamamos de engajamento por uma disputa simbólica pelo domínio de informações que são necessárias, para elaborar um jogo de inclusão e exclusão social de gostos das diferentes classes sociais.

A circulação de informação rompe barreiras e demonstra a interface consumista de uma tecnologia que introduz um produto emblemático, que garante um suporte de receptivo, que está apto a refletir sobre o controle de formação de novos repertórios disponíveis em suas mãos, é, a partir disto que a TV, acaba-se deixando de ser espaço de intelectuais, políticos e governantes titulares, para aderir uma mediação de interesses com o público e levando uma capacidade positiva de seus produtos permanecerem no ar.¹⁵

Hamburger demonstra como a televisão e especialmente, a telenovela, consegue gerar discussões nas casas das pessoas, indistintamente de seus grupos sociais, onde tratamento recebido pelo aparelho é caracterizado pela devoção santificada na sala das pessoas¹⁶, e é a partir disto que Arlindo Machado, diz que o hábito de assistir uma programação televisiva, funciona na verdade como um arquétipo de produção de um diálogo entre realidade e ficção sobreposta no cotidiano.

O programa mais consumido dentro de uma programação televisiva de forma expressiva no Brasil é a telenovela, é neste produto em que o real acaba se confundindo com o imaginário e os telespectadores no cotidiano passam a viver a vida dos

¹³ Op.cit. HAMBURGUER, p.442 apud ANDERSON, Benedict, “Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo”. São Paulo: Companhia das letras, 2008, p.32. “O conceito de comunidade imaginada é um termo apropriado do autor Benedict Anderson em seu livro *Comunidades Imaginada*, e foi utilizado por Esther Hamburger para trazer a ideia de que a televisão gera um imaginário comum ao telespectador”.

¹⁴ Ibid. HAMBURGUER, p. 442.

¹⁵ Ibid. HAMBURGUER, p. 442.

¹⁶ Na época de 1998 quando Esther Hamburger escreve o artigo “*Diluído Fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano*”, a televisão ainda se localizava na sala da casa das pessoas em um altar santificado, hoje, por exemplo, na contemporaneidade é possível enxergar que, ela adentrou o nosso cotidiano tecnológico podendo ser vista nos aparelhos celulares e em qual lugar ao utilizamos um equipamento que tenha entrada para redes.

personagens de folhetins, e se impõem como uma força ideológica capaz de lançar modelos sociais – como modelo de homens e mulheres, de namoro e casamento e organizações familiares- que servem como referência, para amplificar os engajamentos sociais como observa Hamburger¹⁷.

As marcas Colgate-Palmolive e a Gessy Lever tentam introduzir o gênero folhetinesco no Brasil a partir dos anos de 1955, com o objetivo de atrair as donas de casa e aumentar a lucratividade é desta afirmação, que Esther Hamburger considera que a telenovela funciona como um caminho para atrair o público feminino, mesmo sendo pensado como um artifício ao gênero masculino por trazer elementos da narrativa do meio social ao quais os homens vivenciavam o folhetim eletrônico, portanto, a ser um programa concebido como uma variação de gênero capaz de gerar sentimentos com as histórias melodramáticas¹⁸.

A telenovela herda do folhetim do século XIX, o caráter melodramático que segundo Renato Ortiz, a sobreposição de histórias melodramáticas são capazes de repor uma filiação presente do romance folhetim, ao o autor vê que é nesta relação, onde se encontra a voracidade do público e a partir de uma história narrada, capaz de construir caminhos, com os personagens em uma narrativa móvel, o que leva Ortiz a se apropriar de Nettment, o conceito de colocar a telenovela como um “teatro móvel”¹⁹.

Outro gênero em que a telenovela herda seu caráter histórico e estrutural é a rádio novela, em que nos Estados Unidos a forma cultural de se produzir uma “*soap-opera*”, uma concepção de onde, cada capítulo tem uma estrutura com acontecimentos importantes, as quais são capazes de prender à atenção do público, para escutar as ações das personagens e os conflitos carregados por elas, característica esta introduzidas nas rádios em 1940. É, portanto, a partir desse desenvolvimento do folhetim e da rádio novela que a estrutura em forma de “próximos capítulos”, como chama a atenção de Renato Ortiz, serão os elementos estruturais fixados para que o leitor possa entender a

¹⁷ Op Cit. HAMBURGUER, p. 443.

¹⁸ HAMBURGUER, Esther Império. “A expansão do feminino no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 1980”. Revista de Estudos Femininos. Florianópolis, ed.15, janeiro-abril/2007, p. 156.

¹⁹ ORTIZ, Renato. “A evolução da história da telenovela” In: BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 199, p. 11.

história, e fazer com que estas histórias permaneçam um período extenso no ar.²⁰ Assim é possível fazer a circulação de forma informacional de propagandas no meio das radionovelas, com o intuito de fazer com que o público consuma, vemos que é a partir disso que as empresas Colgate Palmolive e Gessy consegue atrair principalmente as donas de casa, aquelas que são os membros das famílias, e influenciadoras de compras de produtos ligados aos afazeres domésticos, a consumir seus produtos e é em função disto que estas empresas de higiene passam a financiar as primeiras novelas, com o interesse pelo marketing estabelecido e o aumento nos lucros²¹.

Neste sentido como observa Renato Ortiz, o papel da mulher é duplo, primeiro ela é a figura central do lar, depois ela é o potencial consumidor do mercado, a partir desse olhar nota-se que é preciso, explorar uma linguagem narrativa específica, para acenar este público²². È em então que, em 1935 na ilha de Cuba, o melodrama, linguagem estabelecida pelo amor proibido e de outros fatores, esta linguagem seriada, é introduzida na dramaturgia das radionovelas como *Angeles de la calle* e *El derecho de nacer*, e elas passam a explorar esta linguagem folhetinesca, nas obras de Cagnet com o objetivo de gerar romances proibidos e fazer o telespectador chorar e torcer pelas personagens segundo o historiador Reinaldo González e citado por Renato Ortiz, é onde o autor ve no melodrama como uma forma de substituir suas histórias de suspense e comédias de linguagens seriais e como uma forma para atrair o público. È nesta afirmação que Renato Ortiz fala sobre o autor, “ele abriu a válvula ao pranto para as mulheres, chorarem, principalmente as pobres que mais consumiam os produtos anunciados em seus programas, assim Cainet, segundo o autor, faz com que as mulheres implorem para chorarem com estas histórias”, confirmando de que a radionovela, é um produto feito para o mercado e não para quem assisti²³.

No Brasil também não é diferente o rádio em 1941, passa a exibir as radionovelas, *A predestinada*, lançada pela Rádio São Paulo e *Em busca da felicidade* pela Rádio Nacional, ambas as estórias contatadas com caráter melodramático, e financiadas pela Colgate-Palmolive, como observa Renato Ortiz “A *Em busca da felicidade*, do cubano Leandro Blanco é traduzida e produzida pela empresa que

²⁰ Citação feita por Renato Ortiz, sobre as “*soap operas*”, o autor usa como referência, a pesquisa “*Speaking of soap operas*”, de Robert Allen, da Universidade do Norte da Califônia feita em 1985, para explicar sobre como essas soap operas influenciaram as novelas como estrutura narrativa.

²¹ Op cit. ORTIZ, p.20.

²² Op cit. ORTIZ, p. 20 e 21.

²³ Op cit. ORTIZ, p.24

administrava a conta da Colgate”.²⁴ A radionovela *Em busca da felicidade* é sucesso em todo Brasil, e o que se corrobora a ideia de que a radionovela é um produto feito para as mulheres.

Em 1950, é inaugurada a “*Tv Tupi*”, primeira emissora de televisão do Brasil fundada por Assis Chateaubriand proprietário dos Diários Associados, o empreendimento pioneiro passa a ser monitorado com o apoio de técnico norte americanos da RCA Vitor e com suporte de profissionais oriundos do rádio. Contudo com o apoio de emissoras filiadas em outras capitais passam a receber o sinal com o propósito de a televisão, expandir suas operações fora do eixo Rio-São Paulo. Então em 1955, cidades como o interior do Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Salvador, Recife, Campina Grande, Fortaleza, São Luís, Belém e Goiânia, contam com essas imagens.²⁵

A primeira novela, *Sua vida me pertence*, de autoria de Walter Foster, estreia na TV Tupi em 1951, ela tem o intuito de tentar continuar os efeitos disseminados pela radionovela sobre o país. Não tendo profissionais qualificados para realizar esta tarefa, a Tv Tupi resgata profissionais oriundos do rádio, mas as dificuldades em cena desses atores logo são notadas pelo público, a postura corporal e a capacidade de decorarem o texto, levam estes profissionais a tentarem eliminar os efeitos da entonação vocal, e o problema de postura corporal, logo é enxergado diante das câmaras, o que possibilita o ator a ir a desacordo com o script da cena, como observa Ortiz²⁶. Isto é um efeito também gerado porque, estes profissionais trabalhavam simultaneamente no rádio e na televisão, na TV Tupi, por exemplo, existia um *casting* fixo para estes atores atuarem nos dois meios, o que demandava uma grande versatilidade em cena²⁷.

As primeiras novelas apresentadas de 1951 até 1963 eram grandes espetáculos apresentados ao vivo, e sendo transmitidas de um palco em formato arena, representadas como um grande teatro, o que leva os atores em cena a não errar o texto, que era uma adaptação de alguma obra famosa de teatro ou uma obra literária, que mencionava alguma característica marcante do folhetim melodramático do século XIX. Com as obras apresentadas ao vivo, os *teleteatros*, trouxeram adaptações de textos de autores

²⁴ Ibidem. ORTIZ, p.25

²⁵ Op cit. HAMBUGUER, p. 444.

²⁶ Op cit. ORTIZ, p. 28.

²⁷ Ibidem. ORTIZ, p. 29.

famosos como Machado de Assis, José de Alencar, Victor Hugo, Charles Dickens e Liev Tolstói e as quais, são reproduzidas em formato de adaptação para televisão obras como *Ana Karenina*, *O Guarani*, *Iaiá Garcia*, *Os irmãos Dombey*, entre outras obras famosas. Nesta época o contraste entre telenovela e teleteatro se traça, em uma produção do teleteatro, por exemplo, ela por ser mais barata, e por contar com a remontagem de cenários e figurinos que muito das vezes, mais do que a telenovela exigia, os canais optam por produzir mais teleteatro do que conteúdo novelístico, pois as verbas eram muito raras de acontecer devido á falta de um capitalismo brasileiro consolidado, e o uso de uma publicidade dentro televisiva dentro dos canais que raramente, pois os grandes empresários não conseguiam enxergar na televisão um bom investimento de *marketing*, pois o contraste de aparelhos televisivos no país era muito menor, e o alcance da televisão estava disposta em uma pequena parcela da população, pois os brasileiros naquela época, não tinham adquiridos aparelhos televisivos, como afirma José Mário Ortiz e Sílvia H. Simões Borelli.²⁸

Com a chegada da década de 1960 a televisão acaba investindo cada vez mais, em enlatados estadunidenses o contraste desses programas com os diários e as telenovelas passam a ser reconhecido como chamarisco de audiência, e as emissoras passam veem, que suas programações devem obedecer a uma racionalização empresarial, o que possibilita a elas de lucrar com a criação de logomarcas e *slogan*, a Tv Excelsior é a primeira a aderir esta ideia e cria o “Eu também estou no 9”, aproveitando para promover as contratações de *casting* próprio. Assim então, a televisão agora nos anos de 1960, passa a mostrar seu patamar mercadológico e apresentar-se como uma *grife*, se relacionando com o mercado publicitário e operar com próprios funcionários.²⁹

A telenovela vive a época dos anos de 1960, profissionais como Benedito Ruy Barbosa e Glória Magadan vindos do rádio, passam a escrever textos brilhantes, e patrocinados pelas empresas Gessy-Lever e Colgate Palmolive começam a trabalhar escrevendo scripts para a televisão, o que faz com que eles acabem ganhando investimentos em que suas adaptações de histórias e ou ficção, para que suas produções possam ser produzidas.

²⁸ BORELLI, Sílvia H. Simões e. RAMOS, José Mário Ortiz. “A telenovela diária”. In: BORELLI, Sílvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. Telenovela: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1991. P.11, p. 56.

²⁹ Ibidem. BORELLI e RAMOS, p. 57.

A primeira novela diária brasileira 2-5499 *Ocupado*, produzida pela Tv Exclesior, não vira uma mania nacional, mas a emissora mantém um público cativo á frente da televisão, sendo que em julho de 1963 como cita Nilson Xavier:

A novela é apresentada as segundas, terças e quartas e só vai passar a ser transmitida diariamente, só para São Paulo, em setembro daquele mesmo ano, isso ocorre porque não havia televisão transmitida via satélite que cobria todo território nacional, ás fitas de vídeotaípe era enviado às outras capitais depois de serem exibidas na capital paulista³⁰.

Em 1963, a Tv Tupi estreia o primeiro marco da teledramaturgia nacional, “*O direito de nascer*”, levando o telespectador ao “delírio” como observa Nilson Xavier³¹, os telespectadores passam á ter uma identificação com os dramas vividos por Albertinho Limonta e Mamãe Dolores, e é nesse momento que emissoras como a Tv Exclesior e a Tv Tupi, conseguem desprender dos programas de gênero teleteatros, como o “*Teatro 9*” e “*Teatro 63*”, na Exclesior e “*Grande teatro Tupi*”, na Tupi, e é a partir do sucesso de *Direito de nascer* que as grandes emissoras passam a investir cada vez mais em teledramaturgia, como apontam os autores José Mário Ortiz Ramos e Sílvia H. Simões Borelli³².

Em 1963 a telenovela, se transforma em um primeiro time na programação diária das emissoras, o que possibilita fazer com que as audiências triplicam e a dobradinha de jornal e filme passa a não ter mais validade, o que ocasiona segundo os autores Borelli e Ramos a dizer que as famílias levam seu jantam para ás 17 horas, com o objetivo de acompanhar os melodramas clássicos do horário das 20 horas. Notamos então que esta presença de programas estrangeiros seja importante neste período, para fazer com que a telenovela ganhe um rendimento de audiência de 18 % maior, segundo dados do IBOPE de 1963³³.

A telenovela “*Beto Rockefeller*” escrita por Braúlio Pedroso, em 1968 e 1969, instituiu-se como um modelo de inovação, nela é introduzido uma linguagem coloquial que conta com um dinamismo popular nos diálogos, e também contando com um anti-

³⁰ Xavier, Nilson. Almanaque da telenovela brasileira. Nilson Xavier. 1º ed. São Paulo: Panda Books, 2007, p. 74.

³¹ Ibidem. XAVIER, p. 74.

³² Op cit. ORTIZ e BORELLI, p. 63.

³³ Ibidem ORTIZ e BORELLI, p. 64.

herói protagonista, o que faz com que o autor do folhetim leve a estória em um tom mais realista, se distanciando do melodrama clássico e se aproximando da realidade humana do brasileiro³⁴.

A Rede Globo entra no cenário de emissoras em 1955, quando é concedido no governo de Juscelino Kubitscheck, um canal para o grupo Roberto Marinho, a rádio Globo é fundada em 1944 e o canal é ativado em 1962, associando à rede estadunidense Time-Life, a rede então, a ocupar o canal o 4 no Rio de Janeiro, em 1965 ela compra o Canal Paulista e entra em operações no estado. É, portanto, em 1969 que a Rede Globo, irá se expandir no campo audiovisual brasileiro e se firmar, implantando um sistema de telecomunicações comprados do grupo Embratel, donde passa ampliar e cobrir parcelas significativas do território nacional³⁵.

É, no entanto que esta expansão da Rede Globo, ocorre com uma sintonia do mercado de consumo, e uma equipe de produção e administração, preocupadas em aperfeiçoar o marketing e a propaganda, auxiliados com uma relação amistosa com o regime militar do país durante a época, faz com que ela cresça em solo brasileiro³⁶.

A consolidação de novelas mais populares passa a ser mais lucrativas, para os canais da época, principalmente para a Tv Tupi, que adota um modelo “realista”, o que faz com que a própria Rede Globo a se dirigir em um caminho diferente da outra emissora, ela recorre então à Glória Magadan, autora cubana fuzilada e oriunda do rádio para escrever “*Sheik de Agadir*”, no entanto esta autora passa a ser responsável pelas novelas da Colgate Palmolive, e também pelo Departamento de Teledramaturgia da Rede Globo, contratada Glória Magadan foi para a própria rede dos marinhos como uma estratégia de Walter Clark para tentar elevar os índices de audiência do canal, o enredo feito pela a autora se mistura em uma linguagem mais especializada em se fazer dramas pesados e românticos que se passam em terras distantes do Brasil como observa Esther Hamburger³⁷.

Contratada pela TV globo em 1967, Janete Clair, teria que passar pelo padrão imposto por Magadan na emissora, como afirma Maurício Tintori Piqueira:

³⁴ Ibidem. ORTIZ e BORELLI, p. 78.

³⁵ Ibidem. ORTIZ e BORELLI, p. 81

³⁶ Op cit. HAMBURGUER, p. 455.

³⁷ Ibidem. HAMBURGUER, p. 463.

A autora tinha uma larga experiência no rádio, sendo uma das principais escritoras de radionovelas do Rio de Janeiro. Esposa do dramaturgo Dias Gomes, um dos artistas mais engajados na luta por uma dramaturgia baseada na realidade social brasileira, Janete não tinha as mesmas crenças políticas do marido e adotava um estilo de dramaturgia diferente, mais próximo ao romantismo melodramático do cinema hollywoodiano das décadas de 1930 e 1940, mas que comungava com ele nos ideais de produzir tramas inseridas na realidade social brasileira.³⁸

Piqueira também nos demonstra que, Janete Clair tinha dificuldade de ambientar suas novelas no Brasil, pois como o comando de teledramaturgia da Tv Globo estava nas mãos de Glória Magadan, a autora Janete Clair, foi obrigada a escrever sua novela *Rosa Rebelde*, ambientada na Espanha, e que Magadan chegou a afirmar, que o “brasileiro não era romântico suficiente”, citação colocada por Piqueira como forma de mostrar que as ideias de Magadan estava em uma direção oposta da realidade, ao qual só irá mudar quando os comandos da emissora e do mercado publicitário se dirigir, para as mãos de brasileiros.³⁹

A realidade em torno de se retratar as telenovelas no país só vai ocorrer, quando Magadan sair da direção da Colgate-Palmolive e se transferir para a Rede Globo e ser substituída por Benedito Rui Barbosa na direção no departamento da multinacional de cosméticos, o que o possibilita incentivar os autores para ambientar suas telenovelas no Brasil e a adaptar clássicos da literatura brasileira e internacional.⁴⁰

Piqueira também nos revela que Rosa também conseguiu apoio de diretores como Walter Avancini, da Tv Excelsior, a trazer autores do teatro como o caso do dramaturgo do Teatro de Arena Gianfranco Guarnieri que adapta “*A Fonte*”, e passa a se chamar “*O Tempo e o Vento*”⁴¹.

Outro autor vindo do teatro foi Lauro César Muniz, o mesmo foi convidado para escrever uma novela na Tv Excelsior, em 1966, pois o departamento de teledramaturgia queria inovar com uma telenovela moderna, como observa Piqueira, Muniz vem para a

³⁸ PIQUEIRA, Maurício Tintori. “*Entre o entretenimento e a crítica social: A Telenovela moderna da Rede Globo e Formação de uma identidade nacional (1969-1975)*”. Dissertação apresentada ao curso de pós-graduação em História pela Universidade Católica de São Paulo, 2010, p. 48.

³⁹ Ibidem. PIQUEIRA, p. 49.

⁴⁰ Op cit. PIQUEIRA, p. 49.

⁴¹ Ibidem PIQUEIRA, p. 50.

Tv por causa, da política ditatorial brasileira, censurando o ambiente cultural, impossibilitando dramaturgos de escrever seus teatros⁴².

Em contrapartida à censura de textos teatrais, a televisão herda autores de peças, como também Dias Gomes, Paulo Autran e Augusto Boal, ambos vêm trilhar também um caminho de sucesso, dentro da televisão desenvolvendo uma qualidade de produção tele dramaturgica nacional⁴³.

Janete Clair assume, em 1967 a telenovela “*Anastácia a mulher sem destino*”, com supervisão de texto de Glória Magadan. Emiliano Queiroz, autor principal, derruba a audiência desta obra aberta e é Clair, quem assume a autoria, como observa o Memória Globo, Jante busca como forma de fazer o telespectador entender a sinopse da telenovela, baseada em excessos de personagens, e como recurso a autora utiliza um terremoto e uma passagem de tempo de 20 anos , para criar novas histórias a partir dos conflitos vividos pelos filhos de Anastácia (Leila Diniz) e Blanche (Aracy Cardoso) – Henriette e Roger, respectivamente – assumem papel de destaque na trama.⁴⁴

Tornando-se fixa do *casting* de autores da Tv Globo, Janete Clair passa a escrever novelas com elementos narrativos mais atrativos à realidade do telespectador. Em 1969 e 1970, a autora lança sua primeira novela no horário nobre global “*Vêu de Noiva*”, trazendo temáticas para o enredo considerado antes, masculino como o automobilismo, a autora consegue aproveitar a fama de Nelson Piquet e passa a disseminar uma visão heroica dos pilotos de fórmula 01, esporte este pouco conhecido pelos brasileiros. Clair também eleva a audiência do horário com a telenovela “*Irmãos Coragem*”, narrando a saga heroica de João Coragem, pelo garimpo da cidade de Coroadó, ela transforma a estória em um verdadeiro filme de western brasileiro, convidando os homens para assistir a televisão, público considerado muito difícil de agradar na época, o futebol também ganha imagens pelo personagem Duda, e a autora consegue marcar-se com novelas que inovam tanto na linguagem quanto na maneira estética e estrutural do folhetim, e que atendem a todos os interesses do público, ela

⁴² Op cit, PIQUEIRA, p. 51.

⁴³ Ibidem. PIQUEIRA, p. 53.

⁴⁴ Site “Memória Globo”, Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/anastacia-a-mulher-sem-destino/uma-nova-autora.htm>. Acesso em 03/05/2017.

constrói uma verdadeira mobilização do telespectador ⁴⁵. Um fato curioso é a telenovela “*Selva de Pedra*”, Janete Clair consegue, em meio a toda uma história bem construída, acionar 100 pontos de audiência no último capítulo, quando a heroína Simone, vivida por Regina Duarte, assume para seu amado Cristiano vivido por Francisco Cuoco, que é Rosana e que virou outra pessoa para articular uma vingança contra o amado⁴⁶.

Gilberto Braga autor de “*Dancin’Days*”, exibida em 1978 e início de 1979, inicia seus trabalhos na TV em um episódio do programa “*Caso Especial*” com uma adaptação de “*A Dama das Camélias*”, de Alexandre Dumas Filho, este episódio é protagonizado por Glória Menezes, levado ao ar sob direção de Walter Avancini e com supervisão de Oduvaldo Vianna Filho. Logo após, o jovem autor se destaca em 1974 e 1975 com a sua primeira telenovela “*Corrida do Ouro*”, para as 19 horas, com dificuldades de entender os textos passam a dividir a autoria com Lauro César Muniz, á quem deixa a novela para assumir o horário das 20 horas, em meio a esta movimentação Janete Clair se oferece para ser supervisora de texto de Braga, a quem no horário vai muito bem à audiência, o que faz em garantir o seu lugar na emissora para adaptar às 18 horas, romances como “*Senhora*”, de José de Alencar e “*A Escrava Isaura*”, de Bernardo Guimarães, telenovela ao qual leva o humilde autor para o horário nobre em 1978⁴⁷.

1.2 - A TELENÓVELA NOS ANOS 70 NO BRASIL E A PRODUÇÃO DA TV GLOBO: UM NOVO PARADIGMA DE CONSUMO.

O fato de a TV Globo ter um papel importantíssimo na produção de telenovela é e foi muito marcante para a consolidação do gênero, como um produto cultural de massa, pois mesmo com a concorrência de outras novelas no sistema aberto, ela conseguiu se consolidar na produção deste produto televisivo. Segundo Juliana Prado

⁴⁵ Op cit. RAMOS e BORELLI, p. 100.

⁴⁶ Nota publicada pelo crítico de televisão Nilson Xavier, em comemoração aos 45 anos de exibição da telenovela, “*Selva de Pedra*”. Disponível em: <https://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2017/04/12/45-anos-de-selva-de-pedra-10-curiosidades-sobre-a-novela-100-de-audiencia/>. Acesso em 10/09/2017.

⁴⁷ Site “Memória Globo”, Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/gilberto-braga/trajetoria.htm>. Acesso em 10/09/2017.

a rede Globo se consolidou com um verdadeiro *star system* à moda de Hollywood, com um *cast* de profissionais (autores, diretores, produtores, elenco, profissionais, técnicos etc), capazes de fazer uma mobilização midiática e vender as novelas para outros países⁴⁸.

Com a fabricação de suas telenovelas e a criação de um horário para as famílias assistirem à televisão, a rede dos Marinhos cria um horário simultâneo, capaz de transportar o telespectador para uma realidade misturada com a ficção, assim com contato é possível o a receptividade é feita a partir de uma identificação carismática ou identificação de repulsa, que tal fato leva Edgar Morin, a observar que isto é uma característica da produção cultural de massa:

A cultura de massa elabora modelo, normas; mas para essa cultura estruturada segundo a lei de mercado, não há prescrições impostas, mas imagens ou palavras que fazem apelo à imitação, conselhos e incitações publicitárias.⁴⁹

Para compreendermos melhor, como a televisão é enxergada como um meio que inaugura uma nova “estratégia de comunicabilidade”- nos termos de Jesus Martin Barbeiro⁵⁰, vemos que ela se utiliza da estratégia da simulação de orientação funcional do comportamento de indivíduos, para caracterizar o meio como uma função de orientação do consumo.

