

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL – UFMS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

ETHIENE RIBEIRO FONSECA

**A REPRESENTAÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO NO AUDIOVISUAL
TELEVISIVO: A ANÁLISE DA CARACTERIZAÇÃO DAS HEROÍNAS NA
TELENOVELA *CHEIAS DE CHARME***

**Campo Grande – MS
2016**

ETHIENE RIBEIRO FONSECA

**A REPRESENTAÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO NO AUDIOVISUAL
TELEVISIVO: A ANÁLISE DA CARACTERIZAÇÃO DAS HEROÍNAS NA
TELENOVELA *CHEIAS DE CHARME***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Mídia e Representação Social.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Gomes Marques.

**Campo Grande – MS
2016**

ETHIENE RIBEIRO FONSECA

**A REPRESENTAÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO NO AUDIOVISUAL
TELEVISIVO: A ANÁLISE DA CARACTERIZAÇÃO DAS HEROÍNAS NA
TELENOVELA *CHEIAS DE CHARME***

Dissertação de Mestrado apresentada para a
obtenção do grau de Mestre em Comunicação
ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade Federal de
Mato Grosso do Sul (UFMS).

Área de Concentração: Mídia e Representação
Social.

Campo Grande, MS, _____ de _____ de 2016.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Márcia Gomes Marques
Presidente e Orientadora

Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo
Membro-Titular

Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani
Membro-Titular

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Romildo e Mirian, que, mesmo de longe, me apoiaram de diversas formas durante o período que me dediquei ao Mestrado. Sinto-me uma pessoa privilegiada por poder contar com o amor de vocês.

À minha tia Sueli, que acompanhou de perto o meu processo de desenvolvimento e que se mostrou sempre presente com uma palavra de apoio ou com uma xícara de café.

Aos meus irmãos, Romildo Júnior e Gabriel, pelo apoio emocional e por verem qualidades em mim que nem eu mesmo reconheço. O amor incondicional de vocês me faz querer seguir em frente.

À minha estimada amiga, Tawany Simões, e à sua mãe, Elena Brandão, por terem me recebido na fase de seleção do Mestrado, em 2014. Vocês são muito especiais para mim.

Às pessoas queridas com quem convivi em Campo Grande, especialmente Aline Macente, Aline Maziero, Diego Neves, Fernanda Garcia e Gabriela Coniutti.

A Letícia Buranello, pessoa que surgiu ao acaso na minha vida durante a temporada que passei em Campo Grande e que se tornou uma grande amiga. Obrigado por ter me acolhido em sua casa durante a fase de defesa.

À minha turma de Mestrado, com quem dividi as alegrias e os anseios referentes à concretização da pós-graduação. Conviver com vocês foi um processo de aprendizagem.

A Cláudia Ferreira e Ellen Genaro, colegas que estiveram ao meu lado em momentos críticos e que se transformaram em grandes amigas.

A Catarine Sturza, alguém que tive a satisfação de reencontrar em Campo Grande seis anos após a minha mudança do Mato Grosso do Sul para o Nordeste. A convivência que tivemos dentro e fora da academia foi muito enriquecedora.

Aos meus alunos da Universidade Federal de Alagoas – Campus Sertão (Delmiro Gouveia), por me inspirarem a dar continuidade à minha carreira acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter acreditado no meu projeto e me auxiliado financeiramente durante o período que me dediquei ao Mestrado.

À minha orientadora Dra. Márcia Gomes Marques, por ter acreditado no meu potencial enquanto acadêmico e por ter dividido comigo o seu vasto conhecimento sobre Comunicação e Televisão. Apesar das dificuldades que enfrentamos ao longo desses dois anos de curso, eu sou muito agradecido por todos os momentos de aprendizado que vivenciei ao seu lado.

À professora Dra. Maria Adélia Menegazzo e à professora Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani, por aceitarem participar da banca de avaliação final do meu trabalho. Os apontamentos, elogios e críticas realizados por vocês sobre a minha pesquisa foram bastante proveitosos.

À professora Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos e ao professor Dr. Marcos Paulo da Silva, por estarem presentes na minha banca de qualificação e por contribuírem de forma substancial para a realização dessa dissertação.