Nas palavras de Arlindo Machado⁵¹, a televisão tem de se adaptar ao gosto popular e de se firmar com um modelo tangencial aquilo que o público deseja absorver. Então temos que o significado do termo “*quality television*” (televisão de qualidade), vem reforçar a ideia de que a televisão produz qualidade e ratifica o sentido do telespectador como consumista de seu conteúdo, como uma forma de entretenimento. Como coloca Muniz Sodré, “parte desse sistema organizador, a televisão é o espelho pelo qual, narcisa mente a ordem tecnocapitalista se reflete e indica as suas grandes linhas de constituição de identidades sociais”.

⁴⁸ PRADO, Juliana. Do. “Culto ao Corpo na telenovela: Apropriações, consumo e identidades sociais”. In: CASTRO, A. L. de. *Cultura Contemporânea, identidades e sensibilidades*: olhares sobre corpo, mídias e novas tecnologias. São Paulo. Cultura Acadêmica. 2010 p. 114.

⁴⁹ MORIN, E. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. São Paulo: Forense. 1992, p. 115

⁵⁰ MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003, p. 13.

⁵¹ Op cit. MACHADO, p. 13.

Analisando o que diz Muniz Sodré, Maria Rita Kehl observa sobre a história da televisão no Brasil, se confundi com a história da Tv Globo⁵² e com seu padrão de qualidade, quando, a partir de 1973, a própria rede de televisão consegue produzir esteticamente uma programação idealizada a partir de diagnósticos de imagens glamourizadas, fora da realidade do contexto brasileiro do momento, escondendo a miséria e com ilustrações culturais em que, o grande público já estava cansado de vivenciar em seu cotidiano.

Com imagens glamourizadas e programas que atraem o telespectador para assistir televisão, a rede Globo cria um modelo de programação que leva em conta as diferentes faixas etárias, como cita Maria Rita Kehl ao mencionar os dizeres de Walter Clark, publicado na revista *Bananaas*, em 13 de maio de 1974:

“A Tv vive de um Universo quantitativo; essa ideia, e a de integração nacional, acabaram com a imagem de programas específicos para cada região” (...) “O maior mal da televisão brasileira foi à falta de unidade no comando das empresas” (...) “A Globo tratou de formular uma programação que induz a esse universo global”⁵³.

Assim com o tema da organização, como observou a autora com o lema de “sólida estrutura de empresa moderna”, a Tv Globo administrada pelo diretor de programação Walter Clark, resulta de um conglomerado de empresas, que se destaca no mercado de comunicações, com o objetivo central de ser a única emissora a transmitir de uma forma conjunta com suas 18 afiliadas uma mesma programação, garantindo ao seu telespectador, entretenimento, informação e educação.

Com uma proposta ousada e sendo a maior beneficiária das novas políticas dos militares, a Rede Globo e o aparato televisivo em si, aproveitam os anos de chumbo para se consolidarem como uma indústria nacional, que é o que Esther Hamburger nos salienta: vários governos brasileiros de diversas maneiras influíram na promoção da TV no país desde sua origem – nos primeiros anos, principalmente, através de empréstimos concedidos por bancos públicos às emissoras privadas. Já no início da década de 1960 aparecem as primeiras normas e regulamentações:

⁵² Kehl, Maria Rita. “Um só povo, uma só cabeça, uma só nação”, p. 5. In: CARVALHO, Elizeth, KEHL, Maria Rita & RIBEIRO, Santuza Naves. “Anos 70”. Rio de Janeiro. Europa. Emp.Grá e Editora Ltda, 1979-1980. 7v. il.

⁵³ Ibidem. KEHL, p. 13.

È a partir de 1964, que durante o regime militar, e com a ingerência do Estado, que a indústria de televisão aumenta e muda a qualidade. As telecomunicações foram consideradas estratégias na política de desenvolvimento e integração nacional do regime. Os militares investiram na infraestrutura necessária à ampliação da abrangência da televisão e aumentaram seu poder de ingerência na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas culturais normativas. Em 1968 foi inaugurado um sistema de transmissão de micro-ondas que estendeu o tráfego de ondas de televisão via terrestre para além dos estreitos limites anteriores. Logo depois o governo brasileiro passou a financiar a comunicação via satélite, centralizada na estação de Itaboraí. Em 1974 novas estações para a comunicação via satélite, possibilitaram que sinais televisivos atingissem capitais da região norte como Manaus e Cuiabá⁵⁴.

O processo de transmissão baseado em micro-ondas permitiu o envio de imagens em tempo real, baseando-se em uma transmissão de programas ao vivo, em que antes só era possível, o envio de fitas por avião para outras cidades. Esse processo acentua-se ainda mais com a assinatura, em meados dos anos de 1981, de um acordo da Embratel com a Rede Bandeirantes e Rede Globo, garantindo que elas transmitissem em sinal aberto para todo o território nacional, uma programação que se pretendia sem efeitos e inverdades, o que culminou na consolidação de um número reduzido de redes de TV.

O apoio governamental contribuiu para a concentração da indústria televisiva no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. O efeito desta política revela-nos que esse movimento de desenvolvimento permitiu um exercício de hegemonia nas duas maiores metrópoles do Brasil, na construção de uma determinada imagem do país, a partir do que se chama de uma “identidade nacional” e de uma visão de que os brasileiros têm de si mesmos e da nação⁵⁵.

A ideia de integração nacional estava entre as prioridades do Estado autoritário brasileiro, a fim de garantir uma lógica na Doutrina da Segurança Nacional e com objetivo de estabelecer uma base de infraestrutura para que as telecomunicações se apoiassem, de forma que o veículo de comunicação fosse “abrangente, onipresente, forte e unificador”⁵⁶. O que Maurício Tintoni Piqueira nos lembra, ao citar de Renato Ortiz,

⁵⁴ Op.cit.. HAMBURGUER, p. 454.

⁵⁵ PORTO, César Henrique de Queiroz. TESE: “Uma reflexão do islão na mídia brasileira: Televisão e mundo mulçumano, 2001-2002”. Departamento de História da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012, p. 61.

⁵⁶ BUCCI, Eugênio. HAMBURGUER, Esther (Orgs). A Tv aos 50 anos: criticando a televisão brasileira em seu cinquentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p. 2000.

que a ditadura investiu na infraestrutura de telecomunicações para garantir o atendimento do capitalismo multinacional na unificação do mercado e na propaganda nacional⁵⁷.

Se partirmos do pensamento dos autores citados acima, chegaremos à conclusão de que a Tv Globo foi a maior beneficiária das políticas gestoras da Ditadura. Maria Rita Kehl já tinha observado que a própria rede de comunicação liderada por Roberto Marinho conseguiu, nos anos de 1970, garantir-se como líder de audiência por causa de sua grande estrutura e principalmente, pela captação e criação de imagens adequadas àquele momento político, a fim de garantir que o telespectador fosse capaz de sentir-se dentro de uma determinada realidade, longe das imagens do cotidiano, da miséria e da fome.

Eugênio Bucci e César Henrique de Queiroz Porto nos mostram que o governo também ajudou na consolidação da TV Globo, com uma política autoritária e interessada em transmitir a ideologia do regime, focando na educação da população para uma realidade subversiva, à qual elas não estavam acostumadas.

Assim, como nos apresenta Esther Hamburger, as décadas de 1960 e 1970, marcam o anúncio de um caminho através do qual o brasileiro seria levado rumo ao desenvolvimento e à modernização. É no campo da comunicação e da mídia que vemos esse processo se efetivar, servindo como pano de fundo desse⁵⁸.

Em 1966, a Tv Globo amplia seu domínio ao comprar a Tv Paulista, e que coincide com o lançamento de sua emissora própria na capital do estado de São Paulo, em 1968, quando a própria rede inaugura sua terceira geradora em Belo Horizonte. Na década seguinte, como afirma Hamburger, a Globo assume a liderança de mercado e TV Excelsior e Tupi se enfraquecem gradativamente, tendo suas licenças caçadas pelo governo em 1975 e a segunda em 1980⁵⁹.

Desenvolvendo-se no interior de uma estrutura capitalizada e monopolizada, a emissora de Roberto Marinho se firma como uma rede totalmente lucrativa, apelando para a construção de um imaginário institucional no qual fica conhecida como tendo um padrão de qualidade superior a todas as outras, em consonância com as emissoras

⁵⁷ Op.cit. PIQUEIRA, p. 90.

⁵⁸ HAMBURGUER, Esther. O Brasil Antenado: a sociedade da novela: Rio de Janeiro, 2005, p.31.

⁵⁹ Apud. HAMBURGUER, p.32.

estadunidenses, mas com características próprias. Assim tendo o seu tão prestigioso padrão de qualidade Globo, a emissora deixa para trás as demais e se insere no mercado internacional como uma poderosa exportadora, penetrando no mercado socialista - como afirma Hamburger, apresentando-se como uma emissora localizada em no chamado terceiro mundo cuja, política externa é relativamente independente⁶⁰.

Os 10 primeiros anos de gestão da TV Globo couberam a Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) na direção da emissora. O jovem publicitário já tinha revolucionado a programação e estrutura da TV Rio e foi capaz de garantir ao próprio Boni sua substituição na direção da emissora para consolidar-se com um padrão televisivo.

Nos anos de 1970, o governo dos militares elabora um imaginário sobre o milagre econômico brasileiro, atualizando o “sonho secular da modernidade”, tornando algumas capitais amplamente urbanizadas, impulsionando mudanças sociais como o decréscimo da taxa de natalidade, a expansão dos sistemas de saúde e educação e a diversificação da estrutura familiar.

Concordamos então que a televisão está imbricada no dia a dia do brasileiro, e que assisti-la tornou-se um verdadeiro rito, quando passamos a inseri-la em nossos momentos de aconchego, passamos a ter o *habitus*⁶¹. De realizar algumas tarefas domésticas enquanto esta passando aquele programa favorito ou após a sua exibição, criando um cronograma pessoal e familiar cotidiano, baseado na programação da TV.

O momento da década de 1970 é de grande prestígio para a TV. é neste período em que os aparelhos de TV se espalham e ocorre o barateamento dos aparelhos, em produção nacional, o que garante a ampliação do consumo de televisores e o aumento da audiência no final da década de 1960. Nos finais dos anos de 1970 e início da década de 1980, a televisão adentra principalmente a região norte/nordeste do país, conforme observa César Henrique de Querioz Porto, sobre a disseminação da televisão no território nacional⁶².

Marcos Napolitano, ao escrever sobre a televisão, afirma que ela se consagrou como “um veículo de comunicação mais importante do Brasil”, passando a ser o

⁶⁰ Apud. HAMBURGUER, p.32.

⁶¹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p.61.

⁶² Op cit. PORTO, p.62

verdadeiro carro-chefe da modernidade capitalista, e um dos produtos mais bem-sucedidos, do ponto de vista comercial, e mais influente, do ponto de vista ideológico culturais”⁶³.

Esther Hamburguer olha para esta televisão e enxerga que em cinco décadas de existência, a televisão desenvolveu uma estrutura bastante original, combinando a propriedade comercial com diferentes formas de intervenção estatal. È então que o governo passa a interferir nesse tipo de indústria, com concessões públicas de canais, empréstimos públicos censurando, até mesmo anúncios oficiais de empresas estatais⁶⁴.

O casal francês Mattelart- Michele e Armand- em sua pesquisa acerca da televisão brasileira, afirma:

Em uma dezena de anos, o Brasil conseguiu criar uma indústria nacional de programas que se revelou altamente viável em termos de exportação. A internacionalização dos programas brasileiros é acompanhada pelo efeito da sedução exercido por um processo de produção de baixos custos e com bons resultados⁶⁵.

Na teledramaturgia, o poder global é de destaque, suas novelas conseguem fazer com que todos se rendem ao encanto da ficção, ela também consegue exportar seus produtos para dezenas de países em vários continentes, como é o caso de Cuba, berço do melodrama folhetinesco na América Latina, local em que a população se rende ao poder da programação da emissora nos anos 1980, como salienta Porto. A Rede Globo consegue programar suas novelas, até em grades televisivas de muitos países do bloco socialista, e justamente nesse período que a televisão passa a ser objeto de estudo e pesquisas por parte de muitos pesquisadores nacionais e estrangeiros⁶⁶.

Se observarmos a grade de programação da TV Globo atualmente, iremos notar que em sua parte noturna, ela apresenta três novelas: às 18 horas, às 19 horas e às 21 horas. A dobradinha entre jornal e novela deu-se tão certo, que a emissora coloca em seu espaço de grade noturna, novela, telejornais locais, Jornal Nacional e novela das 21 horas. Apesar da variedade de programação televisiva existente no Brasil, Anna Maria

⁶³ NAPOLITANO, Marcos. 18 de setembro de 1950- televisão no Brasil. P.215. In: BITTENCOURT, Circe (Org). Dicionário de datas da História do Brasil. São Paulo: Contexto, 2007. P.215-219, p.218

⁶⁴ Op cit. HAMBURGUER, p.22-23.

⁶⁵ MATTALERT, Michele e Armand Mattalart. “O Carnaval das imagens: ficção na Tv”. 2º edição. São Paulo. Brasiliense. 1998, p.9.

⁶⁶ Ibidem. HAMBURGUER, p.63

Balogh observa que o grande mote da televisão nacional se encontra na ficção, que segundo ela, faz da realidade da cultura brasileira, uma especificidade única e local e passou a ser reconhecida internacionalmente e isto se justifica nas palavras da autora, pelo *know-how* ficcional consolidado pela Rede Globo⁶⁷.

Então, chego à conclusão de que a Tv Globo em sua maneira de fazer televisão, busca o valor ficcional, especialmente com as telenovelas. Caio Henrique de Queiroz Porto comenta que a maneira global de se fazer novela no Brasil, torna-se o carro-chefe da TV nacional, constituindo a singularidade da televisão no país.

E assim se observarmos, de fato, a telenovela garante um importante espaço nas grades horárias das emissoras, inculcando no povo o hábito de ver televisão. Sendo a Rede Globo a responsável pela organização de uma grade de programação horizontal com base no melodrama televisivo, é aí que as telenovelas se garantem, cada uma em seu horário, cativando seu público todos os dias da semana⁶⁸.

Conforme Maria Rita Kehl:

As novelas globais se modificaram ao nível formal, ao nível estético das locações, figurinos, cenários, diálogos e direção de atores pela incorporação, em todos os terrenos, de elementos identificáveis pelo público no cotidiano como sendo componentes de um cotidiano próximo ao seu⁶⁹.

Voltando ao valor estético e conforme o já exposto pela autora Maria Rita Kehl, saliento que a imagem glamourizada veiculada pela Rede Globo encontra-se com a situação da população que ao mesmo tempo em que procura identificar seu cotidiano nas telenovelas, buscam uma realidade glamorizada, ficcional, capaz de fazer com que se vejam representadas, aderindo à forma de agir em seu imaginário com os sonhos das personagens bem sucedidas em finais felizes⁷⁰.

⁶⁷ BALOGH, Ana Maria. O discurso ficcional na Tv: Sedução e Doses homeopáticas. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 2002, p.20.

⁶⁸ BUCCI, Eugênio. Brasil em tempo de TV. São Paulo: Boitempo, 2005, p.224.

⁶⁹ Kehl, Maria Rita. “As novelas, novelinhas e novelões Mil e uma noites para as multidões”, p.52. In: CARVALHO, Elizeth, KEHL, Maria Rita & RIBEIRO, Santuza Naves. “Anos 70”. Rio de Janeiro. Europa. Emp.Grá e Editora Ltda, 1979-1980. 7v. il.

⁷⁰ Apud. KEHL, p.52

1.3 - A TELENVELA COMO FONTE HISTÓRICA

A forma como é produzida a narrativa da telenovela tem como referência a dramaturgia. Se analisarmos a recepção deste produto cultural de massa do ponto de vista de Ester Hamburger, devemos levar em conta o poderoso efeito que a telenovela e a história de seus personagens provocam nos telespectadores, tornando-os torcedores em relação aos desfechos de suas histórias, cujos enredos são acompanhados diariamente, como no folhetim, transformando-se em tema de assunto entre vizinhos, amigos e dentro da própria família⁷¹.

O comentário do telespectador em relação à telenovela pode ser entendido como ato de engajamento, em que se reconhece na história do folhetim, que por sua vez é construída tendo como motivação o gosto de quem a consome. Diante dessas afirmações julgo necessário refletir como a telenovela tem influenciado a vida do telespectador classificando-a como um produto cultural de massa, capaz de influenciar na vida cotidiana de quem assiste e ao mesmo tempo ser influenciado pela audiência, num movimento de circularidade cultural, quando ao mesmo tempo em que deixa marcas sociais e reflexões comportamentais nos telespectadores, recebe influência direta deles. Assim, temos que a telenovela é um produto cultural a partir do qual é possível estabelecer reconhecer as raízes da discussão sobre a formação de uma identidade nacional.

Primeiramente precisamos reconhecer o quão o brasileiro é ligado ao aparelho televisivo, e o quanto este é capaz de produzir e reproduzir representações, que acabam por ter longo alcance sociedade, sendo capaz de alimentar o que Maria Immaculada Vassalo Lopes chama de “repertório comum”, ou seja, a televisão alimenta uma visão geral capaz de fazer pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões se reconhecerem iguais perante a uma só imagem⁷².

Então, a partir dessas representações pretensamente consensuais do que sejam os valores, as ações, os tipos de família, os tipos de homens e mulheres que devem compor essa nação, cria-se um repertório que passa a ser utilizado para fins de produção de

⁷¹ Op cit. HAMBURGUER, p.479

⁷² LOPES, Maria Immaculata Vassallo. “*Ficção Televisiva e identidade da nação*”. ALCEU (UFRJ). P13-42, 2010, p.18

imaginários capaz de se formatar a ideia de uma comunidade nacional imaginada, constituindo o que Benedict Anderson exclama sobre este conceito⁷³. A narrativa do folhetim eletrônico transmite e dissemina certas imagens e determinadas representações, a partir do ambiente social do personagem.

As técnicas de se construir novas ideias por meio de imagens não constituem um fenômeno novo. Processos de reprodutibilidade técnica da obra de arte foram criados, como os casos da xilogravura e litografia, como um ponto de revolução nas técnicas de se produzir imagens, e, no entanto é a fotografia, como aponta Walter Benjamin é o potencial revolucionário da própria imagem:

Com a fotografia, pela primeira vez a mão se libertou das tarefas artísticas essenciais, no que toca à reprodução das imagens, as quais, doravante, foram reservadas ao olho fixado sobre a objetiva. Todavia, como o olho aprende mais rápido do que a mão que desenha, a reprodução das imagens pode ser feita, a partir de então, num ritmo tão acelerado que consegue acompanhar a própria cadência das palavras. A fotografia graças, a aparelhos rotativos, fixa as imagens, no estúdio, com a mesma rigidez com que o ator pronuncia as palavras (..) na fotografia já está contido em germe o filme falado⁷⁴.

Walter Benjamin também observa que as técnicas de reprodução, ao longo do século, atingem um nível tão elevado que se estabelecem condições de se estender que, e são capazes de se impor, ao que o autor chama de “formas originais de arte”. Neste sentido, o cinema, entraria como uma forma de arte original que se impõe sobre uma forma artística, de reprodução. Assim, esta reprodutibilidade esbarra no conceito de forma de arte na base concreta em sua formação conceitual, tendo casos também relacionados com o cinema, a música e a própria televisão, as quais são alvos desta produção de técnica. Benjamin enxerga na técnica e nas massas, como observa Jesus Martín Barbero, um modo de emancipação da arte⁷⁵, assim esta análise sobre as tecnologias está relacionada com a “abolição das separações e dos privilégios”. Benjamin nota que as massas “exigem que as coisas lhes tornem, espacial e humanamente, mais próximas, a fim de acolher as reproduções de um mesmo dado uma

⁷³ Op. Cit. ANDERSON, p.34.

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. P. 221-254, p.223.

⁷⁵ BARBEIRO, Jesus Martins. “*Dos meios às mediações*”. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1997, p.76.

vez (original), acaba necessitado de apoderar-se de um objeto, o mais próximo possível de uma realidade, que não necessariamente seria uma cópia⁷⁶.

Assim, as sociedades modernas sofrem modificações no seu modo de sentir e de perceber. Martín Barbero também nos coloca a refletir sobre a sensibilidade das massas com essa aproximação da obra de arte, no sentido tradicional. Segundo o autor, as fotografias, dos filmes e de todo o vasto do aparato da programação televisiva, elas estariam de acordo com a reprodução das sensibilidades massivas, para atender a diversidade dos gêneros dos telespectadores⁷⁷.

Jesus Martín Barbero concebe a cultura como espaço de disputa pela hegemonia de ideias e ideologias que se dão muito menos pela imposição da força do que de sentido. Assim, as mediações culturais se estabelecem e a televisão funciona como um instrumento de desempenho social e cultural, que influencia na compreensão do real e das representações da realidade⁷⁸.

A construção da paisagem humana contemporânea esbarra na idealização de imagens que passam pela televisão, sendo que a visualidade eletrônica se estabelece como uma peça constitutiva da visualidade cultural. Se olharmos a circunscrição da TV no continente latino-americano, vemos que esta ocupa um lugar estratégico na dinâmica da vida cotidiana das audiências sensíveis, ao construir imaginários e identidades, como cita Barbero, ao reconhecer a telenovela como um expressivo objeto empírico, na medida em que a televisão se constitui no mundo contemporâneo:

(..)uma das mediações históricas mais expressivas das matizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendido não como as tradições específicas de um povo, mas a hibridação de certos saberes narrativos, de certos gêneros novelescos e dramáticos do Ocidente com as matrizes culturais de nossos países⁷⁹.

O conceito de mediação, a partir da definição de Guillermo Orozco Gómez, citado por Porto e por Jesus Martín Barbero, da à característica de um processo estruturante que configura e reconfigura tanto a interação dos membros da audiência

⁷⁶ Op cit. BENJAMIN, p.227.

⁷⁷ Op cit. BARBERO, p.74

⁷⁸ Op cit. BARBERO, p.76

⁷⁹ BARBEIRO, Jesus Martins. *“O ofício do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva”*. São Paulo. Editora SENAC: São Paulo, 2004, p. 26.

com a televisão como a criação, por eles, do sentido dessa interação⁸⁰. Para Martín Barbero, as mediações referem-se às construções culturais e simbólicas, às ressignificações do sujeito no contexto dos meios de comunicação interativos, integrando uma comunidade simbólica e tomando decisões de negócios, também simbólicas, a partir desses meios de comunicação. Portanto ele passa a perceber a comunicação de massa como um processo contínuo que envolve produção, recepção, meio e mensagem. Além disso, o autor observa que as manifestações comunicacionais estabelecem a cultura em interseção com a política por meio de apropriações particulares dos receptores. César Henrique de Queiroz Porto observa que Martín-Barbero recupera uma noção de mediação em um espaço de conexão entre os pólos de produção e recepção, permitindo captar interações estabelecidas entre meios de mensagens, a partir do trabalho de recepção dos receptores. De maneira que Goelner ainda observa que, as mediações podem ser entendidas, para Martín-Barbero, como um filtro através do qual é possível organizar e construir uma percepção da realidade⁸¹.

A partir do que notamos, portanto, vemos que a televisão é o veículo de mediação da indústria cultural mais expressivo na sociedade brasileira. Sua importância como mecanismo mediador na construção de imagens e representação do real e da realidade, conforme expõe Martín-Barbero, segundo o qual a mediação estratégica é introduzida em um fluxo televisivo, que se remete à experiência estética que tem como referência o caos da vida cotidiana atribulada e o indivíduo anônimo, introduzindo redes de conexão, capazes de conectar a solidão com a experiência coletiva⁸². Ao estabelecer esta conexão das audiências em frente ao aparelho de TV, é possível pensarmos numa sociedade dispersa e atomizada, que segundo Porto, pode funcionar como um espaço hegemônico com a atuação de uma disputa de forças sociais⁸³.

A força midiática tem sofrido com a introdução de novas tecnologias, novos aparelhos e novos usos. Guillermo Orozco Gómez aponta para a existência de telespectadores que permanecem, ainda hoje, contam com a televisão e sua programação de telejornais, filmes e telenovelas como formas principais de se manter informado, como entretenimento e lazer. Assim, os menos favorecidos veem a TV como

⁸⁰ Op cit. PORTO, p.55

⁸¹ Apud. PORTO, p.56

⁸² Op cit. BARBEIRO, p.36.

⁸³ Apud. PORTO, p. 57.

forma principal de informação e descanso, pois as novas tecnologias de última geração demoram a ser introduzidas em seus lares.

Michel de Certeau coloca que o mecanismo do consumo, se por um lado apresenta o intuito de passar uma mensagem que vá influenciar a vida cotidiana das massas, indicando procedimentos silenciosos e invisíveis de ordem e normatização, por outro, indica o emprego de uma produção própria, em uma ordem econômica dominante⁸⁴. Assim, com a necessidade de se estabelecer uma arte popular (das massas) e cotidiana, Certeau nos mostra que o consumo tem uma combinatória difícil de dissociar, ou seja, a cultura é sistematizada pela força popular produtivista e pela força ideológica cotidiana criada por meio do consumo⁸⁵.

A partir da reflexão de Certeau, temos que a televisão e principalmente a telenovela, nos apresenta uma tática de consumo sistematizador já que ela possibilita a orientação de manipulação estratégica de venda de mercado e passa a orientar e introduzir normas de comportamentos pré-fabricadas, em que o real se torna a transfiguração do imaginário, fazendo parecer que a sociedade funciona como se estivesse dentro do cotidiano narrativo⁸⁶.

No que diz respeito à questão da identidade, Stuart Hall nos informa que ela torna-se uma celebração móvel: transformada continuamente em relação àquelas formadas e pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam⁸⁷. Nesse sentido, Hall nos mostra que a transformação do sujeito acaba ocorrendo com a absorção, no cotidiano, de representações é, em que os papéis sociais de modelos arcaicos, são substituídos por novos modelos seguidos pelo público, movimento que é seguido de perto pela televisão, que, segundo Certeau e Jesus Martín Barbero, tem estratégias de comunicabilidade que acionam certos padrões de consumo orientados pelas ordens educativas.

A telenovela, em sua matriz cultural, tem no melodrama seu principal meio e estratégia para configurar o interesse do público, com histórias que sempre mostram romances impossíveis e dramas familiares complexos, capazes de compor uma nova

⁸⁴ CERTAU, Michel de. *“A invenção do Cotidiano”*, Vol.01. A Arte de Saber. Trad. Enfrain Ferreira Alves. Editoras Vozes. Petrópolis. RJ. 1998, p.40

⁸⁵ Apud. CERTAU, p.44

⁸⁶ Op Cit. CERTAU, p. 97.

⁸⁷ HALL, Stuart. *“A identidade cultural na pós-modernidade”*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaraceira Lopes Louro. 11ª Edição, Rio de Janeiro. DP&A, 2006, p.13

ordem sensibilizadora e produzir novos modelos de identidade, caracterizando aquilo que Stuart chama de valor identitário volátil e multifacetado, e cujas facetas, segundo Juliana Prado⁸⁸, podem ser indicadas pelos novos modelos representativos da cultura de massa, especialmente a telenovela, acentuando um processo de reconhecimento de aparências estruturais social, capazes de compor o imaginário da sociedade brasileira.

Jesus Martín Barbero observa que como a telenovela herdou do folhetim clássico francês e do teatro o modo de narrar os acontecimentos, é possível analisar a introspecção da classe burguesa de utilizar de um ambiente erudito para se entreter, e da massa para colocar em prática uma estratégia de comunicabilidade, em cuja estrutura as histórias contadas utilizam pretextos comuns da vida da gente, ou seja, as histórias narradas ganhavam contornos de dramas, os quais os diversos personagens carregariam as mesmas características das pessoas comuns que se viam representadas e assim iriam possibilitaria garantir o gosto de um novo público que se tornaria popular para uma democratização cultural do melodrama⁸⁹.

Como já dito anteriormente, é a telenovela da TV Tupi “*Beto Rockfeller*”, escrita por Braúlio Pedroso, à trama segundo Hamburguer inova pelo seu estilo real e contemporâneo a partir de referências como o comportamento e a linguagem coloquial, Pedroso faz referências da identidade brasileira⁹⁰ o que garante mostrar a vida como ela é, o que Mariane Harumi Murakami⁹¹, cita de Meyer como um conjunto de espaços que são percursores da reformulação das temáticas e das referências de linguagem que até então estavam circunscritas ao modelo de folhetim e que passa a permitir se falar de uma passagem de um formato tradicional melodramático para um formato realmente “brasileiro”.

⁸⁸ Op cit. PRADO, p. 126.

⁸⁹ BARBEIRO, Jesus Martín. “*Matrices Culturales de la Telenovela*”. Estudos sobre Culturas Contemporaneas, 1988, vol.02. N°4-5, pp.137-62, p.140. Trecho livremente traduzido do autor: “La complicidad con el nuevo publico y el tipo demarcación em las claves que nos permitem situar o melodrama em el vetice mesmo del processo que lleva de lo popular a masivo: lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual populares y lugar emergencia, de una encena de massa, encena de massa, esto es donde lo popular comienza a ser objeto de una operación de boradura de las fronteras que arranca com la constitución de um discurso homogéneo y na imagem unificada de lo popular, primeira figura da masa. La boradura de la pluralidad de huellas en los relatos y los gestos obstruye su permeabilidad a los contextos, y la rebaja progresiva, de los elementos más fuertemente caracterizadores de lo popular se acompañará de la entrada de temas y formas procedentes de otra estética, como el conflicto de caracteres, la búsqueda individual del éxito, y la transformación de lo heroico y maravilloso en pseudorealismo”.

⁹⁰ Op cit. HAMBURGUER, p.464

⁹¹ MURAKAMI, Mariane Harumi. TESE: “DA FANTASIA A TRANSMIDIA: A modernização da telenovela”. Programa de Pós Graduação em Comunicação e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2015, p.50

A telenovela brasileira então passa a se caracterizar por incorporar componentes selecionados do cotidiano real, com o propósito de agendar temas para debate na sociedade e produzir um conhecimento para disseminar uma mudança social. Nas palavras de Borelli, compete à novela a veiculação dessas imagens à realidade brasileira⁹²:

um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens, articulando-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais de condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais significativos da conjuntura no período; esta forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas “novelas de verdade”, que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida real e por desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores⁹³.

Com isso verificamos que a telenovela brasileira não só inova na percepção da discussão, mas também na produção melodramática, o que a qualifica como arte, levando o telespectador a assemelhar o real com o mundo imaginativo. Como uma estratégia de comunicabilidade, o nosso folhetim eletrônico se estabelece como uma forma denominativa na produção identitária brasileira, onde o modelo real do cidadão brasileiro se transforma no anti-herói romântico do autor, e assim as discussões sociais geradas contribuem para a disseminação, de ideologias mercadológicas.

⁹² BORELLI, S.H.S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. Revista da Fundação SEADE, Vol.15, jul.-set de 2001, p.33.

⁹³ Ibidem. BORELLI, p.33

2- A TELENÓVELA *DANCIN'DAYS* DE GILBERTO BRAGA EXIBIDA SOB A TEMPESTADE MILITAR: CENSURA E UMA NOVA ORDEM MERCADOLÓGICA NA TELENÓVELA EXIBIDA EM 1978-1979.

2.1- CONHECENDO O UNIVERSO FICCIONAL DE *DANCIN'DAYS*

Para contar a história de *Dancin'Days*, inicialmente exibida em 174 capítulos foi preciso desenvolver um número de núcleos⁹⁴ cujas tramas estão de alguma forma entrelaçada à trama central, a disputa das irmãs Yolanda Pratini (Joana Fonn) e Júlia Matos (Sônia Braga) e o esforço da última para ser reconhecida e amada pela sua filha Marisa (Glória Pires), que ficou aos cuidados de sua irmã Yolanda, quando Júlia Matos foi sentenciada a uma pena de reclusão de 22 anos, por ter atropelado um vigia noturno durante a um assalto de um amarelinho em Botafogo.

Neste contexto, para facilitar o trabalho e torná-lo mais organizado, foram construídos mapas dos núcleos das personagens envolvidas em minha análise, com o objetivo de localizar a contribuição de cada personagem e dos núcleos, no desenvolvimento da trama central. Para isto foi levado em consideração os laços familiares, os locais em que as personagens circulavam na história, as relações amorosas e as afetivas, marcadas sobretudo pelo ódio e a indiferença. Ainda usando essa metodologia de análise, foi possível verificar que a maioria das relações afetivas das tramas dentro dos núcleos, se misturava com a questão social, revelando os valores das classes médias e das elites urbanas.

Mostrando ambientes como o bairro de Copacabana e a disputa das classes média (ou rica decadente) e rica vivendo em um mesmo local, o autor aborda a discrepância de lugares como o apartamento de luxo de Yolanda Pratini, localizado na Avenida Atlântica e a casa de Alberico Santos (Mário Lago), um rico decadente que é

⁹⁴ Algumas questões levadas em consideração no desenvolvimento da pesquisa, a fim de compreender a posição da história de Everaldo (Renato Pedrosa), levaram-me a suprimir núcleos que não estavam diretamente ligados às questões que elegi para trabalhar, ou que estavam ligados de forma mais frouxa à trama central da disputa de Yolanda Pratini (Joana Fomm) e Júlia Matos (Sônia Braga). A prática de dividir a história da novela em núcleos é antes de tudo, operacional: o autor responsável encarrega seus escritores-colaboradores de escrever e/ou acompanhar as tramas paralelas e interconectá-las à trama principal. Esses núcleos podem ser formados, tendo como referência, por exemplo, a condição social das personagens (núcleo rico, núcleo pobre), à condição cultural (os com pouca formação e os “doutores”, consultores, artistas), a lugares geográficos (cidade e campo), a comédia e o drama. Para este trabalho, criei núcleos que não necessariamente correspondem aos núcleos pensados pelo autor pensou, mas antes, correspondem à minha dinâmica de análise e problematização da temática proposta.

sustentado pela filha Carminha (Pepita Rodrigues), mostrando as dificuldades de se viver no final da década de 1970. A *Discoteca 17*, de Horácio (José Lewgoy) e Hélio (Reginaldo Faria), que após separação de Yolanda, o personagem de Reginaldo Faria compra a parte de Horácio, e a transformada na discoteca *The Frenetique Dancin' Days*, onde a maioria dos núcleos se misturam para curtir e dançar, permitindo ao diretor ambientar várias cenas da história em seu interior. Outro local relevante para a história é a Academia de ginástica de Ubirajara (Ary Fontoura), em que Carminha trabalha como *personal trainner* e também Vera Lúcia (Lígia Brondi), como recepcionista.

Em um ponto inicial, vamos configurar nosso mapa a partir da árvore genealógica, como faz o modelo da biologia. Vamos organizar as personagens pelo laço consanguíneo familiar – representado pela cor preta – e, partindo das irmãs Yolanda e Júlia. Marisa, filha de, fica aos cuidados da tia Yolanda, que por sua vez é casada com Horácio. Quando Júlia sai da prisão, ela é amparada pelo casal de amigos Jofre e Carminha, esta, filha do milionário decadente Alberico e da dona de casa Esther (Lourdes Mayer), que também são pais de Àurea (Yara Amaral) e avós de Inês (Sura Berditchevsky). Do outro lado da história encontra-se o núcleo do Cacá (Antônio Fagundes), filho do renomado advogado Franklin (Claúdio Corrêa e Castro) e da milionária Celina (Beatriz Seagal), que tem como irmão, Beto (Lauro Corona).

Como em todo folhetim, temos o embate de marcação de ódio - que é representado pela cor roxa- entre personagens antagonistas, o que pode ser notado a partir das características dos personagens, Yolanda e Franklin. Os dois aproveitam das diversas situações para atrapalhar o romance de Cacá e Júlia, além de também intrometerem-se na vida de Marisa e Beto, como uma forma de controle familiar e tentativa de garantir a divisão social entre ricos e pobres.

A amizade - representada pela cor laranja - foi outro valor importante na história: no início da trama Hélio, amigo de Horácio que após separação de Yolanda, rompe a sociedade na discoteca 17, quando então Hélio funda a bem-sucedida discoteca *The Frenetique Dancin' Days* (é importante ressaltar que Hélio e Horácio não retornam a amizade após a separação). Outro assunto de amizade é o núcleo de Carminha, que por ser noiva de Jofre (Milton Moraes) que amparou Júlia quando esta saiu da prisão, torna-se amiga desta. É também dentro desse núcleo que entra a relação de amizade/profissionalismo entre Ubirajara e a personagem de Pepita Rodrigues, já que ele também é chefe e amigo de Vera Lúcia que por sua vez é prima de Carminha e se torna

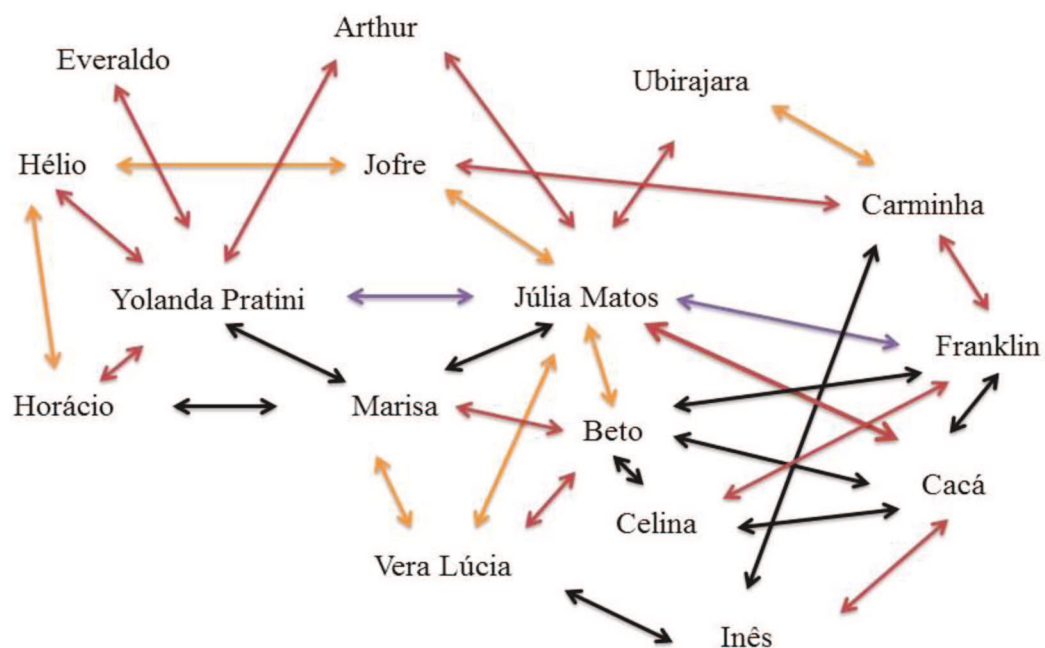
amiga de Júlia, quando esta vem dividir o quarto com a mesma, aproximando-se de Marisa, como forma de auxiliar a aproximação de Júlia, com a filha.

Outro ponto relevante foi o interesse amoroso – representado pela cor vermelha - de Júlia quando se apaixona por Cacá, que por sua vez se afasta da ex-presidiária, por questões sociais, e começa a se relacionar com Inês. Júlia então casa-se com Ubirajara, como uma forma de mudar de vida não só no sentido financeiro, mas também na posição social de gênero, tornando-se uma mulher da alta sociedade, casada. Porém, após um tempo, ela se separa do marido e passa a disputar o amor de Cacá e de Arthur (Mauro Mendonça), a quem Yolanda enxerga como a chance de também mudar de vida, pois ela se separa de Horácio e Hélio após, investidas em outras mulheres, leva Yolanda a enxergar em Arthur a chance de mudar de vida. Marisa casa-se com Beto, ex de sua amiga Vera Lúcia, que após um acidente Beto, perde a mãe Celina e Franklin seu pai, se encanta pela *personal trainner* Carminha, que após desentendimentos com Jofre, termina o noivado. Outro ponto amoroso, porém, não de um amor romântico, é a submissão de Everaldo (Renato Pedrosa), por Yolanda Pratini, ao entrarmos nesta questão precisamos entender que Everaldo tem uma relação de amizade com Yolanda, ao projetar sua admiração, o copeiro enxerga na patroa a sua feminilidade exaltada e com isto ele projeta a figura eles têm uma relação de amizade/ amor de dona de casa com o empregado, ou seja, a admiração de um serve a fidelidade do outro.

O mapa de ficção foi colocado neste trabalho como forma de facilitar a dinâmica das apresentações das personagens dentro da história central e como elas se relacionam continuamente. Nele, foram relacionados os personagens que de alguma forma se relacionaram com o núcleo central da disputa de Yolanda e Júlia pelo amor de sua filha Marisa e do reconhecimento amoroso de Júlia e Cacá.

Imagem 01-Mapa de Personagens Principais

MAPA DE PERSONAGENS PRINCIPAIS



LEGENDA



Outro ponto já dito as ambientações. No que se refere às casas, tanto as da elite carioca representadas nas figuradas de Celina e Yolanda Pratini, quanto da então crescente classe média, em plena década de 1970, na ditadura civil militar, representada pela família de Alberico Santos, numa vida feliz e difícil, onde a personagem Carminha enfrenta as malandragens⁹⁵ de seu pai para sobreviver, personagem que nos remete ao “jeitinho brasileiro” e mais especificamente à figura do malandro carioca, numa alusão a certa característica elaborada na caracterização incorporada à identidade nacional. A academia de Ubirajara (Ary Fontoura) serve como ambiente para dialogar também nesta linguagem de dissonância de universos paralelos, onde temos a elite carioca circulando e personagens atuando para sobreviver como profissionais como é o caso de Carminha e Vera Lúcia. O local frequentado pela elite é o Antiquário de Solange (Jaqueline Laurence) e Emília (Cleide Blota), ao qual Yolanda sempre recorre nas mudanças das decorações em seu apartamento e onde Júlia Matos, após uma virada na história se torna amiga e confidente de Solange e aproveita para se promover socialmente. As discotecas *17* e *Ther Frenétique Dancin'Days*, são os locais que serve para todos os núcleos passarem, e é o ponto que marca a grande virada de histórias na trama.

Como a personagem principal é Júlia Matos, é por ela que essa a apresentação do universo ficcional de *Dancin'Days* deve ser apresentada. Júlia no início da trama é uma mulher classificada como medrosa e insegura, por acreditar que só irá conseguir se reerguer na vida após reconquistar o amor de sua filha Marisa. Ela nos é apresentada como uma presidiária que foi detida ao atropelar um guarda noturno após roubar lança perfume de um armarinho em Botafogo. Sua vida dá uma engrenada a partir do momento em que ela ganha o direito de sair aos domingos, ganhando liberdade condicional. Yolanda, sua irmã, é um socialite infeliz no casamento com Horácio Pratini, eles cuidaram de Marisa, quando sua mãe, Júlia foi presa. Yolanda não deixa Júlia se aproximar da filha, pois segundo ela, sua aparência e a sua condição de ex-presidiária atrapalharia o desenvolvimento da filha e também seria um escândalo social, pois a irmã é conhecida por toda a elite carioca. Quando Júlia ganha sua liberdade condicional ela decide não procurar a irmã e nem a filha, hospedando-se na casa da noiva de Jofre, seu grande amigo, sendo ajudada por Carminha, que lhe aluga um quarto em sua casa até ela se estabilizar e se aproximar de sua filha Marisa.

⁹⁵ O autor Gilberto Braga, retrata no personagem Alberico Santos de Mário Lago, a percepção do malandro carioca. A linguagem, a partir da elite decadente, no bairro de Copacabana, garante ao personagem de Mário Lago, um humor leve e descontraído, a partir de sua não aceitação em fazer parte de uma elite carioca.

No início da trama, a única vontade de Júlia é de se aproximar de Marisa, a mãe não consegue pensar em outra coisa a não ser o amor da filha, convencendo a prima de Carminha, Vera Lúcia, a ir fazer aulas de sapateado para se aproximar da filha, o que garante a Júlia tornar-se amiga de Marisa com outra identidade, apresentando-se com o nome de Cristina, porém, o que Júlia não imaginava é que Yolanda iria forçar o casamento de Marisa com Beto, filho do advogado Franklin e Celina. Prestes a ocorrer o casamento, como uma forma de impedi-lo Júlia assume a sua verdadeira identidade para a filha, mas é destratada e rejeitada, o que faz com que ela volte para a penitenciária, após um escândalo na festa de casamento. Apesar de não nos aprofundarmos nesse ponto, é importante chamar a atenção para o papel social da penitenciária como lugar para onde Júlia vai não tanto porque roubou, mas como punição por fugir às expectativas da sociedade classe média conservadora, em relação ao que seria uma mulher de respeito.

Yolanda prevendo de que iria ganhar com o casamento de Beto e Marisa se separa de Horácio, com quem não estava casada por amor e sim por interesse financeira e em busca de ascensão social, e passa a ter um romance com Hélio, o que ajuda a compor sua decadência em sua vida de socialite carioca.

Júlia conhece seu grande amor Cacá, um diplomata indeciso, sensível e infeliz na profissão. Eles se conhecem no momento em que Júlia o vê atropelar um cachorro de rua, quando ela foi deixar um presente para Marisa no dia de seu aniversário. Eles se beijam no veterinário e não procuram saber o nome do outro. Após este encontro, Júlia e Cacá só se lembram do rosto um do outro e do beijo inesquecível que deram, quando se reencontram na praia e novamente, por acaso, ainda não saibam o nome um do outro, o que só irá ocorrer após o escândalo ocorrido na casa de Yolanda, na festa de casamento de Marisa casar com Beto irmão de Cacá.

Júlia e Cacá não conseguem viver seu grande amor, pois Cacá passa a ter um romance com Inês, filha de Aníbal, funcionário do escritório de Franklin. A única salvação de Júlia quando ela saísse da penitenciária seria se casar com Ubirajara, dono da academia em que Carminha trabalha dando aulas de ginástica. Ele é representado como um homem sensível, mais velho, tímido e que oferece o seu amor à Júlia, um casamento estável e uma vida tranquila e abastada, já que ele é um homem de boa situação financeira, o que faz com que Júlia mude de vida e mude sua aparência.

Assim, linda, rica e muito bem vestida, Júlia retorna à trama na inauguração do *The Frenetique Dancin' Days*, discoteca de Hélio em que Jofre é relações públicas.

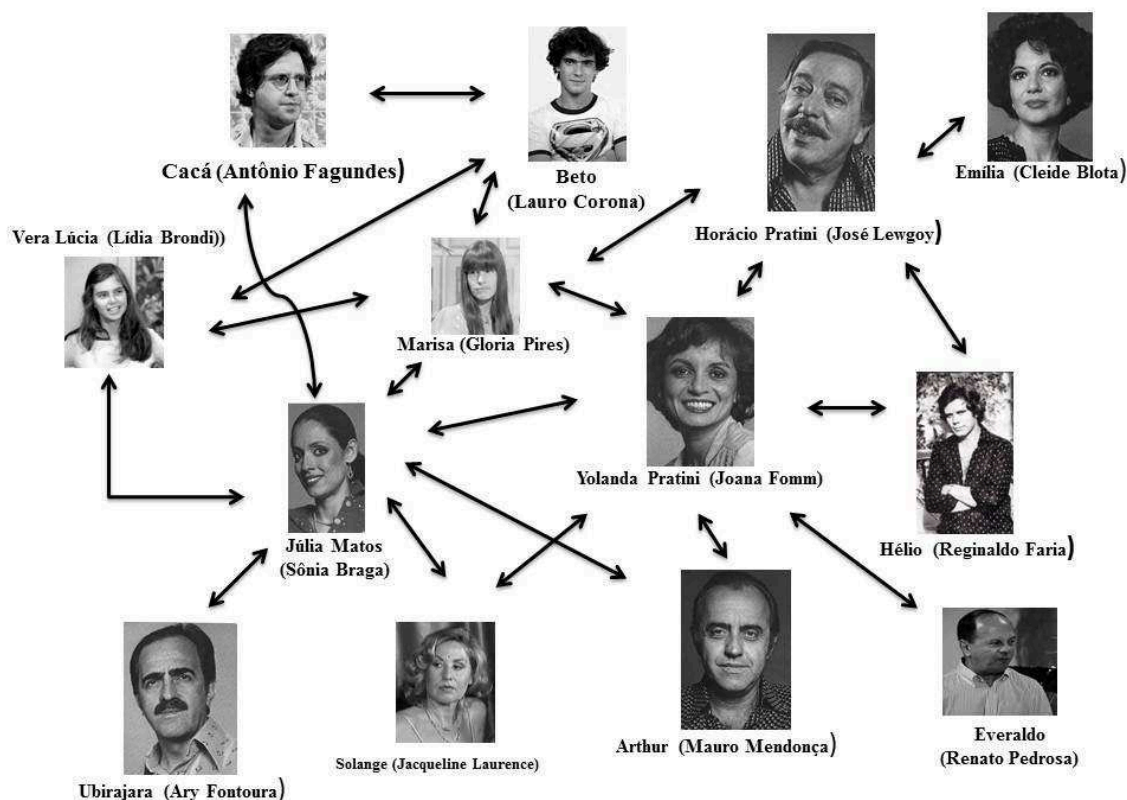
Ela é esperada por todos com muito carinho, chega deslumbrante e arrasa na pista, chamando a atenção de todos, despertando a inveja de Yolanda e o ciúmes de Cacá.

Porém, mesmo linda e rica Júlia ainda é rejeitada por Marisa, sua filha, que foi criada por Yolanda, mostrando-se uma jovem mimada e imatura emocionalmente, já que ainda vive sob os valores e preconceitos de uma educação conservadora e moralista. Ela pensa que Júlia, sua mãe, a abandonara de propósito. Contrastando com essa visão que sua filha tem dela, a ex detenta consegue construir uma imagem na elite carioca representada pelo carisma e pela beleza, o que chama à atenção de Arthur, dono de uma revista de moda, conhecido por se galanteador, que se encanta com ela e também com Yolanda, que dá em cima dele pelo dinheiro.