RESUMO

Nesta dissertação, faz-se uma análise acerca dos deslocamentos introduzidos na teledramaturgia nacional acerca da representação do protagonismo feminino na telenovela *Cheias de Charme*, produzida e exibida pela Rede Globo no ano de 2012. Por meio da definição dos aspectos de *caracterização* das três protagonistas da obra, estabeleceu-se nexos entre as convenções do gênero telenovela e as atualizações observadas na análise. Nesse sentido, reflete-se acerca dos mecanismos expressivos e representacionais desse tipo de audiovisual televisivo, com destaque para a influência do modo melodramático. Em um segundo momento, pondera-se acerca de aspectos pontuais da composição narrativa, principalmente no que tange à atuação do protagonista para o desenvolvimento da proposta temática em obras de ficção. Assim sendo, toma-se, como *corpus* de análise, 35 capítulos da telenovela *Cheias de Charme*. Sobre os resultados da análise, realça-se a menção que a referida obra faz a outros textos do gênero em vários momentos da trama, reforçando a sua relação com o melodrama. Os aspectos de atualidade da narrativa expressaram-se principalmente na proposição da inserção social da mulher atrelada ao mundo do trabalho e no papel das mídias como fomentadoras dos projetos de vida das heroínas.

Palavras-chave: Temática. Personagem. Composição narrativa. Telenovela brasileira. Representação.

ABSTRACT

This research presents an analysis of the representation of the role of female characters in national television drama presented by the telenovela *Cheias de Charme*, produced and aired by Rede Globo in 2012. Based on the characterization of the three protagonists of the plot, this research correlated the conventions of the telenovela genre with updates proposed by the narrative. Therefore, the expressive and representational mechanisms present in the language of telenovela were discussed, especially the influence of melodrama. Then specific aspects of the narrative structure were discussed, especially the connection between character, theme and plot. 35 chapters of the telenovela *Cheias de Charme* were analyzed. The results showed that the narrative mentions the genre several times, strengthening its relationship with the melodrama. The narrative also features contemporary elements, addressing the social inclusion of women through laborial activity and linking the media's theme with the protagonists' goals.

Keywords: Theme. Character. Narrativa composition. Brazilian telenovela. Representation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Desenvolvimento da narrativa de Cheias de Charme.....	16
Figura 2 -	Churrasco na laje de Penha.....	69
Figura 3 -	Chayene atira sopa em Penha.....	71
Figura 4 -	Rosário em seu quarto com seu pai.....	71
Figura 5 -	Rosário conhece Fabian em show.....	72
Figura 6 -	Cida se admira ao receber vestido de Sonia.....	73
Figura 7 -	A entrada de Ariela em sua festa de noivado.....	74
Figura 8 -	Cida Rosário e Penha na delegacia.....	75
Figura 9 -	Ivone, Penha e o agiota.....	76
Figura 10 -	Chayene (à esquerda) e Rosário na mansão da cantora piauiense.....	77
Figura 11 -	Apresentação de Rosário no Chopekê.....	78
Figura 12 -	Da esquerda para a direita, Fabian e Inácio.....	78
Figura 13 -	Cida, Rosário e Penha no estúdio da cantora Chayene.....	80
Figura 14 -	O grupo “Empreguetes” ganha prêmio.....	81
Figura 15 -	Cida visita Ernani na cadeia.....	83

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Descrição das personagens.....	85
Quadro 2 -	Caracterização inicial.....	88
Quadro 3 -	Caracterização final.....	92
Quadro 4 -	Representação da moralidade.....	105
Quadro 5 -	Elementos de caracterização do feminino.....	113
Quadro 6 -	Temática das mídias.....	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 A TELENVELA NO CENÁRIO MUDIÁTICO NACIONAL	17
1.1 Estudos acadêmicos sobre o gênero no Brasil.....	18
1.2 Telenovela brasileira: a história do gênero.....	24
1.3 O modo melodramático	29
1.4 A <i>Novela das Sete</i> : uma espécie do gênero	35
1.5 Considerações.....	40
2 A REPRESENTAÇÃO NO AUDIOVISUAL TELEVISIVO.....	43
2.1 Representação e telenovela: o estado da arte	45
2.2 O personagem e a estrutura narrativa	49
2.2.1 A caracterização do personagem de ficção	54
2.3 Outras propostas de feminino.....	57
2.4 As mídias na contemporaneidade.....	60
2.5 Considerações.....	64
3. A REPRESENTAÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO NO AUDIOVISUAL TELEVISIVO: A ANÁLISE DA CARACTERIZAÇÃO DAS HEROÍNAS NA TELENVELA <i>CHEIAS DE CHARME</i>	67
3.1 A história das três Marias: a descrição da narrativa.....	68
3.2 A caracterização do protagonismo na obra	85
3.2.1 O personagem na narrativa: a relação entre a caracterização e a proposta temática	89
3.3. A porosidade entre texto e contexto: a temática da chamada nova classe C.....	92
3.3.1 Vida de “empreguete”: o tratamento do tema na narrativa.....	96
3.4 A trajetória melodramática da heroína de telenovela.....	99
3.4.1 A busca das protagonistas por inserção social.....	105
3.5 O feminino na composição do protagonismo.....	108
3.6 As mídias como propulsoras dos projetos das heroínas	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131