Neste momento da história Ubirajara descobre que Júlia nunca o amou de verdade, separando-se dela e casando-se com Alzira (Gracinda Freire), irmã de Jofre. Cacá e Júlia ficam entre idas e vindas, até sua mãe Celina morrer em um acidente e deixar uma grande herança. Cacá aproveita a fortuna e descobre que com ela poderá ter a liberdade de viver seu grande amor com Júlia e abandonar sua profissão de diplomata, na qual não era feliz, dedicando-se ao cinema. Porém Franklin articula para separá-lo novamente de Júlia. O plano dá certo e Júlia engata um romance com Arthur, tornando-se gerente da revista de seu novo namorado, o que a impulsiona a ajudar sua filha, Marisa, a se estabelecer como modelo na revista de Arthur, e a se reconciliar com ela.

Yolanda descobre que Hélio nunca a amou, fica sozinha e desamparada mas conta com a companhia de Everaldo, seu copeiro, que lhe tem uma grande fidelidade, ficando ao seu lado e servindo-lhe, mesmo após sua separação de Horácio e sua queda de poder aquisitivo. Assim, irmã de Júlia não desiste de buscar alguém para sair da vida de aparências e dívidas, já que a pensão de Horácio não a ajuda a sustentar seus luxos, ela se envolve por interesse com Arthur e vê que pode voltar a viver com tranquilidade financeira e retomar sua vida de esposa sustentada por marido rico. Marisa se separa de Beto e entrega seu filho Edgar nas mãos de sua mãe de criação, e diz que o menino é fruto da relação que Yolanda deveria ter vivido com o ex marido Beto, o que leva Yolanda a ver que errou muito na vida, fazendo um exame de consciência a personagem de Joana Fomm, acaba percebendo que precisa mudar completamente sua vida ela termina a história trabalhando com Arthur, e em meio à uma discussão com Júlia as irmãs reconhecem seus erros e se abraçam emocionalmente.

Imagem 2- Núcleo Júlia Matos e Yolanda Pratini



Fonte: SOUZA (2017)

O núcleo de Alberico Santos é marcado pela convivência malandra do pai com a filha Carminha que não cansa de assumir suas dívidas, a mãe é Esther, uma mulher sofrida que sempre aguentou as loucuras do marido. Junto com eles moram Vera Lúcia, sobrinha de Esther, a empregada Marlene (Chica Xavier), que não se deixa ser controlada pelas loucuras do patrão, e seu filho Paulo César (Júlio Luís) que foi criado pela família de Alberico, que lhe tem grande apreço.

Na casa de Alberico circula também sua filha Áurea, uma mulher fofoqueira que logo no início da trama implica com Júlia, e que a expulsa da casa de seus pais quando descobre que ela é uma ex- presidiária. Áurea é casada com Aníbal (Ivan Cândido) e eles são pais de Inês, namorada de Raul (Eduardo Tornaghi), filho de Emília que é sócia do Antiquário de Solange.

Alzira é irmã de Jofre, noivo de Carminha, que traz Júlia para morar na casa de sua noiva. Ela é uma funcionária pública que frequenta a casa de Alberico e também o Antiquário de Solange e Emília. No fim da história Alzira casa-se com Ubirajara,

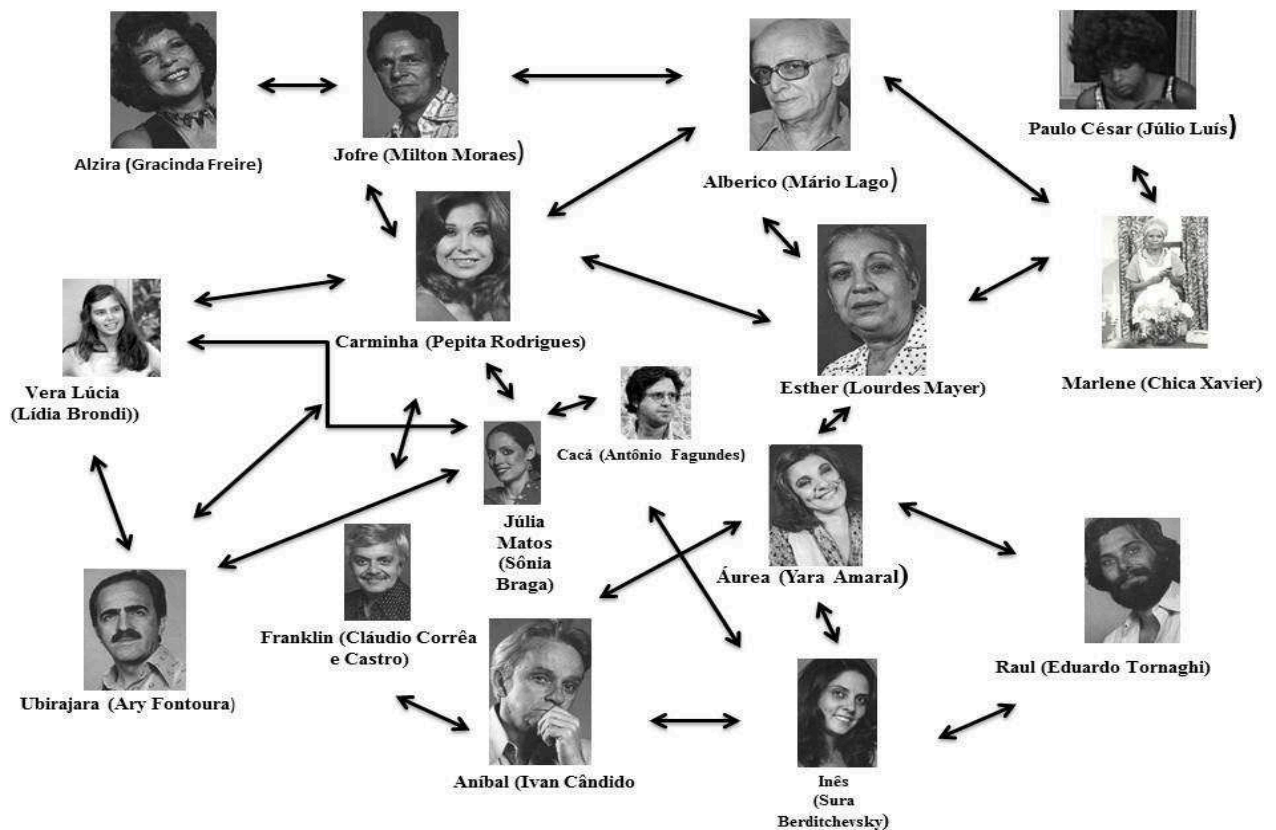
tornando-se uma mulher rica, como que recompensada pela amizade e por tudo o que fez por Júlia.

Raul é um médico recém-formado, que é recusado como noivo por Inês, indo trabalhar em Manaus e deixando a amada para fazer par romântico com Cacá. Áurea é mãe de Inês e mulher de Aníbal. Sua filha é retratada como uma mulher independente, que não gosta de ser sustentada por homem e termina o romance com Raul por se achar jovem demais para casar. Aníbal, pai de Inês e marido de Alzira, morre com a mulher de Franklin, Celina, em um acidente de carro, deixando a família na miséria, levando a filha Inês a trabalhar e sustentar a casa, neste momento da história. Áurea então viúva, conhece João um homem casado, e que após descobrir sua real situação de estado civil, a personagem entra em estado de loucura, e que passando a contar com os amparos do médico Raul, seu ex genro, Inês sua filha decide dar uma nova chance para o amado, pois afinal seu noivado com Cacá não deu certo.

Relação de Jofre com o sogro Alberico é marcada pela cumplicidade, pois ele é quem sustenta as loucuras do mesmo, o que garante boas gargalhadas para o telespectador.

Vera Lúcia é uma jovem sonhadora que entra na história para auxiliar Júlia a conquistar o amor de sua filha Marisa, tornando-se sua amiga. Na trama, ela trabalha na Academia de Ubirajara e ao terminar seu namoro com Beto, engata um relacionamento com Hélio, dono das discotecas da trama, que por ter um comportamento ciumento faz com que ela termine a relação e se case com Beto, quando este separa-se de Marisa. A relação de Júlia com Vera Lúcia é marcada pelo carinho e amizade, no momento em que a ex presidiária voltar e assumir o cargo de editora na revista de Arthur, ela a leva para iniciar uma carreira de modelo fotográfico, o que lhe garante muito sucesso, despertando a inveja de Marisa.

Imagem 3- Núcleo Alberico Santos



Fonte: SOUZA (2017)

O núcleo de Celina (Beatriz Segall), é representado pela figura de Franklin, um advogado sério que fez falcatuas conjuntamente com a sua esposa Celina para assumir a herança do pai da mesma, o que vai ser descoberto a partir do momento que Neide, secretária de Celina, ameaçar o romance de Franklin com Carminha, e que após a morte de Celina, sua patroa, ameaça o advogado com uma carta misteriosa deixada pela falecida esposa, em que revela as falcatuas do marido à frente da empresa de seu pai. Carminha rouba a carta de Neide e a entrega para Júlia Matos, que faz Franklin ser preso.

Celina e Franklin são pais de Beto, um jovem sonhador que se casa muito jovem com Marisa (filha de Júlia Matos, criada por Yolanda) e torna-se pai de Edgar. Sua relação com Marisa é marcada por idas e vindas, pois a jovem é muito imatura e cabeça dura, o que faz a relação dos dois se desgastar, terminando a novela com a doce Vera Lúcia.

Beto é irmão caçula de Cacá, este, um homem muito sensível e infeliz com a profissão de Diplomata, uma tradição da família de sua mãe, Celina, descontentamento que o leva a se distanciar dos pais e passar a ter uma relação difícil com eles. A partir do momento em que Celina morre, Cacá se solta um pouco na trama e, passa a ter uma relação má sucedida com o pai.

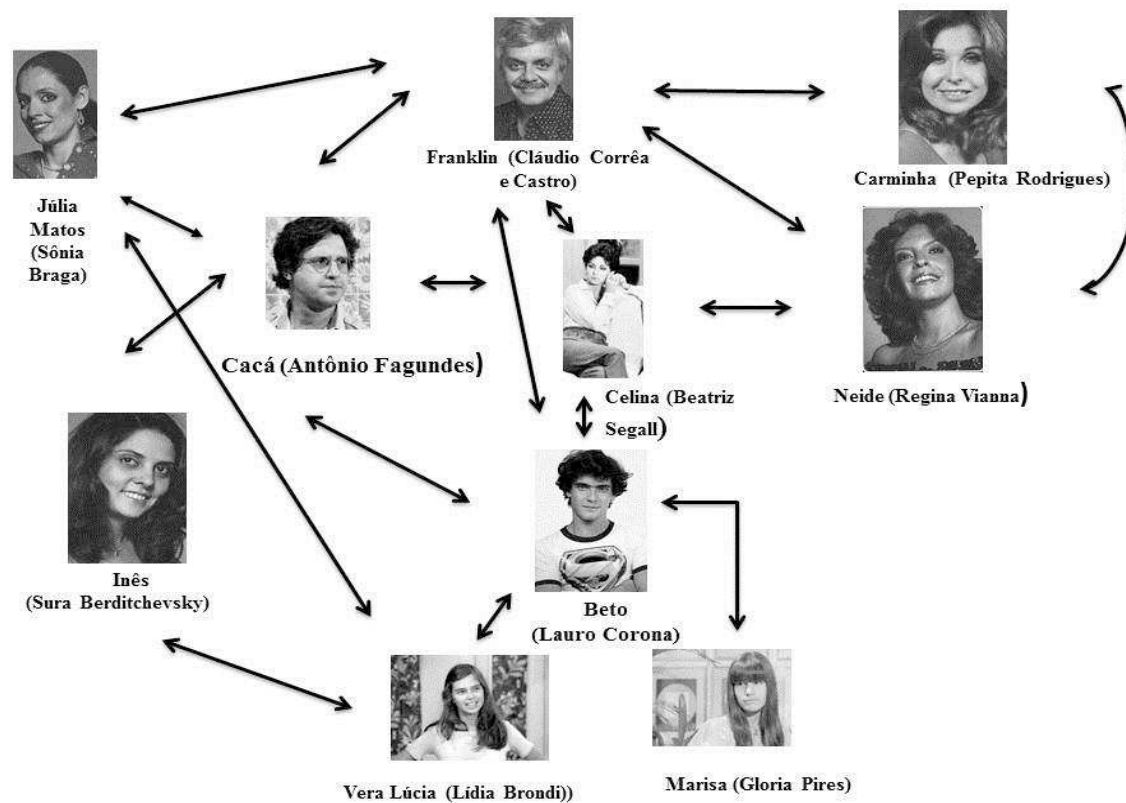
Franklin, após a morte de Celina tem um romance em segredo com Carminha, quando ela termina seu noivado com Jofre, após ela descobrir um encobrimento de uma dívida de Alberico. Porém, a relação de Franklin e Carminha termina quando ela descobre a armação que ele fez para separar Júlia Matos de Cacá, justamente na época em que descobre a carta incriminadora de Franklin, que estava com Neide (Regina Vianna).

Outras personagens em segundo plano é Emília e Solange. Elas são proprietárias de um antiquário que oferece decoração e objetos de arte para as casas da elite carioca.

Emília é mãe de Raul, o médico que abandonou Inês e que após a separação de Horácio e Yolanda, casa-se com o pai de criação de Marisa.

Solange é uma mulher sofisticada, dona do antiquário, amiga de Júlia e não aceita o tratamento de Marisa com a amiga, auxiliando-a no momento em que ela se separa de Ubirajara e a ajuda com a venda dos objetos de arte de seu apartamento. A relação de Yolanda com Solange é marcada também pela disputa, pois a dona do antiquário quer é mesmo proteger a amiga de sua irmã, Yolanda, mau caráter.

Imagem 4- Núcleo Cacá



Fonte: SOUZA (2017)

2.2- A TELENÓVELA DANCIN'DAYS E O REGISTRO DE UMA NOVA ORDEM MERCADOLÓGICA NA CULTURA

Dancin' Days foi uma telenovela exibida entre 10 de julho de 1978 à 27 de janeiro de 1979, no horário das 20 horas na TV Globo, tendo média segundo o IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Especializada), de 59 pontos⁹⁶ de audiência. Somando um grande sucesso de público e crítica em seu período de exibição, a

⁹⁶ Segundo dados do portal "TV FOCO" do site IG, a telenovela *Dancin' Days* em seu período de exibição teve média de 59 pontos de audiência, de acordo com o PNT (Painel Nacional de Televisores) em 1978-1979. O painel mede a audiência dos televisores ligados na cidade de São Paulo durante a exibição do produto, e é calculado de acordo com o IBOPE na discrepância da média diária, semanal e mensal de audiência. Disponível em: <http://www.otvfoco.com.br/audiencia-detalhada-de-dancin%C2%B4-days/>. Acesso em: 29. Out.2017

telenovela protagonizada pela atriz Sônia Braga e dirigida por Gilberto Braga, inovou não só no texto como também na questão tecnológica, ao trazer como referência elementos da cultura de massa americanizada para os padrões estéticos que compunham os figurinos e os cenários.

Investigando o que *Dancin' Days* nos mostra, vemos que, além da circulação do espaço cotidiano dos personagens inserida nas belas paisagens do Rio de Janeiro, há outra paisagem, importante protagonista da trama, que é a própria Discoteca, que traduz, no contexto do folhetim, a modernidade. A cultura da discoteca aparece em grande escala, no Brasil, pela primeira vez, nas telas de cinema, com o filme “*Os embalos de sábado à noite*” (*Saturday Night Fever*) protagonizado por John Travolta, lançado nos EUA em 1977, e que influenciou a produção de *Dancing Day's*. Assim a telenovela escrita por Gilberto Braga deve ser contextualizada por seu efeito de inserção em uma nova fase de consumo e de temáticas que caracterizou a cultura de massa de então (década de 1970), localizada em uma nova ordem global, possibilitando a introdução de novas tecnologias, capazes de promover com grande força e em escala massiva, o discurso ideológico disseminado pela Rede Globo no final da década de 1970.

Com isto será possível mostrar como a emissora de Roberto Marinho, a partir de uma nova hegemonia de mercado internacional, inaugura, com *Dancing' Days*, uma nova ordem comportamental, baseada em uma lógica do consumo.

Para isto precisamos recorrer às questões históricas que contextualizam a telenovela, em 1978. A partir de meados da década de 1970 e início de 1980, o mercado global de consumo, em termos econômicos e culturais, foi marcado pela valorização do consumo de luxo, pela propaganda da ostentação da riqueza e pelo culto ao individualismo, o que fica caracterizado pela figura do *yuppie*, largamente abordada pelo cinema estadunidense da época. Concomitantemente a esse processo, corresponde um amplo movimento de reordenamento social, político, econômico e tecnológico em escala mundial.

Assim, aquilo que é cultura moderna e visual em *Dancin' Days* deve ser contextualizado histórica e socialmente para que se perceba como a telenovela se insere em um processo global.

Dancin' Days pode ser situada dentro de um processo de transformação econômica, social, política e ideológica, a qual correspondeu uma intensa transformação da base material, entre o final dos anos 70 e ao longo da década de 80, cuja face mais visível pode ser identificada na ascensão da cultura do consumo e na vertiginosa expansão tecnológica

que provocou uma reorientação da estética, do gosto, da visualidade e cujos elementos podem ser identificados nos aspectos de produção(cenário, figurino, técnicas visuais).⁹⁷

Filmes, romances, músicas, vestuário e outras manifestações da indústria cultural passam a compor o gosto popular. John Taylor nos mostra que os jovens da década de 1960 e início de 1970 lutaram por uma emancipação capaz de libertá-los de comportamentos inibidores e convencionais numa sociedade conservadora como era a estadunidense, no interior da qual nasceu o movimento da contracultura, cujo foco principal era a transformação da consciência, dos valores e do comportamento, na busca de outros espaços e novos canais de expressão para o indivíduo e pequenas realidades do cotidiano. Assim, os jovens necessitariam se inserir em um processo de dedicação à arte de maneira geral, para liberar seus espíritos, como uma válvula de escape para a criatividade, para a auto expressão e a valorização do individualismo, o que segundo Taylor, foi impulsionado, nos EUA, pelo momento econômico de tentar conter a alta inflação econômica e impulsionado por uma política incentivadora do trabalhar duro e do controle estatal em que se encontravam fora de controle⁹⁸.

De um ponto de vista global, a década de 1970 sofreu duas grandes crises de impacto global, ocasionadas pelos choques do petróleo, ocorridas em 1973 e 1979. No final de 1973 os principais países de petróleo que formavam a OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo) modificaram o preço do barril, o duplicando, o que segundo Paul Singer, provocou uma crise mundial, e sua primeira recessão em choque com a política conjuntural herdada do pós-guerra, o segundo choque do ouro preto, por exemplo se deteve em 1979 a 1981, quando a OPEP impôs novamente um forte aumento no barril, o que leva a ambos os choques, portanto surgir em períodos em que graves recessões enfraquecem os sindicatos e aumenta a lucratividade do grande capital, o que enfraquecem os salários e aumenta a lucratividade⁹⁹.

André Singer também nos mostra que no período de 1976-1979, as principais economias capitalistas se atracam no aumento do desemprego em decorrência da revolução tecnológica produzidas pela invenção do multiprocessador em 1970, quando

⁹⁷ WAJNMAN, Solange e MARINHO, Maria Gabriela SMC. “Cultura Visual e consumo na telenovela Dancin’Days (1978) registros locais de uma transição global”. Revista Caligrama. V. 02, Nº 02, 2006, p.01

⁹⁸ TAYLOR, John. “Perdedores são chatos: A obsessão pelo controle em Hollywood”. P. 147-192. IN: “O circo da ambição: Cultura, Riqueza e poder nos anos yuppies”. Trad: Maristela Marques de Faria Ribeiro. Editora Scritta, São Paulo, 1993, p. 151.

⁹⁹ SINGER, Paul. “O capitalismo, sua lógica e sua dinâmica”. São Paulo, Editora Moderna, 1987, p. 60.

aconteceu o barateamento do processo de automação, reduzindo a participação do trabalhador humano¹⁰⁰.

Se considerarmos estes processos vemos que os economistas e demais intérpretes vão concordar que estes coincidiram com o declínio das ideias keynsianas políticas e sociais do pós-guerra e foram sustentadas pela decadência do *Welfare State* ou Estado do Bem-Estar Social, no qual Singer observa que a prosperidade no período de 1945-1970, foi possibilitada por uma distribuição de renda a favor dos assalariados e do Estado, sem ocasionar prejuízo algum ao capital de empresas privadas. Isso teria gerado uma forte expansão do trabalho, o que ocasionou um sério problema de conflito na distribuição de renda e na divisão de serviços, o que levou o Estado a se ver desobrigado de sustentar políticas de assistência aos cidadãos, que deverão passar a se responsabilizar pela obtenção de sua segurança social, ou seja, o trabalhador passa a não contar com os serviços de saúde, educação e previdência entre outros serviços oferecidos pelo Estado, sem antes tirar do seu próprio bolso¹⁰¹.

Por outro lado, entre 1979-1980, com a ascensão de líderes mundiais conservadores como Margareth Thatcher, no Reino Unido e Ronald Reagan, nos Estados Unidos, o *Neoliberalismo* que se sustentaria em um amplo processo de integração econômica e unificação de mercados consumidores, o que se convencionou a denominar *Globalização*¹⁰².

No processo de reconfiguração do espaço político e econômico, surge o processo de automação impulsionado pelo fenômeno da revolução técnico científica, o cenário de pacto global é influenciado pela chamada sociedade informática, com a comercialização dos primeiros computadores pessoais nos Estados Unidos, o que no início da década de 1980, altera radicalmente a estrutura produtiva e das relações de trabalho.

É neste contexto, portanto, que Wajman e Marinho vão enxergar que veremos emergir nos anos de 1980, a cultura do luxo e da ostentação, com o culto ao individualismo assentado em uma larga oferta de serviços comerciais, de telefonia e produtos eletrônicos de consumo de lazer como videocassetes, computadores pessoais, telefones celulares, *paggers*, videogames, antenas parabólicas, expansão das tvs a cabo,

¹⁰⁰ Op.cit, SINGER, p.61.

¹⁰¹ Ibidem. SINGER, p.58-59.

¹⁰² Op.cit, WAJMAN e MARINHO, p.02.

robótica e mecatrônica, automação bancária e comercial , além de surgir serviços de leitura ótica e também no mais tardar a própria internet¹⁰³.

Podemos ver como Gentili analisa a ascensão de uma base conservadora materialista que foi essencial para constituir um *ethos social* do consumo:

(..) O neoliberalismo (..) expressa e sintetiza um ambicioso projeto de reforma ideológica de nossas sociedades: a construção e a difusão de um novo senso comum que fornece coerência, sentido e uma pretensa legitimidade às propostas de reforma impulsionadas pelo bloco dominante. Se o neoliberalismo se transformou num verdadeiro projeto hegemônico, isto é, se deve ao fato de ter conseguido impor uma intensa dinâmica de mudança material e, ao mesmo tempo uma não ao menos intensa dinâmica de reconstrução discursivo ideológica da sociedade, processo derivado da enorme força persuasiva que tiveram e estão sendo os discursos, os diagnósticos e as estratégias argumentativas, a retórica elaborada e difundida pelos seus principais expoentes intelectuais (...) ¹⁰⁴.

Então é neste ambiente em que a telenovela de Gilberto Braga se verá emergida, buscando de forma vertiginosa a expansão tecnológica e uma reorientação estética, do gosto e da visualidade, cujos elementos podem ser vistos e identificados na telenovela, como um ambiente de cores, luzes roupas que estava em sintonia com uma urbanização crescente nas metrópoles brasileiras, chamando a atenção que discotecas academia, shopping centers, supermercados e a própria moda, foram tomar força para os brasileiros ao longo da década de 1970¹⁰⁵.

A discoteca, cujo nome inspira a telenovela e cuja visualidade colorida se consolidará, está associada a um projeto urbanizante: o shopping center, cuja a própria boate de Nelson Motta (nota Noites Tropicais), que dá o nome ao folhetim funcionava em um shopping center na Gávea no Rio de Janeiro em 1976, e era a novidade da época. Supermercados e o próprio Shopping Center tornam-se o ambiente de consumo da classe média, que na década de 1970, foi substituindo as feiras livres e os empórios, produzindo novos hábitos de consumo e até uma nova ordenação do espaço urbano.

Segundo Steve Johnson, um ambiente de compras, financeiramente bem-sucedido é aquele que nos confunde e que nos desorienta que nos mantém caminhando, acarretando maior exposição a mercadorias que podemos de repente se compelidos a

¹⁰³ Op.cit, WAJMAN e MARINHO, p.02.

¹⁰⁴ GENTILI, Pablo. “Neoliberalismo e educação: manual do usuário”. In: SILVA, Tomaz Tadeu & (orgs) et ali. Escola S A... Brasília: Confederação Nacional dos Trabalhadores (CNTE), 1996, p. 10-11.

¹⁰⁵ Ibid, WAJMANN & MARINHO, p.03.

comprar. Ele acrescenta que neste mesmo princípio a orientação e localização ilógica das escadas rolantes em shopping centers pavimentados, são escolhidas especificamente para nos forçar a dar uma última volta pelas vitrines, as quais, são profusas, saturadoras de sentidos, o que leva as próprias lojas dos shoppings serem equivalentes ao estilo publicitário da MTV dos nossos dias¹⁰⁶.