TESES E DISSERTAÇÕES.....	135
ANEXO I: FICHA TÉCNICA DA OBRA <i>CHEIAS DE CHARME</i>	139
ANEXO II: SINOPSE DA OBRA <i>CHEIAS DE CHARME</i>	144
ANEXO III: LETRA DA CANÇÃO “VIDA DE EMPREGUETE”	148
ANEXO IV: LETRA DA MÚSICA “MARIA BRASILEIRA”	149

INTRODUÇÃO

De maneira geral, o herói ou protagonista é sempre alguém que está em busca de algo em narrativas ficcionais. No filme *Central do Brasil* (1998), a personagem Dora (Fernanda Montenegro) auxilia Josué (Vinicius de Oliveira), criança pobre que passa a morar em uma estação de trem após a morte da sua mãe, a encontrar o seu pai, partindo com o garoto da cidade do Rio de Janeiro em direção ao sertão nordestino. A trama principal do seriado *How I met your mother* (Estados Unidos, 2005-2014) é conduzida pelo desejo do jovem arquiteto Ted Mosby (Josh Radnor) em estabelecer um relacionamento amoroso estável. Na telenovela *Senhora do Destino* (Rede Globo, 2004), o que move a personagem Maria do Carmo (Susana Vieira) é a necessidade de garantir condições mínimas de sobrevivência para os seus cinco filhos, o que motiva o seu deslocamento do interior do estado do Pernambuco para a cidade do Rio de Janeiro.

Em gêneros populares de ficção presentes atualmente na mídia, a composição do protagonismo apresenta essa dinâmica. A busca, que dá mobilidade à trama do herói, pode ser motivada por várias questões. Em *Central do Brasil*, há o acidente envolvendo a mãe de Josué, o que gera um dano que precisa ser reparado. Já em *How I met your mother*, a trajetória de mobilidade perpetrada por Ted é decorrente da sua vontade pessoal. Nesse caso, não é o dano e as suas consequências que motivam o protagonista, mas um sentimento de incompletude referente à sua vida amorosa. Com relação à personagem Maria do Carmo, quando ela age para tentar sanar um problema, surge outro: a heroína tem a sua filha mais nova roubada pela vilã Nazaré ao chegar ao Rio de Janeiro, desencadeando outro processo de busca.

No tocante às telenovelas, esse processo é prioritariamente exercido por personagens femininas, configuração que se tornou uma convenção em obras do gênero. São poucos os textos presentes na teledramaturgia nacional, sejam eles produzidos aqui ou importados, que apresentem personagens masculinos como centrais às narrativas telenovelistas. Esse tipo de convenção, que atrela o protagonismo à figura da mulher, tem desdobramentos na narrativa. Um deles refere-se aos aspectos temáticos. Como os textos ficcionais populares estruturam-se a partir da trajetória de busca do herói, os temas introduzidos na trama devem fazer menção direta a ele. Esse é um dos motivos que leva as telenovelas, por exemplo, a abordarem assuntos tidos como femininos.

Relaciona-se a esse aspecto também a posição de relevância que as relações familiares ocupam nas telenovelas. Ainda que as mulheres tenham alcançado conquistas sociais e políticas significativas, a representação do feminino presente em narrativas do gênero costuma associar a realização pessoal da protagonista ao espaço doméstico. Em algumas obras, a trajetória da heroína encerra-se quando ela contrai matrimônio, o que reforça, nas telenovelas, o comprometimento com os valores familiares tradicionais ao se representar o casamento como uma forma de recompensa. Mas as produções nacionais têm buscado também representar outras propostas de feminino, somando às problemáticas que são convencionais às heroínas melodramáticas temas que passaram a fazer parte da vida da mulher na contemporaneidade.

A partir das questões colocadas, essa dissertação tem por objetivo identificar os deslocamentos registrados na teledramaturgia nacional acerca da representação do feminino, especialmente no que tange à caracterização da figura da heroína, e compreender como as atualizações relacionam-se com as convenções do gênero telenovela. Para tal, foi analisada a obra *Cheias de Charme*, produzida e exibida pela Rede Globo em 2012, que narra a trajetória de três empregadas domésticas que decidem mudar suas respectivas trajetórias de vida em busca de ascensão econômica, social e profissional, ao se lançarem na carreira artística por meio da formação de um grupo musical.

A obra mostra-se relevante por abordar o reconhecimento social das protagonistas por outros vieses que não se resumem apenas às questões familiares – ainda que estas continuem sendo centrais para a estruturação da narrativa -, incorporando elementos de atualidade à representação do feminino, como a problemática acerca do mundo do trabalho, compondo, assim, propostas alternativas de protagonismo. A primeira questão que se mostrou relevante para a estruturação da pesquisa referiu-se às formas expressivas que fazem parte desse gênero denominado como telenovela. Quais são seus mecanismos representacionais? De que maneira eles compõem a saga da heroína melodramática? Como a comicidade, elemento de relevo na narrativa de *Cheias de Charme*, expressou-se na estruturação da trama?

Outra questão que norteou essa pesquisa concerne à representação da mulher, tendo em vista que as heroínas são centrais às narrativas do gênero. Para tal, realizou-se uma intersecção entre a problemática do feminino e os elementos estruturais dos textos de ficção, principalmente no que tange à caracterização do personagem, pois não são todos os elementos referentes à representação da mulher que são inseridos nas telenovelas, mas apenas aqueles vinculados às convenções desse tipo de produção. Soma-se a essa questão o fato de *Cheias de*

Charme contar a história de três heroínas que ascendem por meio da produção cultural para a indústria musical, o que motivou a pesquisa a tratar sobre o reconhecimento social alcançado por meio das mídias.

Na revisão bibliográfica realizada para a produção dessa dissertação - em que foram analisadas 11 teses de doutorado produzidas nos últimos dez anos pelos programas de pós-graduação em comunicação do país¹ que, de alguma forma, versam sobre a telenovela -, constatou-se que a presente pesquisa contribui para ampliar o entendimento sobre o tema ao investigar os deslocamentos introduzidos na teledramaturgia nacional acerca da representação do protagonismo apresentados pela na telenovela *Cheias de Charme* (Rede Globo, 2012). A revisão das teses também indicou que as pesquisas mais recentes sobre telenovela estão mais focadas em conhecer os hábitos de consumo ou de recepção do telespectador desse tipo de produto midiático.

Os trabalhos revisados referem-se principalmente às novelas das 21h da Rede Globo quando pretendem falar sobre o gênero de uma forma geral. As obras veiculadas nesse horário geralmente são aquelas que mais se encaixam nas nomenclaturas de novela verdade ou de novela realista (RAMOS; BORELLI, 1991; MOTTER, 2004), sendo apontadas como o paradigma da novela brasileira. Mas, em relação às obras transmitidas em outros horários pela mesma emissora, como as novelas das 18h e das 19h, ou então aos textos realizados pelas demais emissoras nacionais, como a Rede Record, vê-se que essa associação da novela brasileira ao realismo é contraditória, pois os aspectos referentes às temáticas sociais e ao *merchandising* social, que são bastante recorrentes nas novelas das 21h, são pontuais, secundárias ou inexistentes nas novelas que ocupam as outras faixas de horário da Rede Globo ou nas novelas de outras emissoras.