A telenovela *Dancing'Days*, de autoria de Gilberto Braga a partir das representações em imagens, soube mostrar um mundo glamoroso do *jet set*, do Country Clube, das colunas sociais e o entrelaço de uma discussão com a classe média que estava em ascensão na sociedade brasileira. Marília Carneiro, figurinista do folhetim, observa o modo caseiro que *Dancin'Days* conquistou uma classe de telespectadores que segundo ela, ainda não tinha assumido as novelas”.¹⁰⁷

Em se tratando de moda, Wajnman e Marinho observam que a telenovela protagonizada por Antônio Fagundes e Sônia Braga se assemelha ao imaginário urbano e social:

Além de ser uma das primeiras telenovelas a expandir o conceito de moda massiva, o figurino que a constitui é em grande parte inspirado nos aspectos visuais, modernos e tecnológicos da vida urbana. Marília Carneiro figurinista da novela, inspirada no imaginário estético da época concebeu, em especial para a protagonista Júlia Matos, mas também para o grupo que participa da discoteca, roupas que inovaram o padrão do vestuário e suas formas materiais.¹⁰⁸

A figurinista, Marília Carneiro observa que o seu figurino e a linguagem estabelecida entre autor e direção passaram a ser um marco na televisão brasileira por tratar de pessoas e fatos bem próximos ou iguais aos da população “noveleira” e adquiriu novos adeptos para as telenovelas. Segundo o Ibope, como Carneiro nos conta¹⁰⁹, “96% dos lares do nosso país possuem pelo menos um aparelho de televisão. Entre os personagens líderes de audiência estão sempre às novelas”. Acrescentou também a autora, que “a presença das novelas em nossas vidas, é um fenômeno social concreto”.¹¹⁰

A criação de um figurino para uma telenovela não é tão simples como vemos, a primeiro um estudo dos personagens, já com a sinopse em mãos, autor, direção e

¹⁰⁶ JOHNSON, Steven. Cultura da Interface - como o computador transforma nossa maneira de criar e comunica. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001, p. 37

¹⁰⁷ CARNEIRO, Marília. No Camarim Das Oito. Rio de Janeiro: Aeroplano e SENAC Rio, 2003, p.39.

¹⁰⁸ Op cit, WAJNMAN e MARINHO, p.148.

¹⁰⁹ Op.cit, CARNEIRO, p.63.

¹¹⁰ Ibidem, CARNEIRO, p.63.

figurinista fazem as primeiras discussões para decodificar a figura visual de cada personagem. Marília Carneiro, em entrevista para o “*Ofício em Cena*”, programa do Globo News, fala que o figurino é a alma do personagem, é a sua segunda pele¹¹¹, por isto há uma dedicação extrema da parte dela em fazer um garimpo de pesquisa em fontes como brechós, livros, filmes, revistas e ainda nas ruas, nas escolas, nos shoppings, com intuito de verificar os comportamentos das pessoas que melhor fazem a simbiose de cada personagem.

De acordo com Wajman e Marinho, a figurinista teve um trabalho visionário e muito competente em conceber vestuários. Segundo elas, é em Júlia Matos, protagonista de *Dancing Day's* que a figurinista consegue estabelecer um padrão imagético perfeito, pois mesmo se inspirando nas discotecas de Nova York e da Europa, com o sucesso de *Saturday Night Fever*, o espírito visual surge a partir da inserção de tecidos leves com padrões tecnológicos modernos¹¹².

É a partir da escolha da atriz, Sônia Braga, no papel da ex-detenta Júlia Matos, vinda do sucesso *Gabriela* em 1975, que o figurino vai ser concebido. Júlia é uma ex-presidiária que ao sair tenta reconquistar o amor de sua filha, a quem deixou, aos 4 anos de idade. Com uma aparência desequilibrada Yolanda, sua irmã, não deixa a mãe reaproximar-se da menina até que ela tenha uma boa aparência, pois Marisa é mimada e mal-educada, a filha poderia rejeita-la de qualquer forma. Após um casamento com Ubirajara, um milionário, a ex-detenta passa por uma mudança no visual. Como a ambientação da novela é em meio da cultura das discotecas, a mudança da personagem vai ser adaptada para a sociedade grã-fina, que frequentava a discoteca de Hélio, e na inauguração do “*The Frenetique Dancin'Days*”¹¹³, Júlia demonstra sua nova personalidade.

Daniel Filho, juntamente com o autor, opta pela “volta” ou reviravolta da personagem como uma mulher rica, excêntrica e exímia dançarina. Sendo assim, tomando como parâmetro a danceteria “Studio 54” em Nova Iorque, criou-se a discoteca “*Dancing' Days*” para seu retorno triunfal esbanjando elegância e figurino.

Para tal efeito foi criado um figurino arrojado e inovador, que desse movimento para a cena: foi pensado uma calça vermelha em cetim que se parecia com um calção de

¹¹¹ CANALGLOBONEWS. Marília Carneiro. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/oficio-em-cena/videos/v/oficio-em-cena-marilia-carneiro-fala-sobre-a-importancia-do-figurino/4536560/>>. Acesso em: 29. Dez. 2017.

¹¹² Op cit., WAJMAN e MARINHO, p.06.

¹¹³ MEMÓRIAGLOBO, Daniel Filho, Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/daniel-filho/fotos.htm>>. Acesso em: 29. Nov. 2017.

boxeador (*jogging*), porém mais curta e com uma fivela presa nos tornozelos. Na parte superior, ao invés de blusa, apenas um bustiê em lurex preto, com lantejoulas, além do sapato alto com meia. Marília Carneiro, em entrevista ao site do *Canal Viva* diz, que o figurino foi pensado no corpo da atriz Sônia Braga, pois ela apresentava um padrão perfeito. Ainda segundo ela, “as meias de *lurex* no sapato de salto vermelho foi pensado quando ela viu as capas de discos das filhas, em casa”¹¹⁴.

Na visão de Carneiro¹¹⁵, *Dancin’Days* talvez seja, até hoje, o melhor exemplo de novela que criou estilo. Para a figurinista, quando Julia Matos (Sônia Braga) se produziu, o visual das discotecas mudou. “Na época da novela fui a uma festa e simplesmente todas as mulheres estavam vestidas de Júlia Matos¹¹⁶”, o que podemos evidenciar uma recepção positiva do figurino da personagem.

Solange Wajnman e Maria Gabriela SC Marinho, afirmam que o *lurex* é um tecido inteligente que garante movimento, pela sua fácil textura, e por ser emborrachado e de fácil aplicação de elementos coloridos, vai garantir que a cena tenha conforto e agilidade¹¹⁷.

As cenas da novela, sofriam influências audiovisuais. Para Daniel Filho, a concepção das imagens foi pensada para ter o máximo de movimentação em estúdio e em externas, com o uso de câmeras portáteis, que tinha o objetivo de capturar o corpo dos atores em cena.¹¹⁸ Com estes recursos, a primeira cena de um voo de asa delta será registrada pela trama, no capítulo em que Beto, personagem de Lauro Corona, for saltar da pedra da Gávea no Rio de Janeiro. Essas inovações só serão possíveis, com a utilização do vídeotaípe, conforme Adilson Pontes Malta, citado por Ortiz e Ramos, concluindo que tudo isto foi possível após a chegada desta tecnologia. Para o diretor geral da Central Globo de Engenharia, em 1976, a introdução de imagens em câmeras mais lentas, leves e à cores trazem maior facilidade na resolução final, garantindo também pontos de vistas que trazem uma linguagem televisiva mais intimista e se concretiza principalmente pelas telenovelas em 1970 e em *Dancin’Days*.¹¹⁹

¹¹⁴ CANALVIVA, Marília Carneiro, Disponível em: <http://canalviva.globo.com/programas/mais-da-tv/materias/marilia-carneiro-fala-sobre-a-moda-que-dancin-days-lancou-no-fim-da-decada-de-1970.html>. Acesso em 29. Nov.2017.

¹¹⁵ Op cit., CARNEIRO, p.37.

¹¹⁶ Ibidem, CARNEIRO, p.37.

¹¹⁷ Op cit, WANJAMN e MARINHO, p.07.

¹¹⁸ Ibidem, WANJAMN e MARINHO, p.04

¹¹⁹ ORTIZ, Renato e RAMOS, José Mário Ortiz. “A produção industrial e cultural da telenovela”. In: BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 199, p.123.

Com introdução de uma câmera mais intimista, Renato Ortiz, Solange Wajnman e Maria Gabriela SMC Marinho, nos leva a entender que a câmera observando em cenas solta possibilita registrar cenas com maior qualidade e por isto o voo de asa delta mediante ao registro de belas imagens do Rio de Janeiro coloca mais sensibilidade e frescor na visualidade; cenas como a da saída de Júlia da prisão com o personagem Jofre, tornam-se mais contínuas e delicadas, o que garante um ponto de vista de imagem mais efêmero. Com a introdução desta tecnologia, o cenário construído dentro dos Estúdios Herbert Richers para receber a discoteca, será recheado de luzes de neon refletidas, formando reflexos fluídos justamente para atender à necessidade do movimento. E que, portanto, o efeito da cena em que Júlia se demonstra ser uma boa dançarina deve-se, portanto de um trabalho de concepção na consonância de luz e imagem, com a materialização social evidenciada pela estetização não grotesca da imagem¹²⁰.

2.3- OS ANOS DE CHUMBO NO BRASIL E A TELENVELA: ABORDAGENS, POLÍTICAS E CENSURA NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA EM ESPECIAL, EM *DANCIN'DAYS*

A telenovela conseguiu adaptar-se ao gosto popular e se concretizar como um produto cultural brasileiro. O marco para esta realidade foi à telenovela da TV Tupi “*Beto Rockefeller*”, exibida em 1968 e 1969, de Braúlio Pedroso, que conseguiu colocar o realismo na teledramaturgia brasileira e inserir na trama uma linguagem informal e uma narrativa coloquial, que dialogava com o noticiário da época. Deve-se recordar, também, que tínhamos novelas anteriores, mas somente a telenovela de Pedroso consegue tornar o escopo de um sucesso para trazer a juventude, ao qual se via retratada.¹²¹

Precisamos recordar também que Janete Clair, em 1969, se lança como a autora de telenovelas mais realistas, com *Véu de Noiva*, a partir da qual a Tv Globo consegue lançar um novo modelo de telenovela das 20 horas, que retratasse histórias com proximidades com a realidade brasileira, tendo protagonistas atores jovens ou de meia idade que tinham como objetivo de vida não só a conquista de um grande amor, mas

¹²⁰ Op cit, WANJAMN e MARINHO, p.06.

¹²¹ Op cit, RAMOS e BORELLI, p.78.

também o sucesso na carreira profissional, que passavam por agruras até o capítulo final mas terminavam com um final feliz¹²².

Portanto, podemos ver que é no período da ditadura civil militar brasileira que a telenovela e a própria televisão se difundem como veículo de massa para o regime militar. A teatróloga Paula Regina Siega, enxerga que, é através da telenovela que o regime militar se promove, conjuntamente com a televisão, recorrendo às temáticas do cinema fascista italiano para se promover. Nas telenovelas nos anos de 1970, existia uma espécie de modelo na configuração das histórias e dos personagens:

A exaltação da figura do pai, com uma unidade familiar, o mito da pureza rural aliado à propaganda sobre a melhoria de vida nos campos, a integração entre urbanismo e regionalismo, a emancipação política feminina no trabalho, os amores entre empregadas e patrões, a obsessão pelo dinheiro, o luxo ostensivo, a ironia em relação a uma velha decadente oligarquia, são temas que reaparecem no cinema italiano e que o governo fascista se utilizou para se promover.¹²³

Carlos Fico¹²⁴, nota que atrás de cenas que comunicavam com amor, fraternidade e união, a propaganda do Estado poderia ser vista como representação de um pai amoroso, protetor e que integrava seus filhos a ideais brasileiros. Ele considera que a propaganda fascista é um válido modelo para a compreensão da propaganda militar identificando o conhecimento, por parte dos militares brasileiros que estavam na cúpula do poder, das temáticas totalitárias, e para não fazer nada abertamente, escolheu-se um estilo informal, o que nem sempre parecia doutrinário. Siega recorre a Ruth Bem-Ghiat e Mino Argentieri para caracterizar como o governo militar brasileiro utiliza a televisão para afirmar a questão de que a liberdade estava respeitada pela autonomia individual, através da divulgação de realização de uma produção cultural que fosse relativamente “neutra”. Assim, chega-se a conclusão que os militares não inventaram um novo estilo de propaganda, apenas modernizaram técnicas de comunicação de massa que já foram experimentadas na primeira metade do século¹²⁵.

Vinda dos regimes fascistas, a presença da estética realista na televisão demonstra ser bem eficaz na representação de valores e projetos do governo militar, que uniu o sentimento patriótico dos brasileiros às sentimentalidades de produções

¹²² Op cit, PIQUEIRA, p.70.

¹²³ SIEGA, Paula Regina. A seguir cenas de um regime militar: política e propaganda nas novelas brasileiras dos anos de 1970. Revista de História e Estudos Culturais, Abri/Maio/junho de 2017, vol.04 ano IV n°02, p.02.

¹²⁴ FICO, Carlos. Reinventando o otimismo. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p.18.

¹²⁵ Ibidem, SIEGA, p.02.

audiovisuais. Podemos notar que este novo nacional realismo é visto, nas telenovelas *Vêu de Noiva* (1969/1970), de Janete Clair exibida na Tv Globo e *Beto RockFeller* (1968/1969,) de Braúlio Pedroso exibida na Tv Tupi.

Vêu de Noiva, novamente pode ser notada como opção para substituir as imagens de cenários estrangeiros e de época, pois Janete Clair utiliza das imagens do Rio de Janeiro moderno, ambientando entre corridas de Fórmula 1, um folhetim caracterizado por histórias mais intimistas que dava mais credibilidade às situações cotidianas vividas pelos personagens. Na propaganda para o público, notava-se o anúncio de uma novela que fosse de verdade: “*Em Vêu de Noiva tudo acontece como na vida real. A novela verdade!*”. Se a novela era verdade, era verdadeiro aquele Brasil em pleno desenvolvimento que parecia como pano de fundo para as narrativas e otimismo, visto que também na linguagem na telenovela *Verão Vermelho* (1969/1970) com autoria de Dias Gomes, a ambientação da história em Salvador conjuntamente com as tradições populares¹²⁶.

Vêu de noiva e *Verão Vermelho*, na TV Globo, e *Beto Rockfeller*, na Tv Tupi, delimitaram os rumos seguidos durante o governo Médici, valorizando distintamente os aspectos da modernização no espaço metropolitano e os aspectos tradicionais no espaço regional, como afirma Siega, “é nesta fase que se esperava uma forte integração nacional, com imagens de urbanismo e regionalismo via Embratel, com a forte divulgação das várias identidades reais da brasilidade que deviam participar do projeto de desenvolvimento”¹²⁷. Os traços urbanos- modernos e capitalistas não deveriam entrar em conflito com os traços rurais, de carácter tradicional, de origem patriarcal. Enfim a televisão passa a colaborar diante deste ideal introduzindo nas grandes cidades do Brasil, a preservação de um país genuíno visto pelas representações da interioridade¹²⁸.

Paula Siega enxerga que a televisão brasileira utiliza da terminologia do italiano para difundir imagens de *stracitta* – o retrato urbano, em meio aos arranha-céus e ao tráfego, em trânsito pelos aeroportos, racional competitivo, eficiente, perfeitamente

¹²⁶ Todas as informações sobre as telenovelas, salvo indicações, baseiam-se em: TV GLOBO, Dicionário da TV Globo: programas de dramaturgia e entretenimento / Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. V.01

¹²⁷ Ibid, SIEGA, p.03.

¹²⁸ Novelas ambientadas em Rio ou São Paulo: *Vêu de Noiva*, 1969/1970; *Pigmaleão 70*, 1970; *Assim na Terra como no Céu*, 1970-1971; *A Próxima Atração*, 1971; *O Cafona*, 1971; *Bandeira 2*, 1971-1972; *Selva de Pedra*, 1972-1973; *Uma Rosa com Amor*, 1972-1973; *O Bofe*, 1972-1973; *O Semideus*, 1973-1974; *Carinhoso*, 1973-1974; *Os Ossos do Barão*, 1973-1974.

Novelas regionais: *Irmãos Coragem* 1970-1971 (Goiás); *Minha Doce Namorada* 1971-1972 (Ouro Preto); *O Homem que Deve Morrer* 1971-1972 (Santa Catarina); *Meu Pedacinho de Chão*, 1971- 1972 (interior de São Paulo); *Bicho do Mato*, 1972 (Mato Grosso); *O Primeiro Amor*, 1972 (Paraná);

inserido na nova economia - e de um *strapaese* – e pode ser visto o retrato folclórico do brasileiro. A instrumentação do culto de duas culturas brasileiras presentes na televisão brasileira se assemelha com o fascismo para enaltecer a crença em um mito de unidade nacional fundamental para ser a mantenedora de ideologias no regime¹²⁹.

A ideia de se manter um regime que fosse tradicional estava integrada a decadência incompatível com o projeto de subdesenvolvimento colocado em ação pelos militares. Os generais consideravam que o subdesenvolvimento brasileiro seria o reflexo da ruína moral e material herdada do passado e, relativamente do mesmo modo em que o fascismo utilizava o passado para se criar um novo homem, com o objetivo de estabelecer um modelo de falência moral, a televisão segundo a autora Siega, na década de 1970 também tenta divulgar a questão de caricatura da velha oligarquia do país, identificando, sobretudo com os grandes latifundiários a figura da falência moral social:

“As telenovelas dos anos 70 trataram insistentemente do problema da terra, representada através do conflito entre mocinhos e coronéis”. A autora também nos informa que está circunscrição de representação estava evidenciada na visão de progresso enalticida pelos militares, e que com esta representação à cultura tradicional brasileira poderia se adaptar aos novos tempos, de prosperidade e de correção do passado”¹³⁰.

Então novelas como *Irmãos Coragem* (1970-1971) e *O Bem-Amado* (1973-1974), trouxeram temáticas de disputa de terras e a crítica de coronéis como Odorico Paraguaçu em *Asa Branca* e Pedro Barros em *Coroados*. No caso de Odorico, a telenovela de Dias Gomes *O Bem-Amado*, colocou um prefeito que vendo o progresso da cidadezinha nordestina caminhar com a construção do cemitério, aproveita o seu prestígio político com a construção do local para se promover politicamente, o que ninguém morria na cidade para acontecer à inauguração do cemitério, ele decide contratar os serviços do jagunço Zeca Diabo, para matar alguém, no fim, o próprio Odorico que é assassinado pelo seu capataz, inaugura o cemitério. O que é o caso oposto da telenovela de Janete Clair, *Irmãos Coragem*. Narrando as aventuras de João Coragem na descoberta por um diamante, ambientadas por disputas de *western* com o coronel Pedro Barros, os irmãos de João, Jerônimo e Duda, passam a fazer parte desta narrativa. Reconhecendo a desgraça do diamante João Coragem, destrói o seu tesouro, após a morte do irmão Jerônimo e finaliza a disputa com o coronel Pedro Barros.

¹²⁹ Ibidem, SIEGA, p.04.

¹³⁰ Op cit, SIEGA, p.04.

Maurício Tintori Piqueira em sua dissertação de mestrado, busca na telenovela *Irmãos Coragem*, a construção do mito do herói, por meio do personagem João Coragem, para ele no momento em que o personagem de Tarcísio Meira encontra o diamante é ascensão por uma disputa em meio a um ambiente de poder na cidade de Coroadó, pois o coronel Pedro Barros enxerga que ele é o dono da riqueza da terra, a autora Janete Clair faz fortes referências ao ambiente de disputa da sociedade civil militar do momento, na figura de Pedro Barros. A telenovela também a partir do diálogo de pessoas humildes, como afirma Tintori, passa a discutir a luta desses irmãos, para acharem seu lugar ao sol e além do mais é na figura de Duda Coragem no futebol, a autora consegue mostrar as dificuldades de jovens interioranos para conquistar seu prestígio no esporte com os pés, o que ele ao mencionar a socióloga estadunidense Janete Lever, relaciona esta representação, com a realidade de jovens do presente e do passado em que busca no futebol a chance de melhorias de vida, assim como o personagem Duda fez na telenovela de Jante Clair¹³¹.

A telenovela, portanto, é o meio de entretenimento utilizado pelo governo militar para promover assuntos sociais que mereciam a discussão da sociedade, utilizando de uma linguagem suavizada promovida pela censura, o folhetim eletrônico discute assuntos de forma lúdica e lança modelos ideológicos sem a percepção do telespectador.

Nesta linha de raciocínio, em 1975, a TV Globo, é censurada pelo governo federal pela gravação da telenovela *Rock Santeiro*, baseada na peça teatral de Dias Gomes, onde é também censurada em 1965, a peça do mesmo autor que deu origem a novela, *O Berço do Herói*. Nesta história a autora Laura Mattos Soares Quintas, observa que a televisão se apropriou um ideário politizado, com intenções revolucionárias, de escritores como Dias Gomes, que acreditava na possibilidade de se trabalhar junto a um gênero popular, em que na busca na “conscientização” de se promover conteúdos a elaborados que estão centrados em uma unidade nacional o que seria alavancado com as questões dos ideais militares pertinentes na época¹³².

Os autores, no período da ditadura civil militar, deveriam conseguir o aval da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão ligado ao governo federal, que estava disposto a exercer a função de proibir veiculações que ofendessem a coletividade, religiões ou fossem racistas, expressassem a xenofobia e/ou atentassem

¹³¹ Op.cit, PIQUEIRA, p.150.

¹³² QUINTAS, Laura Mattos Soares. “Roque Santeiro: A força simbólica de um produto midiático como revelador de um período histórico no país”, Congresso Internacional de Comunicação e Consumo (COMUNICON), ano 2016, p.06.

contra a moral e os bons costumes de um regime, em que é possível ser reconhecido na Lei 5.536/1968¹³³.

José Mário Ortiz Ramos e Sílvia H. Simões Borelli, indicam que a censura barra assuntos que não estão de acordo com o governo autoritário e que, portanto, não são convincentes com a cultura brasileira e de uma identidade nacional, compatível com premissas coercitivas¹³⁴. Para os autores a política da censura federal, não é ponderada na televisão e, a partir de atitudes nos programas que usam à apelação para garantir audiência, é exposto a preocupação do governo na censura, e isto pode ser evidenciado a partir do *Plano Nacional de Cultura* em 1975, momento ao qual é exposto com mais subjetividade a preocupação com os meios de comunicação de massa¹³⁵.

Como em 1975, *Roque Santeiro*, é totalmente censurada, por tratar do universo popular de um homem que após morrer tornar-se “santo”, por fazer milagres a telenovela de Dias Gomes, é o marco do encerramento da relação amistosa da TV Globo, com o regime militar, o que podemos evidenciar a partir do comentário de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, a “TV Globo em pleno Jornal Nacional, faz o comunicado de que a telenovela *Roque Santeiro* havia sido totalmente censurada, reconhecendo de que existia censura no país”¹³⁶.

No ano seguinte, a emissora é pega de surpresa com o corte da telenovela de Walter Foster *Despedida de Casado*, em 1976 o fato torna-se visível novamente, pois a telenovela abordava assuntos como o divórcio este tema torna-se visível a questão por se tratar de um assunto em que estava se discutindo a Lei do Divórcio, o que é evidenciada a preocupação do DCDP, em não divulgar o que estava acontecendo no país.

A Rede de Roberto Marinho, sendo censurada e divulgando o que aconteceu pode se corroborar em um momento de tensão, pois é a partir daí em podemos observar a quebra de relações com o governo, pois ora a emissora divulga e, ora ela é passada para trás por aquele que achava ser seu amigo, e a emissora por isto se vê forçada a quebrar esta relação e disseminar um caminho necessário para o país, e neste momento ela começa a divulgar a ideia de democracia¹³⁷.

¹³³ Lei 5.536/1978. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/15536.htm. Acesso em 25. Nov.2017.

¹³⁴ Op.cit, RAMOS e BORELLI, p.84.

¹³⁵ Ibidem, RAMOS e BORELLI, p.85.

¹³⁶ OLIVEIRA, J.B de. O livro do Boni. José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p.324.

¹³⁷ Op.cit, QUINTAS, p.20.

E é o que Douglas Átilla Marcelino, passa a observar em sua dissertação de mestrado intitulada “*Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura a livros e diversões públicas na década de 1970*”. Ele entende que a memória é construída pela historiografia da Ditadura Militar ressaltando o caráter político da censura, no entanto é na utilização dos fichários do DCDP, que estão sobre posse do Arquivo Nacional em Brasília, pode-se perceber, no entanto é que os temas vetados eram relacionados aos costumes. Portanto, vemos que os novos comportamentos surgidos a partir da década de 1960, estavam sendo cortados por setores da ditadura controladores, assim não desvirtuaria os jovens e, contudo, Marcelino nos demonstra que censurando a TV e propriamente a teledramaturgia, o DCDP reforçaria seu papel¹³⁸.

Vemos que no caso de *Dancin’Days*, Gilberto Braga estava mais afoito em substituir as questões morais sociais ligados principalmente às personagens femininas, onde é possível ver o caráter social em discussão. Além disso, com o Golpe em 1964, vemos que as barreiras dos efeitos sociais, foram à questão da moral, estritamente ligadas principalmente às esferas do poder da Igreja Católica.

Falando do afoitamento do autor Gilberto Braga, notamos que em 1978 e 1979, as causas da moralidade ainda estavam em reflexo e censuradas pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas, o autor já tinha tido experiências em 1977 na telenovela *A Escrava Isaura*, ao qual barra-se a palavra “escravo” na novela¹³⁹.