Para o desenvolvimento desta dissertação, delineou-se que seria necessário, primeiramente, realizar considerações acerca da telenovela e dos seus mecanismos representacionais e expressivos, pois parte-se do pressuposto de que os gêneros narrativos condicionam o discurso, impondo-lhes possibilidades e limitações a depender do modelo que

¹ Utilizou-se como critério de seleção para revisão teses de doutorado realizadas entre janeiro de 2005 e julho de 2015 pelos programas de Pós-Graduação em Comunicação listados no site da Capes como ‘cursos recomendados’. Estabeleceu-se um intervalo de cerca de dez anos devido à necessidade de se reunir um número razoável de trabalhos sobre telenovela para a realização da referida revisão. Após esse mapeamento, constatou-se que apenas três programas de pós-graduação disponibilizavam os arquivos referentes às teses sobre telenovela em seus *websites*: USP (4 teses), UFRGS (4 teses) e PUC-RS (3 teses). Optou-se por incluir na revisão apenas teses de doutorado devido à relevância que pesquisas desse escopo representam para a construção do conhecimento científico.

está sendo empregado. Por essa razão, conhecer o gênero telenovela representou conhecer também a maneira como o discurso proposto por ela é construído. Essas questões configuraram o eixo estrutural do primeiro capítulo desse trabalho.

Realizou-se, também, um levantamento acerca de trabalhos acadêmicos que versam sobre representação em telenovelas brasileiras com o objetivo de compreender a partir de quais aspectos e sob quais perspectivas teóricas e metodológicas os estudos em Comunicação têm enquadrado a questão. O recorte referente a um tipo específico de audiovisual de ficção baseia-se na relação entre o texto telenovélico e o protagonismo feminino – um dos eixos norteadores da discussão proposta por essa dissertação – explicitada anteriormente. Ao todo, foram analisadas 13 dissertações realizadas por Programas de Pós-Graduação em Comunicação². Os trabalhos revisados nortearam-se, principalmente, pela abordagem da multiperspectiva de Kellner (2001), que associa os elementos textuais aos contextuais, divergindo dessa dissertação, que se orientou principalmente aos aspectos estruturais da narrativa para a compreensão das representações, utilizando como principal eixo teórico as contribuições dos formalistas russos, da teoria literária.

Constatou-se um grande número de pesquisas correlacionando os textos midiáticos às demandas do espectador acerca de referenciais simbólicos, estas atribuídas principalmente ao caráter fragmentário, múltiplo e instável dos projetos identitários na contemporaneidade. Partindo do pressuposto de que as identidades erigem-se a partir da cultura, as pesquisas apontaram que a telenovela, no contexto brasileiro, desponta como um produto relevante nesse aspecto, tendo em vista que contribuem para estruturar uma ideia de cultura nacional, fornecendo ao espectador juízos, opiniões, concepções e imagens acerca de assuntos sociais por meio da espetacularização e da personalização destes, que são incorporados às experiências individuais vivenciadas por personagens fictícios.

Sobre a estrutura dessa dissertação, optou-se por dividir o texto em três capítulos. Orientado à problematização da telenovela, o primeiro capítulo inicia-se com a apresentação, de forma mais detalhada, da revisão bibliográfica de pesquisas de doutorado acerca do gênero apresentada nessa introdução. Em seguida, tem-se um levantamento sobre a história da telenovela, abordando os momentos centrais referentes ao desenvolvimento do gênero no

² Na revisão bibliográfica, optou-se por incluir apenas dissertações de mestrado, pois as teses de doutorado acerca da temática estabelecida já haviam sido contempladas na revisão anterior presente nesse trabalho. Utilizou-se como critério de seleção dissertações de mestrado realizadas entre janeiro de 2005 e junho de 2015 pelos programas de Pós-Graduação em Comunicação listados no site da Capes como ‘cursos recomendados’ que versam sobre representação em teleficção, mais especificamente em telenovela.

Brasil, como o surgimento das radionovelas em Cuba; o advento da TV no Brasil e a introdução do realismo na teledramaturgia.

Ainda no primeiro capítulo, há um subtópico dedicado ao melodrama, gênero que se mostrou fundamental à estruturação da teleficção brasileira contemporânea. Para finalizar, realizou-se algumas reflexões acerca do que vem a ser uma *Novela das Sete*, tendo em vista que *Cheias de Charme* faz parte dessa nomenclatura. Para isso, a análise apontou os elementos mais relevantes dessa espécie de texto³, situando-a em relação às demais espécies do gênero e ao lugar de emissão da referida obra, a Rede Globo.

No segundo capítulo, abordou-se pontos acerca da representação em narrativas ficcionais. Primeiramente, apresentou-se uma revisão bibliográfica de trabalhos acadêmicos sobre representação em telenovela para estabelecer o estado da arte. Em seguida, realizou-se reflexões sobre a estrutura da narrativa e a caracterização de personagens de ficção, tendo em vista que essa dissertação tem como proposta analisar a forma como as protagonistas da obra *Cheias de Charme* foram construídas.

Explorou-se também a questão da feminilidade dada à centralidade que a matéria adquire na ficção televisiva de cunho melodramático ao situar a heroína como a principal condutora da proposta narrativa, circunstância que reverba em outros elementos da narrativa, justificando, por exemplo, a inclinação dos textos do gênero em abordar temáticas tidas como femininas, como as relações amorosas e familiares. Por fim, abordou-se o tema das mídias, assunto que compôs o argumento da obra no que se refere à representação da inserção social alcançada pelas protagonistas.

O terceiro capítulo consiste na análise da narrativa, resultado da aplicação dos elementos teóricos discutidos no primeiro e segundo capítulos ao *corpus* da pesquisa na tentativa de compreender como foi composta, na obra *Cheias de Charme*, a representação do protagonismo feminino. Para tal, estabeleceu-se que seria fundamental contemplar momentos-chave da narrativa para que ela fosse compreendida de maneira abrangente.

Por aludirem ao estabelecimento da intriga e a sua respectiva resolução, os momentos introdutórios e o desfecho são centrais à proposta temática da narrativa, o que motivou a

³ De acordo com Porfírio de Tiro (2002), o conceito de espécie refere-se aos fenômenos discursivos que estão sob a competência de determinado gênero. Nessa dissertação, o termo alude ao gênero telenovela, sendo utilizado para designar textos presentes na mídia nacional que apresentam certo grau de tipificação.

análise, na íntegra, dos 10 capítulos iniciais da obra e dos 10 finais, o que corresponde aos segmentos contidos no intervalo entre o capítulo 134 e o 143.

Para contemplar o desenvolvimento da intriga, foram selecionados 15 capítulos intermediários: cinco localizados no ponto médio da narrativa; cinco localizados no centro do intervalo entre o ponto médio e o capítulo inicial; e mais cinco localizados no centro do intervalo entre o ponto médio e o capítulo final. São eles: o capítulo 34, 35, 36, 37, 38, 70, 71, 72, 73, 74, 116, 117, 118, 119 e 120. Ao todo, foram analisados 35 capítulos da obra.



Figura 1: Desenvolvimento da narrativa de Cheias de Charme

Fonte: Elaborada pelo autor

Também se utilizou, como referência, os resumos dos capítulos da obra fornecidos pelo site institucional da Rede Globo (<http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/>) com o intuito de incluir, na análise, elementos da narrativa que, apesar da relevância para o desenvolvimento da trama, se localizaram nos segmentos da obra não englobados pelo *corpus* da pesquisa.

1 A TELENOVELA NO CENÁRIO MIDIÁTICO NACIONAL

Em 16 de abril de 2012, ia ao ar o primeiro capítulo da telenovela *Cheias de Charme* pela Rede Globo. A narrativa consistia basicamente na trajetória de vida de três empregadas domésticas que encontraram, na carreira artística, uma maneira de superar os seus respectivos problemas. A história não se resumia a isso, pois as telenovelas nacionais – por durarem cerca de seis meses – precisam oferecer ao espectador narrativas com certo grau de complexidade para que ele se sinta envolvido e motivado a acompanhar o desenrolar da trama.

Mas, basicamente, essa tem sido a fórmula das telenovelas nacionais: heroínas que almejam superar a situação de precariedade que vivenciam. O que varia é a maneira de representar essa trajetória de ascensão. Se, inicialmente, o casamento era um dos elementos necessários para a inserção social da protagonista, observa-se que, em textos do gênero, essa convenção tem se expressado de formas variadas, o que pode ser atribuído aos papéis sociais que a mulher passou a exercer na contemporaneidade. Atualmente, as heroínas melodramáticas encontram outras formas de atingir a felicidade.