Podemos notar que o DCDP não foi tão enérgico com Gilberto Braga em *Dancin’Days* da mesma forma que foi em *A Escrava Isaura*. O mais interessante, segundo o site Memória Globo é que foram ao menos censurados 25 capítulos pelo departamento federal, a maior preocupação era com o linguajar dos personagens e as relações familiares e amorosas. De acordo com os documentos a classificação etária da telenovela era de 12 anos, por conter cenas fortes que poderiam atrapalhar o desenvolvimento dos jovens.

Precisando reinventar e inventar, Gilberto Braga precisou imaginar as maneiras em que os personagens pretendiam ir ao banheiro. Em uma cena de Júlia e Hélio, os personagens discutem, e o dono da *Discoteca The Frenetique Dancin Days* se irrita e diz: “Vou urinar. Tenho direito?”. Como a cena parecia ser uma grosseria o DCDP a

¹³⁸ MARCELINO, Douglas Átilla. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006, p.10.

¹³⁹ JORNAL O GLOBO ONLINE. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/gilberto-braga-para-isaura-seguir-no-ar-nao-poderia-ter-palavra-escravo-11953024>. Acesso em: 25. Nov.2017.

classificou como inadequada ao veículo, o que ocasionou a retirada da mesma expressão. Em outra cena a dona de casa Áurea- personagem de Yara Amaral- reclama com uma de suas amigas que como sua residência estava em obras não poderia convidar alguém para jantar, em tom de brincadeira diz - “E se ele quisesse fazer pipi? O banheiro estava em condições?”, e novamente a censura barrou com o corte, dizendo que a expressão “pipizinho”, era um mau alvitre dos bons costumes¹⁴⁰.

Em maio de 1978, momentos antes da produção da Rede Globo estrear, a censura solicitou o corte de cenas, as quais a telenovela, mencionava a capital federal, e solicitava que a Globo prestasse atenção nas passagens relacionadas com as condições de Brasília, pois era preciso, excluir as referências desairosas aos comportamentos dos diferentes grupos sócias que integram a comunidade local, o que por volta do capítulo 08 novamente isto aconteceria, o DCDP apontara que a telenovela de Braga fazia uma referência, “desaprimosa” à capital da República e por isto justificava a caneta vermelha no capítulo¹⁴¹.

Assuntos como adultério, sexo antes do casamento e divórcio eram temas muito comentados socialmente no Brasil, durante a década de 1970, o que em 1977 com a aprovação da Lei do Divórcio, após muita censura, o governo achava que era preciso resguardar os bons momentos da moral e dos bons costumes no comportamento feminino, e em *Dancin' Days* novamente não foi passado despercebido. Como sempre a relação de Yolanda e Horácio era muito conturbada por volta do capítulo 23 o DCDP achou inadequada a personagem de Joana Fomm, referir o marido personagem de José Lewgoy, de “Velho asqueroso! ”, nesta cena ela se irrita com o marido e o manda dormir no sofá, e nesta mesma noite ela sussurra para si mesmo dizendo estas palavras. Em outra cena Yolanda reclama de sua vida com a amiga Bibi, o que afirma da vida conjugal dos dois é muito boa, mas a vilã não se contenta e não quer papo e se refere está com “nojo” do marido e que por isto não aguenta mais a vida a dois e quer recomeçar uma vida sozinha, e em continuação ao avistar um lenço suado, usado por Horácio, Yolanda o apanha com a ponta de seus dedos e com semblante de nojo o joga

¹⁴⁰ PARECER, Divisão de Censura de Diversões Públicas. “Dancin’Days Capítulos 01 a 15 (textos)”, nº 1718, 16 de maio de 1978.

¹⁴¹ PARECER, Divisão de Censura de Diversões Públicas. “Dancin’Days Capítulos 01 a 10”, nº 2225, 04 de julho de 1978.

fora, sibilando os dentes e o chama novamente de “velho” o que não passou pelo crivo da censura¹⁴².

Novamente, a ciumenta personagem de Yara Amaral, Áurea, vai confessar com um padre, casada e mãe de família, ela perde perdão à Igreja por ter pecado contra a castidade em pensamento libido, a dona de casa em uma manhã, diz que viu a aliança na mão de um fulano qualquer na rua e teve atração, o que mais tarde durante o banho ela teve devaneios horríveis que invadira sua cabeça e que por isto, a beata se diz arrependida e estava à espera de perdão e penitência, o que garantiu o DCDP não ter e piedade e passar a caneta¹⁴³.

O romance entre Júlia e Cacá era conturbado demais na telenovela de Gilberto Braga, mesmo noivos de outras pessoas as polêmicas maiores foram em Brasília, várias passagens dos dois foram censuradas, em uma Júlia entrega a chave do seu apartamento para Caca e o convida para voltar mais tarde em uma visita calorosa, e em outra cena, os dois iriam passar uma noite juntos, também foi suprimida, o que levou Gilberto Braga ter muitas dificuldades em desenvolver o romance do casal central¹⁴⁴.

¹⁴² PARECER, Divisão de Censura de Diversões Públicas. “Dancin’Days Capítulos 01 a 10”, nº 2225, 04 de julho de 1978.

¹⁴³ PARECER, Divisão de Censura de Diversões Públicas. “Dancin’Days Capítulos 01 a 10”, nº 2225, 04 de julho de 1978..

¹⁴⁴ MEMÓRIA GLOBO, Disponível em: [http://memoriaglobo.globo.com/mostras/acao-da-censura-na-tv-globo/censura-na-tv-globo-fique-comigo-esta-noite.htm](http://memoriaglobo.globo.com/mostras/acao-da-censura-na-tv-globo/censura-na-tv-globo/censura-na-tv-globo-fique-comigo-esta-noite.htm). Acesso em: 01. Dez.2017.

CAPÍTULO 03- O COPEIRO EVERALDO E O DISCURSO SOBRE O HOMOSSEXUAL NA TELENVELA *DANCIN'DAYS*: GÊNEROS E IDENTIDADES HOMOSSEXUAIS.

3.1- GÊNERO E IDENTIDADES HOMOSSEXUAIS: CONSTRUÇÕES HISTÓRICAS

Em um mecanismo de se pensar a construção das identidades em nosso mundo contemporâneo, Gustavo Moreira Fernandes em sua dissertação *“A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: uma leitura dos personagens protagonistas no período da ditadura militar à televisão*, utiliza Peter Berger e Thomas Luckmann para apresentar o argumento da construção de identidades e, ao mesmo tempo, utiliza as ideias de Michel Foucault sobre a construção da sexualidade. Para Fernandes é os autores Berger e Luckmann que passam a defender a ideia de que a realidade é socialmente construída. Segundo os autores, as pessoas passam a se identificar com o masculino e o feminino a partir do compartilhamento de vários e diversos processos de construções sociais e socializações que são responsáveis pela produção de suas personalidades, o que culmina na solidificação de suas identidades¹⁴⁵.

Para Berger e Luckmann, a socialização é explorada num duplo viés, a dizer a socialização primária e a socialização secundária.

A socialização primária é a primeira socialização que o indivíduo experimenta na infância, e em virtude da qual se torna membro da sociedade. A socialização secundária é qualquer processo subsequente que introduz um indivíduo já socializado em novos setores do mundo objetivo de sua sociedade¹⁴⁶.

A abordagem de Peter Berger e Thomas Lukmann apreende a sociedade como uma realidade ao mesmo tempo objetiva e subjetiva. A sociedade é uma produção humana e o homem é uma produção social. A sociedade é entendida como um processo dialético de exteriorização, objetivação e interiorização. Para eles, a sociedade é

¹⁴⁵ FERNANDES, Guilherme Moreira. “A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: uma leitura dos personagens protagonistas no período da ditadura militar à televisão”. Dissertação (Mestrado em Comunicação)- Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012, p.73

¹⁴⁶ BEGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. A construção social da realidade: tratado de sociologia e conhecimento. Petrópolis- RJ:VOZES: 2009, p.175.

considerada uma realidade subjetiva, e a socialização é o processo pelo qual ocorre a interiorização da realidade.

Não sendo a socialização jamais completa e estando os conteúdos que interioriza continuamente ameaçados em sua realidade subjetiva, toda sociedade viável de criar procedimentos de conservação da realidade para salvaguardar um certo grau de simetria entre a realidade objetiva e a subjetiva (...). Focalizamos aqui a defesa da realidade subjetiva, mais do que a da realidade objetiva, isto é, a realidade tal como é apreendida na consciência individual e não como é institucionalmente defendida¹⁴⁷.

Partindo da constatação de que a realidade é apreendida e não institucionalmente defendida, podemos notar que a concepção de sexualidade proposta por Michel Foucault dialoga com essa visão da sociologia. Segundo Foucault, ao dizer que a sexualidade deve ser olhada como uma categoria de saber construída. A sexualidade, percebida como um aspecto natural da vida humana foi reprimido por instituições desde o século XVII. Contudo, ao se negar a sexualidade como algo natural, pode-se notar sua hipótese repressiva, o que ele faz, em sua *História da Sexualidade*, onde aborda o século XIX, período segundo ele, quando mais se falou sobre sexualidade justamente proliferando discursos normativos sobre sua construção. Para Foucault, a sexualidade não é uma característica ou fato natural da vida humana, mas uma categoria construída de experiências que não têm origens biológicas, e sim históricas, sociais, políticas e culturais. Suas pesquisas nos mostram que em cada período histórico houve-se, uma concepção de sexualidade em que podemos notar que estava acontecendo:

A afirmação de que o discurso sobre o sexo, já há três séculos, tem-se multiplicado em vez de rarefeito; e que, se trouxe consigo interditos e proibições, ele garantiu mais fundamentalmente a solidificação e a implantação de todo um despropósito sexual¹⁴⁸.

Foucault¹⁴⁹ aponta que a categoria homossexual nasceu volta de 1870, na mesma forma em que a sexualidade de maneira geral. Isso, não quer dizer que não houvesse práticas de sexo e afeto entre dois homens anteriores a essa data, o que se pretende é ver

¹⁴⁷ BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009, p.195-196.

¹⁴⁸ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.61.

¹⁴⁹ Idem, pp.50-51.

que a diferença entre a sodomia e a “homossexualidade” construída, no final do século XIX:

É necessário não esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica e médica da homossexualidade constituiu-se no dia em que foi caracterizado – o famoso artigo de Westphal em 1870, sobre as “sensações sexuais contrárias” podem servir de data natalícia – menos como um tipo de relação sexuais do que como certa qualidade de sensibilidade sexual, certa maneira de interverter, em si mesmo, o masculino e o feminino. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. “O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie

¹⁵⁰.

Foucault¹⁵¹ também nos leva a olhar os homossexuais como parte dos movimentos de “liberação sexual”, que devem ser compreendidos como processo de afirmação a partir da sexualidade. Desta forma, “são movimentos que partem da sexualidade, do dispositivo de sexualidade no interior do qual nós estamos presos, que fazem com que ele funcione até seu limite; mas ao mesmo tempo, eles se deslocam em relação a ele, se livram dele e o ultrapassam” ¹⁵². O pesquisador acredita que “os movimentos de homossexuais continuam muito presos a reivindicações dos direitos de sua sexualidade, à dimensão do sexólogo. Mas isso é normal, pois a homossexualidade é uma prática sexual que, enquanto tal, é combatida, barrada, desqualificada” ¹⁵³.

Embora o diagnóstico de Foucault ainda possa ser utilizado para caracterizar diversos movimentos homossexuais, Guilherme Moreira Fernandes observa que há uma ruptura dessa prática com o advento da teoria *queer*. Segundo o autor, esta perspectiva de abordagem preocupa-se com a fratura do mito de uma identidade gay/homossexual unificada e unificante. Que pode ser constatada não apenas com as diferenças de prioridades pessoais e políticas, mas também a partir do embasamento da política nas identidades. Embora a sexualidade permaneça o objeto-chave da análise *queer*, ela é cada vez mais examinada em suas relações com outras categorias do saber que estão evidenciadas na manutenção de relações de poder desiguais: raça, religião,

¹⁵⁰ Ibidem

¹⁵¹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p.233

¹⁵² Ibidem, p.233.

¹⁵³ Ibidem, p.268.

nacionalidade, idade e classe. Desta forma ela é, muitas vezes, uma forma contra-hegemônica de poder.¹⁵⁴

Dado que a realidade e a (homo) sexualidade são socialmente construídas, a noção de identidade homossexual também vai sofrer variações relativas no tempo e no espaço, pois as experiências subjetivas da vida sexual são compreendidas, a exemplo do pensamento de Richard Parker, como um produto de símbolos e significados intersubjetivos associados com a sexualidade, em diferentes espaços sociais e culturais, o que pode ser evidenciado a partir da:

Compreensão, surgida nos últimos anos, da sexualidade como socialmente construída tem, então, redirecionado grande parte da atenção da pesquisa antropológica e sociológica não apenas para os sistemas sociais e culturais que modelam nossa experiência sexual, mas também para as formas através das quais interpretamos e compreendemos essa experiência. Essa visão da sexualidade e da atividade sexual tem, cada vez mais, focalizando a atenção da pesquisa sobre a natureza intersubjetiva dos significados sexuais – seu caráter compartilhado, coletivo, considerado não como propriedade de indivíduos isolados ou atomizados, mas de pessoas sociais integradas no contexto de culturas sexuais distintas e diversas¹⁵⁵.

Conforme podemos adentrar a explicação de Parker, evidenciamos que os significados de uma identidade sexual podem estar relacionados com os contexto social e cultural os quais os indivíduos estão inseridos. Desta forma, portanto, podemos buscar nos significados de ser homossexual uma variação existente conforme o tempo histórico e as características de dado espaciais.

O que significa ser macho ou fêmea, masculino ou feminino, em contextos sociais e culturais diferentes, pode variar enormemente, e a identidade de gênero não é claramente redutível a qualquer dicotomia biológica subjacente. Todos os machos e fêmeas biológicos devem ser submetidos a um processo de socialização sexual no qual noções culturalmente específicas de masculinidade e feminilidade são modeladas ao longo da vida. É através desse processo de socialização sexual que os indivíduos aprendem os desejos, sentimentos, papéis e práticas sexuais típicos de seus grupos de idade ou de status dentro da sociedade, bem como as alternativas sexuais que suas culturas lhe possibilitam¹⁵⁶.

¹⁵⁴ FERNANDES, Guilherme Moreira. “A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: uma leitura dos personagens protagonistas no período da ditadura militar à televisão”. Dissertação (Mestrado em Comunicação)- Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012, p.8.

¹⁵⁵ PARKER, Richard. “Cultura, economia política e construção social da sexualidade”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. pp. 125-150.

¹⁵⁶ Ibid, PARKER, p.135.

A partir dessas afirmações, evidenciamos na existência de uma identidade homossexual, um conjunto de identidades com conceitos ambíguos e complexos. Júlio Simões e Regina Facchini acreditam em duplo conceito – um relativo à unidade pessoal e outro ao comprometimento político: “Falar em identidade sexual”, sob essa perspectiva, implica referir-se a duas coisas diferentes: o modo como a pessoa se percebe em termos de seu desejo; e o modo como ela torna pública (ou não) essa percepção de si, em determinados ambientes ou situações”.¹⁵⁷

Ao dizermos que estamos falando de identidade sexual (o dizer “eu sou gay”, “eu sou transexual” etc) é uma afirmação política: “a política de identidade concentra-se em afirmar a identidade cultural das pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado”¹⁵⁸. Assim devemos ver a existência clara de uma marca de pertencimento, uma tomada de posição diante das normas sociais que reprimem a diversidade sexual.

O sentido político e estratégico dessas afirmações da identidade sexual como condição” fica evidente diante das inúmeras situações cotidianas de intolerância, injustiça, discriminação e violência vividas por gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais, para não falar das tentativas espúrias de promover sua cura” ou sua reabilitação¹⁵⁹.

Graças a uma marginalidade da homossexualidade, muitos gays e lésbicas optam por ficar, politicamente, no “armário”. Isso não significa, necessariamente, que eles e elas não se autoassumiram. Alguns sabem da condição homossexual, porém preferem não expô-la socialmente, em sua vivência, procuram em suas intimidades grupos fechados ou garantem seu prazer dentro de suas próprias casas

Para Adriana Nunan a identidade homossexual é nítida nos estágios típicos da formação da identidade. O primeiro estágio é denominado de “sensibilização” e ocorre geralmente antes da puberdade, no momento em que o indivíduo começa a se sentir marginalizado e diferente das outras pessoas. O estágio seguinte, a “confusão de identidade” é vivenciada durante a adolescência, quando pensamentos de uma possível homossexualidade provocam conflito interno e incertezas. Vencida esta parte, vem a

¹⁵⁷ SIMÕES, Júlio e FACCHINI, Regina. *Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo: Ed. Fund. Perseu Abramo, 2009, p.33.

¹⁵⁸ WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estados Culturais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007. p. 7-72, p.34.

¹⁵⁹ Ibid, SIMÕES e FACCHINI, p.33.

“identidade assumida”, durante ou depois da adolescência. Neste momento, a homossexualidade já é aceita enquanto identidade de self e identidade de apresentação (podendo ser revelada a outros homossexuais). Por fim, tem-se o “compromisso” quando a homossexualidade é adotada como forma de vida, a identidade é apresentada publicamente, embora variando o grau de indivíduo para indivíduo.

A síntese de identidade ocorreria quando o sujeito se autoidentifica como homossexual, revela esta identidade a outras pessoas e se sente confortável com ela. É possível ainda identificar um último estágio, no qual a identidade homossexual perde importância e se transforma em apenas um das várias identidades no autoconceito do indivíduo.¹⁶⁰

Ainda de acordo com Nunan, notamos “à medida que o indivíduo passa de um estágio para outro, sua autopercepção muda, de negativa e ambivalente para uma visão mais positiva e de maior aceitação da identidade homossexual”¹⁶¹. A pesquisadora deixa claro, portanto, que esses estágios não são lineares, mutuamente exclusivos ou percorridos por todas as pessoas da mesma forma.

Para García Canclini o indivíduo é o que ele consome, ou seja, para este sociólogo, a identidade está relacionada ao consumo. Nunan revela a mesma premissa de García Canclini. Para ela, a partir de quando afirmamos ser homossexual, os padrões de consumo dos gays vão se modificar substancialmente, pois o indivíduo passa a consumir, em escalas diferentes, produtos da sigla GLS (Gays, lésbicas e simpatizantes). É importante diferenciar as siglas LGBT de GLS. Enquanto a primeira está relacionada a um movimento social identitário, a segunda é exclusivamente publicitária e mercadológica.

Dos anos 1990 para cá, a expansão dos espaços de sociabilidade homossexual tomou as características de um mercado segmentado que contribuiu significativamente para produzir novas expressões, simultaneamente comerciais e associativas, da homossexualidade. Uma das inovações mais importantes, nesse sentido, foi à popularização da sigla GLS, para designar Gays, Lésbicas e Simpatizantes. A origem da sigla GLS está associada ao jornalista André Fischer, um dos principais idealizadores de

¹⁶⁰ NUNAN, Adriana. *Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo*. Rio de Janeiro: Caravansarai, 2003, p.125.

¹⁶¹ Ibid, NUNAN, p.125.

eventos como o Mercado Mundo Mix e o Festival de Cinema Mix Brasil da Diversidade Sexual, além do primeiro portal GLS brasileiro, o Mix Brasil, no ar desde 1994. O GLS afirma identidades reconhecidas pelo movimento, ao mesmo tempo em que procura preservar o espaço de certa ambiguidade classificatória. Mais do que simplesmente introduzir no contexto brasileiro a ideia norte-americana de *gay friendly* – um lugar onde gays e lésbicas é bem-vindo – a categoria GLS pareceu dar um novo formato a uma prática mais antiga: a de abrir o “gueto” das homossexualidades para todos os que dele queiram participar¹⁶².

3.2- “DONA YOLANDA, POSSO LHE CHAMAR DE MADAME ?”: O PERSONAGEM EVERALDO E A REPRESENTAÇÃO DA HOMOSSEXUALIDADE.

A importância de se discutir e analisar as representações e discursos das sexualidades em telenovelas pode ser defendido se adentrarmos a pedagogia de gênero e sexualidade contemporânea. Guacira Lopes de Louro introduz a discussão da importância, na contemporaneidade de levar em conta no processo constitutivo do gênero e da sexualidade a relevância do que ela chama de “pedagogia contemporânea”:

Como esquecer, especialmente na contemporaneidade, a sedução e o impacto da mídia, das novelas e da publicidade, das revistas e da internet, dos sites de relacionamentos e blogs? Como esquecer o cinema e a televisão, os shoppings centers ou a música popular? Como esquecer as pesquisas de consumo E, ainda, como escapar das câmeras e monitores de vídeo e das inúmeras máquinas que nos vigiam e nos atendem nos bancos, nos supermercados e nos postos de gasolina? Vivemos mergulhados em seus conselhos e ordens, somos controlados por seus mecanismos, sofremos suas censuras. As proposições e os contornos delineados por essas múltiplas instâncias nem sempre são coerentes ou igualmente autorizados, mas estão, inegavelmente, espalhados por toda a parte e acabam por constituir-se como potentes pedagogias culturais¹⁶³.

Segundo Louro tais pedagogias nos interpelam através dos conselhos e palavras de ordem ajudando a produzir nossos corpos e estilos. Ressaltando ainda que

¹⁶² Op cit, SIMÕES e FACCHINI, p.148.

¹⁶³ LOURO, Guacira. “Gênero e a sexualidade: pedagogias contemporâneas”. Revista de Estudos Feministas, ano 09, 2º semestre, 2001, p.18.

construíram “representações sociais que tiveram importantes efeitos de verdade sobre todos os demais” ¹⁶⁴.

Pierre Bourdieu vê os perigos que a televisão exerce ao lidar com a ficção e a realidade, para isto ele busca na crítica literária o conceito de os autores estabelecer esta conversa, para ele a imagem é tudo o que nos faz crer e ver. Esse poder de evocação que tem a imagem tem efeitos de mobilização. Ela pode construir ideias e representações que podem vir a ser carregados de implicações políticas, éticas etc., capazes de desencadear sentimentos fortes, frequentemente negativos, como o racismo, a xenofobia, o medo e o ódio do estrangeiro. A simples narração do fato busca sempre uma construção social de a realidade ser capaz de exercer efeitos sociais de mobilização ou de desmobilização¹⁶⁵.

É o que podemos averiguar quando a televisão cria um discurso imagético para descrever personagens homossexuais, ela dissemina estereótipos para reafirmar ficcionalmente a figura de um personagem, com características próprias. Ao adentrarmos essas representações o público, como já nos foi apresentado, se identificam com as histórias e passam a apontar inquietamente às representações, tendo dificuldades de separar ficção e realidade. Essa foi a minha questão neste trabalho, quando escolhi analisar a telenovela *Dancin' Days*, de Gilberto Braga, saber a utilização do personagem Everaldo (Renato Pedrosa) para se discutir um tema tão delicado que é a homossexualidade.

Com a dificuldade de desenvolver uma metodologia própria, a partir de Leandro Colling, em seus textos sobre a homossexualidade, o autor propôs a partir da peça teatral *Avental todo sujo de Ovo*, de Marcos Barbosa uma metodologia¹⁶⁶. Em seu primeiro texto sobre a presença de homossexuais em telenovelas exibidas na Rede Globo de 1974 (ano da primeira exibição de um personagem homossexual na telenovela *O Rebu*) a meados de 2007, ele identifica pelo menos três tipos de representação. No primeiro momento, os homossexuais foram associados com a criminalidade. Logo depois, os personagens são tidos como base em estereótipos como “bicha louca” e /ou

¹⁶⁴ Ibid, LOURO, p.20.

¹⁶⁵ BOURDIEU, PIERRE. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.28.

¹⁶⁶ COLLING, Leandro, 2008, log.cit.

afetados ou efeminados e no terceiro momento as representações são tidas dentro de um modelo heteronormativo¹⁶⁷.

Vale destacar que esta metodologia surgida por Colling surgiu a partir de estudos de Moreno em 2010 e Peret em 2005. No entanto, é nestes dois pesquisadores que suas análises sofrem influências da *teoria queer*¹⁶⁸. Os dois autores em questão, elogiam essas tramas averiguando que essas representação e críticas são tidas como forma para apresentar um modelo heteronormativo de homossexuais e é o que Colling utiliza de Moreno para averiguar a ideia de que essas representações reduplicam a homofobia. (Colling).

Precisamos então entender que a trama principal da telenovela *Dancin' Days* gira em torno da disputa entre as personagens Júlia (Sônia Braga) e Yolanda (Joana Fomm), que em suas cenas internas, contracenam sempre com o fiel amigo e copeiro da casa, Everaldo (Renato Pedrosa), que aparece a partir do capítulo 04 da trama, limpando a prataria da casa. As grandes cenas do personagem são com sua *madame*, Yolanda, de quem é devoto, amigo e fiel.

O personagem vai aparecendo aos poucos na trama, e na medida do possível vai mostrando seu vasto conhecimento de etiqueta social e sua competência e dedicação para administrar a luxuosa casa em que vive Yolanda. Demonstra também, certa cultura que vai além de sua função, como, por exemplo, certo domínio de palavras do idioma francês. Em certo momento da trama, ele é convidado para trabalhar na escola de copeiragem de Alberico Santos (Mário Lago), um rico decadente, que tenta, a partir da escola, recuperar-se financeiramente. Ao conhecer o profissional exemplar que Everaldo é, o próprio ex- milionário o convida para trabalhar como um dos instrutores de seu curso. Everaldo fica comovido com o convite, mas só aceita após a permissão de Yolanda, com quem ficou acertado que suas aulas seriam ofertadas no horário do intervalo entre o almoço e o jantar, a fim de não atrapalhar seu horário de trabalho como copeiro. Contudo, como em outros projetos de Alberico, a escola não vai adiante. Imerso em dívidas, ele se vê obrigado a desistir do projeto.

Nessa altura da história, Horácio e Yolanda se separam. Enquanto Júlia começa a se sofisticar e a se enriquecer, sua irmã vai ficando sem dinheiro. Como precisava de

¹⁶⁷ C.f. COLLING.2007.

¹⁶⁸ Por questão de espaço não vou explicar os pressupostos básicos da teoria.

um marido, a primeira tentativa de Yolanda é conquistar Hélio, amigo e sócio de seu ex-marido na *Discoteca 17*. Como Hélio era um quarentão desquitado e, todavia não vinha de uma família tradicional, o copeiro fiel demonstra antipatia.

Com a boa situação financeira de Júlia, ela decide chamar Everaldo para trabalhar em sua residência como copeiro, o que logo é rejeitado, pois ele jamais trairia sua patroa, o que logo Yolanda tenta dar uma lição na irmã utilizando da fidelidade de Everaldo para pelo menos escutar e debochar, da linhagem não grã-fina de Júlia e criticar a decoração de sua casa.

A outra referência de feminilidade de Everaldo é Greta Garbo¹⁶⁹, já que volta e meia fazia referência aos filmes da atriz e, além disto, ele também tinha um vasto conhecimento de cultura cinematográfica e apreciava óperas, sendo possível identificá-las como suas únicas diversões.

A vida de Everaldo gira em torno de Yolanda, o rapaz não tem qualquer relação afetiva durante o transcorrer da trama com nenhuma personagem. Ele vive para ela. A crise financeira de Yolanda só prova que o copeiro mordomo é fiel e por isto em um dado momento da história ele fala para sua patroa comprar um vestido em vez de pagar seu salário.

Para Everaldo, um novo vestido para Yolanda era muito mais importante que seu salário. Ele não tinha vida própria a não ser ir ao cinema e assistir óperas em seus pouquíssimos dias de folga. Após algum tempo, Yolanda desiste de casar com Hélio, mas logo arruma outro pretendente Arthur (Mauro Mendonça), um editor de revista que recém-chegado ao Brasil que inicialmente se envolve com Júlia, mas Yolanda passa a disputa-lo com a irmã.

Everaldo termina a sua trama acompanhado por sua *madame*, que é uma mulher fria, porém demonstra seu lado afetivo com ele. A última cena dos dois é um beijo de agradecimento de uma senhora em seu funcionário leal.

¹⁶⁹ Greta Garbo, nome artístico de Greta Lovisa Gustafson, nasceu em Estocolmo- Reino da Suécia e Noruega, em 18 de setembro de 1905, considerada a quinta maior estrela da sétima arte pelo Instituto Americano de Cinema. Dentre filmes interpretados, por Greta Garbo, podemos destacar *A Rainha Cristina* (1933) dirigida por Rouben Mamoulian, onde a atriz protagoniza a rainha que se abdica do trono da Suécia protestante por ter convertido ao Catolicismo. Greta passou por uma grande reclusão após as críticas do filme “*Duas vezes meu*” (1941), seu último filme foi “*A Duquesa de Langeais*”, em 1949. Greta Garbo morreu em 15 de abril de 1990 em viés, de uma pneumonia.

Conhecendo a trama de Everaldo, agora vamos prosseguir a análise e nisto Colling nos apresenta:

Aspectos fixos dos personagens homossexuais:

“Posição do personagem no enredo: se é principal, coadjuvante, se faz ponta, figuração, citada ou recorrida” ¹⁷⁰.

Para enxergarmos a situação de Everaldo, primeiramente temos que ver que ele é um personagem secundário, que tem destaque maior na trama somente no capítulo 04, quando é “apresentado” ao telespectador, e ao longo do folhetim ganha destaque por sua fidelidade e eficiência no trabalho ao ser convidado por Alberico, para ministrar aulas em sua escola de copeiragem.

Contexto social do personagem: a que ele pertence ¹⁷¹.

Everaldo é um homem solitário, que vive dentro da casa de Yolanda e Horácio, no entanto no discurso apresentado, em algumas cenas vemos que ele é de origem humilde e que aprendeu a ser um ótimo empregado por seu histórico de trabalho em casas grã finas.

Cor: Everaldo é branco

Profissão: Everaldo é copeiro na casa dos Pratini, ou seja, ele é funcionário de Yolanda, Horácio e Marisa.

Aspectos da linguagem utilizada e da composição geral do personagem:

Tipo de Gestualidade:

- 1) Estereotipada, com gestual explícito que caracteriza de forma debochada e desrespeitosa homossexual;
- 2) Gestualidade típica de alguns sujeitos queer, especialmente os adeptos de um comportamento/estética camp;
- 3) Não estereotipada (gestual considerado “normal” e “natural”, sem indicação de homossexualidade, inscrito dentro de um comportamento heterossexual);

¹⁷⁰ MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Niterói: EDUFF, 2001, p.167

¹⁷¹ Idem, MORENO, p.167

O personagem apresenta característica de gestualidade estereotipadas com gestual explícito que caracteriza de forma debochada e desrespeitosa o homossexual, para isto Everaldo ao se transportar no mundo masculino ele a partir de suas heteronormatividades reconhece nas figuras de Yolanda e Greta Garbo, o papel de suas feminidades idealizado, ou seja, é nelas que ele enxerga o modo feminino que ele queria ser.

“Subgestualidade: compreende o vestuário, maquiagem e adereços utilizados pela personagem”¹⁷².

Everaldo tem o seu modo de vestir, que pode ser considerado como de um homem muito ligado à aparência, o uso é definido por camisas xadrez, calças sociais, sapatos pretos, camisa azul- que é o seu uniforme de trabalho- e camisas também em azul. O seu corte de cabelo, é um corte raspado nas laterais e penteado para o lado esquerdo. Sua subgestualidade é com o uso de palavras em francês, o português com uma linguagem culta e, com uma postura muito avantajada, e admiração pela musa do cinema Greta Garbo e sua chefe Yolanda Pratini.

Características gerais sobre a personalidade do personagem: criminoso, violento, psicopata saudável, calmo, etc...:

Everaldo é muito calmo, sensível, carinhoso, amoroso e caridoso. No entanto, vemos que é uma pessoa fechada por não sair e fazer passeio sozinhos- como ir ao cinema e a óperas.

Aspectos sobre a sexualidade do personagem:

Personagem se apresenta (assume verbalmente) como gay, lésbica, travesti, transformista, transexual, transgênero, intersexo, bissexual:

Everaldo não fala hora nenhuma que é gay, sabemos que é pelas características com as seu personagem foi construído, que partem de alguns estereótipos correntes do que seria a figura de um gay naquela sociedade do final dos anos 1970: a figura do copeiro sempre é gay, encarregado das tarefas domésticas, ocupando o centro da vida

¹⁷² Op cit, MORENO, p.167.

privada da vida e não pública, essa sim, nessa visão machista, reservada aos homens.) Algumas dessas características seria a vida solitária, sem família, pois que justamente é a ideia preconceituosa de que o gay não pode constituir família, ter filhos (nem adotar). Sua paixão nutrida por Greta Garbo e por Yolanda Pratini, o que coincide que Moreno observa sobre a questão dos gays em 1970, serem representados no cinema brasileiro, de uma forma minoritária uma abordagem mais humanista colocando-os o direito de escolherem sua opção sexual¹⁷³.

Em que ponto da narrativa fica claro que o personagem é homossexual?

Em toda a novela, não é possível averiguar em que exista um ponto de afirmação em relação à sexualidade do personagem, em todo o momento da trama sabemos que Everaldo é gay pela construção de seus estereótipos do que seria um gay: solitário, sem família, um homem sem direito de se casar e constituir uma família e reproduzir filhos aspectos que são tirados quando o ser humano assume sua opção socialmente, que mesmo admirando mulheres ele projeta sua feminilidade nas figuras de Yolanda e Greta Garbo e nas quais o também o gosto do copeiro se diferencia pela masculinidade, ele opta por ser apreciador de arte como o cinema e de óperas.

Como se dá a performatividade de gênero? Que normas ou conjunto de normas o personagem reitera e/ou reforça?

Entende-se aqui o gênero visto a partir da teoria da performatividade de Judith Butler. Ao dizer que o gênero é algo performativo e que busca evidenciar o caráter performativo de atos e gestos e atuações, de modo que fica claro que a identidade ou substância de gênero que estes sugerem e parecem expressar, na verdade, são “fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos”¹⁷⁴.

No entanto, buscando esclarecer leituras equivocadas a respeito de sua teoria e conceito de performatividade, Miskolci e Pelúcio nos contam como a autora retornou essa questão em *Bodies that matter*:

¹⁷³ Op cit. MORENO, p.291.

¹⁷⁴ Op cit. BUTLER, p.194.

ela demonstrou que a performatividade se baseia na reiteração de normas que são anteriores ao agente e que, sendo permanentemente reiteradas, materializam aquilo que nomeiam. Assim, as normas reguladoras do sexo são performativas no sentido de reiterarem práticas já reguladas, materializando-se em corpos, marcando o sexo, exigindo práticas mediante as quais se produz uma generalização¹⁷⁵.

Para entendermos melhor a representação da performatividade de gênero primeiramente precisamos ver as características do personagem como sua subgestualidade, uma vez que o efeito de gênero se produz também por “gestos, movimentos e estilos corporais”¹⁷⁶. Pensando no termo do binarismo de gênero simplificador, associado a matriz heterossexual dominante, veremos que as características que constroem as personagens, tem como referencia uma maior aproximação ou não de uma performance ligada ao que se define como masculinidades ou feminilidades.

Everaldo é copeiro, uma profissão tida como feminina, com claras ligações a valores estéticos, atribuídos e associados ao gênero feminino ao qual, um desempenho de gênero masculino busca negar como forma de afirmação sua masculinidade, o que Trevizani observa a respeito de Everaldo:

Enquanto Sônia Braga (Júlia Matos) discutia com sua irmã Yolanda Pratini (Joana Fomm), Everaldo mostrava que os homossexuais estavam instalados também nas coberturas de Copacabana, ainda sob a pele de caricato mordomo¹⁷⁷.

As características vistas em Everaldo vão muito de acordo, com a questão da visão de debochar de um tipo de personagem social, que no caso são os homossexuais, Everaldo como dito é reconhecido através de suas subgestualidade e falas, pois na trama o personagem exalta sempre as figuras femininas à quem ele é devoto Assim a telenovela busca reconhecer, através de uma representação debochada uma bicha

¹⁷⁵ MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. Fora do sujeito e fora do lugar: reflexões sobre a performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. Revista Gênero, Niterói, v.07, n.02 p.255-267, 1. Sem. 2007, p.258.

¹⁷⁶ Op cit. BUTLER, p.200.

¹⁷⁷ TREVIZANI, William Caldas. O discurso da telenovela sobre a homossexualidade. 2002. 106 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social)- Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2002, p. 42.

afeminada, que em suas características Everaldo soube denotar muito bem a sua complexidade em aparência e gestualidades, como observa Peret¹⁷⁸.

Cenário: Sala de Yolanda – Noite

Yolanda: Me conta uma coisa. O que você faz nas noites de sábado?

Everaldo: Quando madame não precisa de mim, vou a um cinema ou vejo televisão, no meu quarto

Tempo. Yolanda deprimida

Everaldo: Madame não vai sair?

Yolanda: Não. O Hélio tá jogando pôquer e eu tô sem paciência pra ler...

Everaldo: Não era hoje o jantar de D. Lucy?

Yolanda: Não tô afim não, não tô afim de nada.

Everaldo: O filme de meia-noite vai ser muito interessante na televisão¹⁷⁹.

Quanto à gestualidade já mencionada, percebemos que nosso copeiro é visto que é gay a partir de sua caricatura, pelo uso das palavras e gestualidades com as mãos, ele ao se sentar, ergue corretamente a coluna seguindo as normas da boa etiqueta e não demonstrando a brutalidade masculina (essa também seria outra característica do masculino, no interior das performances binárias referenciadas pela heteronormatividade) e assim ao adentrar suas glorificações femininas, Everaldo transporta em Greta Garbo e Yolanda a mulher desejável que ele queria se tornar..

Neste momento da trama, Yolanda está pobre após se separar de Horácio, ela quer comprar um vestido e, como Everaldo é o seu confidente, vemos que ela solicita ao seu fiel copeiro se poderia atrasar o seu pagamento naquele mês, e, no entanto ela comenta que só pagou a cozinheira, porque não gosta de mexerico e o que leva Everaldo a dizer que não gosta também da cozinha:

Yolanda: Um assunto confidencial

Everaldo: Como de hábito, madame pode contar com toda a minha descrição

Yolanda: Você sabe melhor do que ninguém que desde que o Horácio e eu separamos a minha situação financeira não anda lá essas coisas...

Everaldo: O bom maitre d'hotel não tem olhos, ouvido e muito menos boca!

¹⁷⁸ Op.cit. PERET, p.

¹⁷⁹ Capítulo Dancin'Days, 1978-1979, n° 87

Yolanda: Esse mês, Everaldo eu estou meio apertada. Paguei a Alice ainda há pouco, porque já sei que se eu atraso vai comentar com as outras cozinheiras do prédio, eu conheço o tititi da área de serviço...

Everaldo faz o sinal da cruz. Detesta a cozinha

Yolanda: Estou com o seu pagamento no banco. Se você estiver precisando de dinheiro, pago nesse instante, mas acontece que eu vi um vestido ontem, numa loja, ah. Everaldo, um sonho ... não tenho comprado roupa nenhuma, você é testemunha

Everaldo: Acho uma pena

Yolanda: Início do mês eu recebo, estou com dinheiro empregado, você sabe... o que eu queria saber é se você se importaria, dependendo das suas necessidades de eu atrasar o seu pagamento mais um pouco. Porque vai haver uma festa badaladíssima no Dancin'Days. A discoteca do Hélio... eu não aguento mais estar repetindo roupa...

Everaldo: A senhora não precisa se preocupar. Não de nada. Tenha as minhas economias

Yolanda: Você é um amor!

Everaldo: Um vestido de madame é muito mais importante do que qualquer coisa que eu pudesse sonhar em fazer!¹⁸⁰

Chega o natal e Yolanda, sozinha passa a ceia, o fiel copeiro faz uma farta comida e serve a patroa, arrumando uma linda mesa. Por ver o carinho de seu fiel escudeiro, Yolanda o convida para fazer companhia à ela na ceia, o que deixa o Everaldo sem graça. Dividindo a mesa junto, nota-se que a patroa também serve o empregado, o que leva a ler a divertida noite dos dois juntos:

Yolanda vestindo jeans, à vontade, fazendo listas na sala. Everaldo se aproxima, formal.

Everaldo: A ceia da madame está servida...

Yolanda: Já não é sem tempo, Everaldo... tô com fome.

Yolanda se aproxima da mesa. Apenas um lugar posto. Requentadíssimo. O maior aparato possível.

Yolanda: Pra que isso, tudo Everaldo?

Everaldo: Eu não podia deixar madame passar o Natal em brancas nuvens... preparei seus pratos prediletos...

Yolanda: Você é um amor ...

¹⁸⁰ Telenovela Dancin'Days, 1978-1979, capítulo 94.

Everaldo: Madame prefere receber o seu presente antes ou depois?

Yolanda: Você... você comprou um presente pra mim?

Everaldo: Apenas uma lembrança, como todos os anos...

Yolanda: Puxa, Everaldo, eu tô sem jeito... Eu não estava lembrando que era Natal... não tô ligada... vou viajar e tudo... eu não lembrei de comprar nada nem pra você nem pra ninguém...

Everaldo: Não tem a menor importância

Everaldo puxa a cadeira para a Yolanda sentar. Yolanda não senta

Yolanda: Não, Everaldo. Se eu vou ganhar eu quero agora!

Everaldo vai para a cozinha, todo contente. Yolanda olha a mesa. Lava as mãos à cabeça . Deve ser um couvert requintado demais pra uma pessoa só. Everaldo volta com uma caixa. Entrega para Yolanda.

Everaldo: Feliz Natal...

Yolanda abre a caixa. O presente é um caixa de música. Everaldo ajuda a fazer funcionar. Yolanda fica olhando a caixa de música, emocionada. Tempo. Termina a música. Everaldo puxa a cadeira para Yolanda.

Yolanda: É lindo...

Everaldo puxa novamente a cadeira, pigarreia

Yolanda: Não, não, não vai ter graça nenhuma eu comer aí sozinha. Vamos ver se eu ainda sei botar um couvert...

Everaldo: Pra quem madame?

Yolanda: Não interessa, deixa de ser curioso, pega a mesinha auxiliar...

Yolanda começa a apanhar louça quando Everaldo vai buscar a mesinha auxiliar.

Corta para outra cena...

Yolanda termina de colocar um couvert exatamente igual ao que Everaldo havia preparado. Mesinha auxiliar ao lado do lugar de Yolanda. Everaldo, cabreiro, trazendo a ceia.

Yolanda: É ... eu acho que ainda sei colocar um couvert.

Everaldo: Trago os pratos quentes também?

Yolanda: Claro! O que que você está esperando?

Everaldo sai e volta com travessa em cima de réchaud com fogo baixo.

Everaldo: O convidado de madame não está atrasado?

Yolanda: Senta aí Everaldo

Everaldo: Como

Yolanda: Senta. Nós vamos comer juntos.

Everaldo: Ao lado de madame?

Yolanda: Deixa de bobagem, Everaldo, Natal. Vamos comer juntos. Eu mesmo sirvo.

Everaldo: Mas não saberia... não, Madame, não tem cabimento...

Yolanda: Senta ! É uma ordem! Não discute comigo. Ta ficando confiado, depois de velho?

Everaldo senta-se. Yolanda começa a servir um prato frio.

Yolanda: Feliz Natal!

Reação de Everaldo emocionado.

Yolanda: Não fica com essa cara de pascácio! Conversa! Vamos lá! Fala da Greta Garbo! Me conta de novo o final da “Rainha Cristina”.

Everaldo conta a Yolanda o final do filme A rainha Cristina. Termina falando do close final CAMÊRA fecha em Yolanda emocionada de estar dando uma alegria ao seu fiel copeiro¹⁸¹.

No último capítulo, o final da personagem é com um beijo de sua patroa, que ao chegar de viagem, vai trabalhar na revista de Artur e comenta com o empregado que vai gente ver o apartamento, o que deixa Everaldo pensando que será demitido, e ela diz que nunca irá se desfazer de seu companheiro:

Everaldo arruma a sala, cantarolando. Yolanda, entra pronta para sair para o trabalho aflita, agitada e atrasada.

Yolanda: Chama o elevador pra mim, Everaldo... chama depressa que eu tenho que estar na revista às nove horas...

Everaldo vai chamar o elevador. Yolanda pega as pastas com muito papel dentro, sai carregada. Resolve tirar brincos, pingentes que está usando. Everaldo volta do hall.

Everaldo: Já está aí

¹⁸¹ Telenovela Dancin’Days, 1978-1979, capítulo 150.

Yolanda: Besteira eu usar esses brincos. Fico tirando e botando o tempo inteiro no trabalho, eu falo demais no telefone guarda no meu quarto, Everaldo, por favor...

Everaldo apanha os brincos. Yolanda, vai sair. Volta-se

Yolanda: Vem gente ver o apartamento de tarde. Parece que é uma proposta bem melhor. Mostra enfeitando bastante pavão, Everaldo...

Everaldo: Madame, pretende mesmo ir morar em apartamento pequeno?

Yolanda: Pra onde quer que vá eu te levo, não fica preocupado...

Yolanda beija no rosto, sem marcar como uma coisa habituada a fazer. Yolanda sai. Everaldo passa a mão no rosto, com carinho, a bochecha que Yolanda beijou. Pega os brincos, fica olhando. Tempo com Everaldo olhando os brincos de Yolanda com amor¹⁸².

Por último, suas características gerais: ele é calmo, paciente, sensível, compreensivo, educado, carinhoso, caridoso e conselheiro. Sua personalidade possui características claramente associadas ao modelo de feminilidade dominante, dentro do modelo binário e heteronormativo, sendo justamente o oposto do modelo masculino baseado na virilidade forçada e racional.

Resumo conclusivo e redutor sobre a representação dos não-heterossexuais na telenovela: (referenciar)

Resultado 1: forte carga de estereótipos e outras características que contribuem para a reduplicação dos preconceitos e da homofobia;

Resultado 2: caracteriza os personagens com alguns elementos da comunidade queer, constrói um tratamento humanístico e contribui para o combate aos preconceitos e a homofobia;

Resultado 3: caracteriza os personagens homossexuais dentro de um modelo heteronormativo que contribui para a reduplicação dos preconceitos e da homofobia;

¹⁸² Telenovela Dancin'Days, 1978-1979, capítulo 174.

Resultado 4: caracteriza os personagens homossexuais dentro de um modelo heteronormativo, mas constrói um tratamento humanístico e contribui para o combate aos preconceitos e a homofobia.

Resultado 5: indica uma representação dúbia e produz dúvida sobre o tratamento dado.

A relação de Everaldo por ser homossexual é retratada fortemente com a idealização de atitudes e subgestualidades, com as palavras, pois quando ele ama uma mulher e não tem um carácter sexual ele não afirma sobre o seu gênero masculino, ou seja, ele demonstra o carácter de devoção á uma figura como Greta Garbo e a sua patroa Yolanda Pratini, o que, no entanto ele demonstra ativar o estereótipo masculino quando ele demonstra ser educa e fiel ás suas paixões e, portanto em sua intimidade ele é um homem fechado e intimista que deserotizado busca sempre nas artes sua forma de entretenimento.

Gilberto Braga também demonstra outro exemplo de mordomo homossexual em *Vale Tudo* (1988), que rompe os padrões e não tem uma própria vida, Eugênio (Sérgio Mamberti), era fino e educado, falava inglês e francês e também tinha uma cultura cinematográfica e assim como Eraldo (Renato Pedrosa) em *Dancin' Days* (1978-1979), ele não tem um par romântico e quando não estava servindo os Almeida Roitman, ia ao cinema ou assistia televisão- da mesma forma que Everaldo.

Vemos então homens em tempos diferentes da Ditadura Civil Militar Brasileira, que tiveram mesmas características, mas em épocas diferentes de produtos audiovisuais, e as quais podem elucidar, assim como Everaldo um papel histórico na quebra de paradigmas das masculinidades.

Assim sendo podemos averiguar, um modelo positivo de representação da homossexualidade, e Gilberto Braga a partir de Everaldo, rompe o estereótipo do gay afeminado e passam a mostrar um homossexual, articulado com questões masculinas e que é capaz de fazer frente ás questões de padrões impostos no período histórico, ás quais implicam a trama.

José Silvério Trevisan observa que na cruel ditadura brasileira dos anos 70 imprimiu-se um impulso peculiar em certas áreas da vida nacional. Para ele é entre os

jovens que vai começar a surgir liberações que quase sempre estavam desalinhadas com as questões ideológicas do momento. O autor observa que a homossexualidade era tratada como um vício assim como o consumo de drogas, e que é através do teatro e da música, com referências à Caetano Veloso e Ney Matogrosso, que se vai fazer frente à questões de rompimento de barreiras das masculinidades normatizadoras¹⁸³.

O autor ainda nos revela que no teatro a peça “*Greta Garbo*”- contando a história de uma bicha que gosta de ser apelidada com o nome da famosa atriz do cinema e que se apaixona por um jovem interiorano -, que vão ser corrompidos os dizeres de homossexuais afeminados, pois a peça faz tanto sucesso, e ganha uma temporada em Nova York¹⁸⁴. E ainda o autor observa:

Greta Garbo padece também da característica comum a essa fase de teatro guei que viria após ela: os personagens (Naturalistas) falam sem parar, em brilhantes disputas oratórias onde o autor parece preocupado em mostrar sua própria argúcia e humor de bicha- criando algo como um exorcismo teatral cujo resultado é, no mínimo, autocomplacente¹⁸⁵.

Na televisão não é diferente, temos os *Trapalhões*, na mesma época, fazendo zação com as figuras femininas e vestidos de mulheres, o chacinha criticando os homens viados, como diz Trevizan, “ajudando a criar uma imagem de bicha afeminada, desmunhecando os homens e passando a atacar os mais sensíveis”¹⁸⁶, um exemplo disso é o capitão gay, personagem de Jô Soares.¹⁸⁷

Na imprensa, um grupo de jovens funda o jornal “*Lampião*” em 1977, como uma forma de resistência as críticas gays existentes, o que também anúncios de revistas vão fazer críticas aos homens frescos, na revista “*Isto é*” em 1973, por exemplo, como observa Trevizan, na propaganda de um creme de leite o personagem ser um mordomo aristocrático, ele ao pegar um creme de leite fresco, um coro feminino grita “fresco, fresco”, o que garante o serviçal se sentir cheio de orgulho e ao mesmo instante ele se

¹⁸³ TREVISAN, João Silvério. Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. São Paulo: Editor Max Limonad, 1986, p.166-167.

¹⁸⁴ Ibid, TREVISAN, p.174.

¹⁸⁵ Ibid, TREVISAN, p.175.

¹⁸⁶ Ibid, TREVISAN, p.180-181.

¹⁸⁷ Ibid, TREVISAN, p.181.

empolga e descobre em seguida, que o elogio era para o creme de leite e não para ele, o que o leva a sair furioso de cena¹⁸⁸.

Vemos que o homem tinha que ter performatividade do que normatizou-se chamar de macho para sobreviver na época da ditadura, mesmo um grupo de jovens afrontando os ambientes sexistas, a masculinidade ainda se encontrava em transição, pois mesmo o gay sendo mais feminino ele tinha de se tornar mais masculino para ocupar seu espaço de localização.

O que me pergunto sobre Everaldo, Greta Garbo é uma referência com certeza, ao movimento gay que a tanto idolatra, ele é um homem aristocrático que tenta romper o estereótipo de um homem viril e bruto que se sustenta para viver na sociedade. Os homens gays, mais sérios, como o caso de Everaldo, com certeza eles deveriam se esconder da sociedade, pois temos diferentes grupos culturais que criticam o homem feminino e fazem um grupo de estereótipos fazendo com ele seja afetado, como o caso dos “*Trapalhões*” na televisão e do Chacrinha, fazendo chacota em seus programas no rádio e na tela como uma forma de criticar aquele homem que não se enquadrava nos arquétipos de imagem, afirmando se ele era “homem ou mulher”, as quais não estavam dispostos com as contribuições de imagem para aqueles homens mais femininos.

E Trevisan, observa que é em 1977, quando o grupo de jovens fundarem o jornal “*Lampião*” no Rio de Janeiro, que expressões como “viado e bicha” vão se popularizar, pois o projeto central do jornal era tratar de temas que eram considerados como “secundários”- tais como sexualidade, machismo, ecologia, artes e discriminação racial dentre outros...¹⁸⁹

Com o movimento de jovens, adentrando as causas “gays”, em São Paulo vai surgir às primeiras reuniões de grupos homossexuais interessados em organizar-se para discutir de forma livre as causas de um grupo com interesses ativistas, compostos predominantemente por jovens atores, profissionais liberais e estudantes, a partir daí como afirma Trevisan, durante um ano o grupo iria se consolidar, e a partir daí como afirma o autor, nasce o Movimento homossexual no Brasil que tinha como característica discutir as problematizações do fato de se encontrarem em uma identidade mínima para se firmarem frente de uma defesa mediante à um ambiente hostil, portanto o que pode se

¹⁸⁸ Ibid, TREVISAN, p.175-176.

¹⁸⁹ Op cit, TREVISAN, p.203.

igual aos interesses dos movimentos gays americanos e franceses, como Sociedade *Mattachine* e *Arcadi*¹⁹⁰.

Visto que em suas materializações o grupo de jovens, em suas questões de pauta, como afirma Trevisan, começaram a se preocupar e a se concentrar nas questões vivenciadas por cada um em seus ambientes sociais, pois era melhor olhar para si para depois olhar para o outro, o que segundo o próprio autor se equivale ao modelo gay *consciousnes group*, herdado do próprio movimento estadunidense, em que se buscava uma própria identidade como grupo social, principalmente a partir das trocas de experiências em questões como corpo/ sexualidade e de experiências e contatos¹⁹¹. O autor também nos demonstra que estes movimentos passam a lutar para em nome de homossexuais com representatividades no meio político e se reconhecem em seu modelo identitário, pois assim reconhecendo os direitos sociais, na esfera pública, os cidadãos passariam a aceitar os homossexuais gays masculinos sem estereótipos e não passariam apontar modelos heteronormativos monogâmicos¹⁹².

Consustancialmente na medida em que os homens gays lideravam o movimento, passa a ser notada a ausência de mulheres, que porventura como observa Trevisan, eram trazidas por amigos considerados bichas, uma vez que iriam e nunca mais voltava, o que é claro observar que as mulheres sofriam pela repressão sexual masculina no movimento, e que os movimentos femininos estavam ocupados atuando com outras causas, dando a entender que o movimento gay não era de prestígio feminino mais de liderança masculina, aos quais, como observa Trevisan, muitos rapazes iriam às reuniões davam uma olhada nas pautas e não voltavam mais pois estavam decepcionados com a falta de objetividade e organização¹⁹³, pois para ter um grupo social, representativo como observa Marcelo Ridenti, ele tem de estabelecer uma organicidade e uma consistência ideológica para reiterar um rumo definitivo de debates¹⁹⁴, pois como observa Trevisan, o grupo estava ligado aos movimentos

¹⁹⁰ Ibid, TREVISAN, p.204.

¹⁹¹ Ibid, TREVISAN, p.204.

¹⁹² Op cit, TREVISAN, p.205.

¹⁹³ Ibid, TREVISAN, p.205.

¹⁹⁴ RIDENTI, Marcelo. Classes Sociais e representação, 2. Ed.- São Paulo, Cortez, 2001, p.83.

estudantis e eram difícil compreender a inquietude de ideias políticas, disseminadas pela participação de várias ideologias¹⁹⁵.

Em 1979, na Universidade de São Paulo (USP), vai ocorrer o primeiro seminário de debates sobre as causas homossexuais, organizado na Faculdade de Ciências Sociais, como observa Trevisan vai ser o primeiro evento de debate e vai consistir no trabalho para o progressismo oficial da causa, na realidade dos brasileiros, ao qual era claramente elucidado pelo auditório lotado, com o carisma do proletariado o movimento por ter uma luta de causa menor em consideração o evento vai ser apagado, no entanto por uma manifestação da comunidade racial em favor de sua identidade cultural¹⁹⁶. Os grupos estudantis vão passar a linchar as primeiras organizações dentro da Universidade de São Paulo (USP), apontando que este movimento é de pessoas que não tem o que fazer¹⁹⁷, no mesmo dia em que os grupos estudantis metralhavam este grupo homossexual uma ativista do grupo guei, uma travesti chamada Thaís, vai ser espancada e perder um dente, como afirma Trevisan enquanto quatro militantes esquerdopatas vão ser acusados de dividir a luta do proletariado e exortar parar o movimento, porque a causa de os homossexuais serem apelidados de maricas¹⁹⁸. Dentro do debate, este grupo da Universidade de São Paulo, passa a se chamar *SOMOS* - “nome expressivo, afirmativo polindrômico, rico em semiótica e sem contraindicações”¹⁹⁹.

Com esta denominação o grupo da USP, de 10 gatos pingados subiu para 100 pessoas²⁰⁰, na medida em que novos integrantes entrassem no discurso do grupo político deveriam se reconhecer e falar a respeito de suas identificações e comentar suas influências como gays ou lésbicas, o que curiosamente aumentou o número de mulheres, como observa José Silvério Trevisan, “sobe o número de mulheres até se igualar ao de homens”²⁰¹, o que aos poucos foi se construindo um grupo exclusivamente feminino, pois as suas ordens de ativismo se esbarravam na maneira discriminatória do machismo. Na verdade chamar as mulheres lésbicas são apelidadas de termos considerados pejorativos, “rachadas ou rachas”, o que impulsiona o discurso do

¹⁹⁵ Ibid, TREVISAN, p.205.

¹⁹⁶ Ibid, TREVISAN, p.206.

¹⁹⁷ Ibid, TREVISAN, p.206.

¹⁹⁸ Ibid, TREVISAN, p.207.

¹⁹⁹ Ibid, TREVISAN, p.207.

²⁰⁰ Ibid, TREVISA, p.208.

²⁰¹ Op cit, TREVISAN, p.208.

movimento para se discutir de forma despretensiosa as questões masculinas e femininas, além que as mulheres, por terem suas causas próprias, deveriam ter o seu próprio núcleo de discussão, o que possibilitou o grupo *SOMOS* deixar bem claro que as lésbicas deixaria de atuar conjuntamente com os homens gays e, passaria a lutar de forma separada²⁰².

Enquanto isso, no Rio de Janeiro as coisas para o jornal *Lampião* não iriam nada bem, em agosto de 1978 o governo a partir da polícia federal abriu um inquérito afirmando de que o jornal estava tendo em sua administração pessoas com graves problemas comportamentais, o que segundo a Lei de Imprensa, os jornalistas poderiam receber até um ano de prisão, antes considerado doença a questão da homossexualidade, os jornalistas passam a receber apoio do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo e Rio de Janeiro, o que leva antes de tudo, os profissionais do impresso vir a ser presos e interrogados e identificados, como repórteres homossexuais, como afirma Trevisan²⁰³. Com o apoio do Sindicato oferecendo advogados, em 1979, no segundo semestre, bombas vão começar a explodir em bancas, de jornais em vários pontos do país, surgindo panfletos anônimos onde se exigia que não fossem vendidos jornais alternativos, com denominações de esquerdistas como afirma Trevisan, nem revistas e ou jornais considerados pornográficos e neste caso apareceu na lista o jornal *Lampião*. As bombas foram atribuídas aos grupos *Falange Pátria Nova*, *Brigadas Moralistas* e *Comando de Caça aos Comunistas*, o pode ser visto que estes grupos estavam ligados a comandos para-militares, ao qual não, não foi instaurado nenhum inquérito e esta nuvem escura, para o *Lampião*, só vai passar em 1979, quando o inquérito policial de 1978, ser arquivado por falta de provas. Trevisan observa que isto tudo foi gerado pela matéria de Celso Curi, no número zero do jornal em 1977, na coluna homossexual- o jornalista Celso Curi estava ofendendo a moral dos bons costumes, ele promovia encontros entre anormais, que no caso Celso Curi, com a questão da absolvição o juiz irá apontar que não existia crime contra homossexuais, mas, sugeria que o grupo passasse a se impor como um segmento importante na sociedade²⁰⁴.

O *SOMOS* em São Paulo, passa a influenciar grupos de ativismo pela gay em São Paulo, Rio de Janeiro, Niterói, Belo Horizonte, Salvador, Brasília, Recife, João

²⁰² Ibid, TREVISAN, p. 208.

²⁰³ Ibid, TREVISAN, p. 208.

²⁰⁴ Ibid, TREVISAN, p.210.

Pessoa e no interior do estado de onde provinha, o que com um aperfeiçoamento de discussão e flexibilidade de contatos o grupo se consolida e passa a trabalhar, o que com a articulação de outros dois grupos de São Paulo, Eros e Libertus (de Guarulhos), e cria-se o *Núcleo de Defesa dos Direitos Homossexuais*, em que não teve efetividade e nem durou muito, como afirma Trevisan²⁰⁵.

O grupo SOMOS como observa Trevisan, só pode continuar seu trabalho no Brasil, se apresentar o homossexual como sujeito/ objeto, o que leva a se decidir na dissolução de porta vozes do grupo por conspirações ortodoxas, o que possibilitou o grupo a ter lideranças com o objetivo de se defender a causa de que todos nós somos donos de nossos próprios corpos, e assim o a causa passaria a ser mais original, como afirma Trevisan²⁰⁶.

Gilberto Braga, autor do folhetim *Dancin'Days*, e criador de Everaldo, de alguma forma deve ter se inspirado nas questões do movimento gay brasileiro para se findar a ideia do homossexual como personagem em sua telenovela para que ele não fosse transparecer uma caricatura, conforme se observava nos meios culturais, como teatro, música e a televisão, no final da década de 1970.

O próprio autor é casado com um homem, a mais de 43 anos²⁰⁷, de alguma forma a partir de suas experiências como crítica de teatro no jornal “*O Globo*”²⁰⁸, antes de estreiar na TV Globo nos anos de 1970, deve ter buscado referências, em uma personalidade homossexual em que não fosse tão estereotipada, mas que fosse humanizada, o que nos possibilitaria levantar a questão de que Everaldo foi influenciado, pelo gosto dos filmes de Greta Garbo, visto que existia uma peça de sucesso com um travesti com mesmo nome da atriz sueca e também o movimento homossexual estava se firmando no país no final da década.

²⁰⁵ Op cit, TREVISAN, p.210.

²⁰⁶ Ibid, TREVISAN, p.211.

²⁰⁷ Gilberto Braga é casado há 43 anos com o decorador Edmoura Brasil, com quem se casou em 2014, segundo a Folha de São Paulo. Disponível em: <http://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2014/03/1430255-juntos-ha-40-anos-gilberto-braga-e-edgar-moura-brasil-se-casam-no-rio.shtml>. Acesso em: 30/11/2017

²⁰⁸ Antes de se tornar escritor de sucesso em telenovelas, Gilberto Braga iniciou sua carreira como crítico de teatro no jornal “*O Globo*”, o que garantiu a ele a oportunidade de adaptar “*A Dama das Camelhas*” em 1973, para o programa “*Caso Especial*”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a representação do homossexual na telenovela *Dancin'Days*, exibida entre 10 de julho de 1978 a 27 de janeiro de 1979 pela TV Globo com autoria de Gilberto Braga, nos fez pensar, com Everaldo (Renato Pedrosa), o caminho que os homossexuais/gays percorreram na história do país para sobreviver. No trabalho, a telenovela foi pensada como um produto histórico, que, assim como o filme para hollywoodiano para os Estados Unidos, a telenovela para o Brasil apresenta elementos que são expressões da opinião e da visão dos seus autores, que por sua vez são diretamente influenciados pela sociedade em que vivem e para a qual produzem suas histórias de ficção, numa via de mão dupla.

Reconhecendo o sucesso que *Dancin'Days* fez no país, podemos avaliar de forma positiva as inovações tecnológicas propostas pela direção de Daniel Filho e a proposta de figurino levada à cabo por Marília Carneiro para se contar uma história, baseada no filme *Saturday Night Fever* (Os embalos de sábado à noite, de 1977, dirigido por John Badham) para disseminar a cultura das discotecas no Brasil. Neste sentido, a proposta levantada pela novela sofreu muito com a censura da Ditadura no país, pois as temáticas propostas e levadas à cabo pelas personagens levaram o DCDP a solicitar mudanças na história, pois segundo os pareceres a novela atacava a moral social das famílias.

O trabalho proposto por Gilberto Braga em representar Everaldo (Renato Pedrosa), como homossexual/gay intervém em um papel histórico de representação masculina e numa cultura homofóbica nacional, pois há neste momento personagens da televisão como no programa dos *Trapalhões* fazendo chacota com o homem que se considerava ser feminino, e o Chacrinha também fazendo palhaçada com os homens que iriam vestidos em seus programas com elementos da feminilidade, perguntando é “homem ou não é”.

Chego a conclusão de que Everaldo foi um personagem para criticar as posturas onde relações homoafetivas não deveriam ocorrer, se ocorressem não deveriam ser mostradas e se fossem mostradas, deveriam ser feitas de forma crítica. Crítica a uma cultura onde homossexuais deveriam manter suas relações afetivas e/ou sexuais com outros homens em segredo (dentro do armário), à custa da sobrevivência social, em uma

sociedade que renegava a identificação deles com as suas apropriações femininas. Como visto, foi na década de 1970 que jornais como *Lampião*²⁰⁹ e grupos como o *SOMOS*²¹⁰, que vão se organizar para pedir direitos para a classe de homens e mulheres que não se enquadravam no modelo heteronormativo.

A proposta deste trabalho é também, o de servir como fonte de leitura e pesquisa para futuros alunos dos cursos de graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, para incentivar a pesquisa por gênero e também utilizar a telenovela como fonte, pois ao longo da pesquisa encontramos poucos trabalhos que utilizavam a telenovela como fonte, pois assim como o tratamento do cinema como fonte, a telenovela merece prestígios no meio acadêmico.

Talvez com essa dificuldade de encontrar trabalho nas humanas, os alunos optam em buscar outras fontes, pois eu só consegui concluir a pesquisa diante de um trabalho interdisciplinar com a teoria das comunicações que me auxiliou no engajamento da pesquisa.

Everaldo e Gilberto Braga conseguiram, com certeza, propor uma representação positiva da homossexualidade, pois eles encaminharam debates e discursos que merecem ser problematizados pela sociedade e principalmente pelos homossexuais.

²⁰⁹ Jornal “*O Lampião da Esquina*”, surgiu em 1978 no Rio de Janeiro, como um meio de dar voz a uma comunidade á quem não tinha verdadeiramente uma voz, a partir ele garante aos homossexuais com o eliminar as visões doentias em relação a sua opção sexual, a mídia alternativa com cerca de 10 jornalistas e colaboradores, em 1978 e 1979 , passa a ser acusado pelo governo militar de fazer apologia ao comportamento” homossexual”, o que com apoio de outros movimentos sociais consegue se inocentar desta acusação, porém grupos extremistas militares a partir de ataques a bancas de jornais pediam que o jornal não fosse comprado por nenhum outro brasileiro, pois atentava contra moral dos bons costumes.

²¹⁰ *SOMOS*- Grupo de Afirmação Homossexual - é o primeiro grupo social em que gays e lésbicas atuaram de frente no Brasil, com o objetivo de criticar ás normas sexistas existentes na sociedade, ele teve sua principal atuação dentro da Universidade de São Paulo (USP), pois a construção do movimento surge em decorrência de diferentes reivindicações de homens do movimento estudantil em que não se viam identificados pelas mesmas reivindicações de grupos feministas e negros.

REFERÊNCIAS

FONTES

CANALGLOBONEWS. Marília Carneiro. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/oficio-em-cena/videos/v/oficio-em-cena-marilia-carneiro-fala-sobre-a-importancia-do-figurino/4536560/>>. Acesso em: 29. Dez. 2017.

CANALVIVA, Marília Carneiro, Disponível em: <http://canalviva.globo.com/programas/mais-da-tv/materias/marilia-carneiro-fala-sobre-a-moda-que-dancin-days-lancou-no-fim-da-decada-de-1970.html>. Acesso em 29. Nov.2017.

JORNAL O GLOBO ONLINE. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/gilberto-braga-para-isaura-seguir-no-ar-nao-poderia-ter-palavra-escravo-11953024>. Acesso em: 25. Nov.2017.

Lei 5.536/1978. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/15536.htm. Acesso em 25. Nov.2017

MARCAS, GLOBO. **“Dancin’Days”**, Autor: Gilberto Braga, Direção Geral: Daniel Filho, Direção: Daniel Filho, Gonzaga Blota, Dennis Carvalho e Marcos Paulo. Rio de Janeiro, 38 Horas.

MEMÓRIA GLOBO

OLIVEIRA, J.B de. **O livro do Boni**. José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

PARECER, Divisão de Censura de Diversões Públicas. **“Dancin’Days Capítulos 01 a 15 (textos)”**, nº 1718, 16 de maio de 1978.

PARECER, Divisão de Censura de Diversões Públicas. **“Dancin’Days Capítulos 01 a 10”**, nº 2225, 04 de julho de 1978.

Xavier, Nilson. **Almanaque da telenovela brasileira**. Nilson Xavier. 1º ed. São Paulo: Panda Books, 2007.

REFERÊNCIAS

BEGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia e conhecimento**. Petrópolis- RJ:VOZES: 2009.

ANDERSON, Benedict. **“Comunidades imaginárias: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo”**. Trad. Denise Botman- São Paulo, Companhia das Letras 2008

BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional na Tv: Sedução e Doses homeopáticas**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 2002.

BARBEIRO, Jesus Martín. **“Matrices Culturales de la Telenovela”**. Estudos sobre Culturas Contemporaneas, 1988, vol.02. Nº4-5.

_____. **“Dos meios às mediações”**. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1997.

_____. **“O ofício do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva”**. São Paulo. Editora SENAC: São Paulo, 2004, p. 26.

LIMA, Luiz Costa (Org). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. P. 221-254.

BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009, p.195-196.

BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. HAMBURGUER, Esther (Orgs). **A Tv aos 50 anos: criticando a televisão brasileira em seu cinquentenário**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p. 2000.

BUTLER, Judith. Criticamente subversiva In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgressoras. Uma antologia de estudos queer**. Barcelona: Icária editoria, 2002, p.55 a 81.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e a subversão das identidades**; Trad. Renato Aguiar. - 2º edição- Rio de Janeiro- civilização brasileira, 2008.

_____. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão das identidades**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CARNEIRO, Marília. **No Camarim Das Oito**. Rio de Janeiro: Aeroplano e SENAC Rio, 2003.

CARVALHO, Elizeth, KEHL, Maria Rita & RIBEIRO, Santuza Naves. **“Anos 70”**. Rio de Janeiro. Europa. Emp.Grá e Editora Ltda, 1979-1980. 7v. il.

CASTRO, A. L. de. **Cultura Contemporânea, identidades e sensibilidades: olhares sobre corpo, mídias e novas tecnologias**. São Paulo. Cultura Acadêmica. 2010.

COLLING, Leandro. **“Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados”**. Revista Gênero, Niterói: EDUFF (no preto).

_____. **Aquenda a metodologia! Uma proposta a partir da análise de Avental todo sujo de ovo**. Bogoas: estudos gays-gêneros e sexualidade, volume 02, número 02, Natal: Ed: UFRN, p.153-170, 2008.

FERNANDES, Guilherme Moreira. **“A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: uma leitura dos personagens protagonistas no período da ditadura militar à televisão”**. Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GENTILI, Pablo. **“Neoliberalismo e educação: manual do usuário”**. In: SILVA, Tomaz Tadeu & (orgs) et ali. Escola S A... Brasília: Confederação Nacional dos Trabalhadores (CNTE), 1996, p. 10-11.

HALL, Stuart. **“A identidade cultural na pós-modernidade”**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaraceira Lopes Louro. 11ª Edição, Rio de Janeiro. DP&A, 2006, p.13

HAMBURGUER, Esther Império. **“A expansão do feminino no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 1980”**. Revista de Estudos Femininos. Florianópolis, ed.15, janeiro-abril/2007.

_____. **“Diluído Fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano”**. História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea /coordenação: Fernando A. Novaes: organizadora do volume: Lília Moritz Shwarcz – São Paulo: Companhia das Letras, 1998. - (História da Vida Privada no Brasil volume: 04).

_____. **O Brasil Antenado: a sociedade da novela**: Rio de Janeiro, 2005.

JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface - como o computador transforma nossa maneira de criar e comunica**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOPES, Maria Immaculata Vassallo. **“Ficção Televisiva e identidade da nação”**. ALCEU (UFRJ). P13-42, 2010.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. pp. 125-150.

_____. **Gênero e a sexualidade: pedagogias contemporâneas**. Estudos Feministas, ano 09, 2º semestre, 2001.

_____. **“Gênero e a sexualidade: pedagogias contemporâneas”**. Revista de Estudos Feministas, ano 09, 2º semestre, 2001, p.18.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

MARCELINO, Douglas Átilla. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MATTALERT, Michele e Arnand Mattalert. **“O Carnaval das imagens: ficção na Tv”**. 2ª edição. São Paulo. Brasiliense. 1998.

MISKOLCI, Richad. **A teoria queer e a questão das diferenças: por uma analítica da normalização**. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan/jun, p.150-182, 2009.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. **Fora do sujeito e fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis**. Revista Gênero, Niterói, v.07, n.02, p.255-267, 1.sem. 2007.

MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Niterói: EDUFF, 2001.

MORIN, E. **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo**. São Paulo: Forense. 1992.

MURAKAMI, Mariane Harumi. TESE: **“DA FANTASIA A TRANSMÍDIA: A modernização da telenovela”**. Programa de Pós Graduação em Comunicação e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2015.

NUNAN, Adriana. **Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo**. Rio de Janeiro: Caravansarai, 2003.

PERET, Luiz Eduardo Neve. **Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PINO, Nádia Perez. **A teoria *queer* e os interssex: experiências invisíveis de corpos desfeitos**. Cadernos Pagu (28), janeiro-junho de 2007, p.149-174.

PIQUEIRA, Maurício Tintori. **“Entre o entretenimento e a crítica social: A Telenovela moderna da Rede Globo e Formação de uma identidade nacional (1969-1975)”**. Dissertação apresentada ao curso de pós-graduação em História pela Universidade Católica de São Paulo, 2010.

PORTO, César Henrique de Queiroz. TESE: **“Uma reflexão do islão na mídia brasileira: Televisão e mundo mulçumano, 2001-2002”**. Departamento de História da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012.

QUINTAS, Laura Mattos Soares. **“Roque Santeiro: A força simbólica de um produto midiático como revelador de um período histórico no país”**, Congresso Internacional de Comunicação e Consumo (COMUNICON), ano 2016.

RIDENTI, Marcelo. **Classes Sociais e representação**, 2. Ed.- São Paulo, Cortez, 2001.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria de análise social útil de análise histórica**. Educação & Realidade, Porto Alegre v.20 n.02, pp.17-99, jul/dez.1995, p.88-89.

SIEGA, Paula Regina. **A seguir cenas de um regime militar: política e propaganda nas novelas brasileiras dos anos de 1970**. Revista de História e Estudos Culturais, Abri/Maio/junho de 2017, vol.04, ano IV nº02.

SIMÕES, Júlio e FACCHINI, Regina. ***Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT***. São Paulo: Ed. Fund. Perseu Abramo, 2009.

SINGER, Paul. **“O capitalismo, sua lógica e sua dinâmica”**. São Paulo, Editora Moderna, 1987.

TAYLOR, John. **“O circo da ambição: Cultura, Riqueza e poder nos anos yuppies”**. Trad: Maristela Marques de Faria Ribeiro. Editora Scritta, São Paulo, 1993.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. São Paulo: Editor Max Limonad, 1986, p.166-167.

TREVIZANI, William Caldas. **O discurso da telenovela sobre a homossexualidade**. 2002. 106 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social)- Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2002.

WAJNMAN, Solange e MARINHO, Maria Gabriela SMC. **“Cultura Visual e consumo na telenovela Dancin’Days (1978) registros locais de uma transição global”**. Revista Caligrama. V. 02, Nº 02, 2006, p.01

WOODWARD, Kathryn. **“Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estados Culturais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007. p. 7-72..