Em obras recentes, a resolução da questão amorosa figurou antes mesmo do fim da história, algo pouco comum às narrativas do gênero até meados da década de 1990. Deve-se apontar também que, em alguns textos, o casamento não é mais a única meta de vida da heroína, ainda que a firmação de um vínculo com um par amoroso continue sendo representada como uma recompensa dada à protagonista por ter vencido as adversidades ao longo da sua trajetória. Em *Cheias de Charme*, as três heroínas estabelecem relacionamentos afetivos com personagens masculinos que dificilmente poderiam auxiliá-las na ascensão social almejada por elas. Pelo contrário, eles se apresentam como um obstáculo à concretização desse objetivo.

As protagonistas da obra encontram nas mídias uma maneira de se inserir socialmente. Primeiramente, elas produzem um vídeo caseiro em que aparecem cantando e dançando, conteúdo que acidentalmente é veiculado na internet. A repercussão gerada pelo ocorrido desperta o interesse dos veículos de comunicação, que incluem, na agenda do dia, a performance das empregadas domésticas cantoras. Empolgadas com a visibilidade proporcionada pelo vídeo, as heroínas decidem formar um grupo musical e se dedicar à carreira artística. É por meio da produção de conteúdo para a internet que elas alcançam o

estrelato, proposta que se afina ao discurso integrado acerca da cultura massiva, principalmente no que tange às potencialidades das tecnologias da comunicação e à possibilidade de o usuário se tornar mais participativo nos processos comunicacionais (JENKINS, 2011).

Como essa dissertação pretende verificar como se deu a representação de personagens femininas na obra *Cheias de Charme*, principalmente no que tange à caracterização da heroína e as possíveis atualizações, foi preciso realizar algumas considerações prévias acerca da telenovela, partindo do pressuposto de que todo gênero narrativo possui uma forma de configurar a sua linguagem. Assim, tem-se que as representações no âmbito da ficção estão condicionadas ao *modus operandi* do gênero.

O presente capítulo consiste na problematização de alguns elementos acerca da telenovela enquanto gênero narrativo. Na primeira parte do capítulo, apresenta-se uma revisão de trabalhos acadêmicos recentes sobre telenovela. No tópico seguinte, realiza-se uma recuperação histórica acerca do surgimento do gênero no cenário midiático brasileiro, com o intuito de conhecer a origem da telenovela e dos seus mecanismos representacionais, principalmente no que tange à relação estabelecida entre as narrativas e o cotidiano do espectador brasileiro, questões que foram relevantes para o desenvolvimento do segundo capítulo e, principalmente, da análise.

Também realiza-se apontamentos sobre o melodrama, gênero considerado matriz da telenovela (MARTÍN-BARBERO, 2004), destacando-se os mecanismos representacionais que se expressam na narrativa telenovelística. Para finalizar, pondera-se alguns elementos acerca das telenovelas da Rede Globo, lugar de emissão da obra *Cheias de Charme*, com o intuito de compreender como os diferentes textos abarcados pelo gênero se estruturam. Essa reflexão não pretendeu ser exaustiva, por isso não foram incluídas obras teleficcionais realizadas por outras emissoras de TV brasileiras.

1.1 Estudos acadêmicos sobre o gênero no Brasil

Antes de dar início às considerações no que concerne à história da telenovela, estabeleceu-se que seria fundamental, para essa pesquisa, estabelecer um panorama geral referente às pesquisas acadêmicas que, de alguma forma, versam sobre o gênero para que se

possa conhecer sob quais perspectivas a teledramaturgia nacional vem sendo abordada. Para tal, realizou-se uma revisão bibliográfica de 11 teses de doutorado produzidas nos últimos anos por programas de pós-graduação em Comunicação do país que têm, como eixo norteador, o estudo de telenovela.

A primeira tese desta revisão, realizada por Oliveira (2008), refere-se à representação social do idoso nas telenovelas. O trabalho relacionou emissão e recepção, registrando a impressão dos espectadores idosos acerca da maneira como as narrativas ficcionais abordam a temática, orientando-se a partir da seguinte indagação: se, nas telenovelas, determinados aspectos são realçados e outros, suprimidos, a qual realidade as obras se referem? A tese se propõe a analisar a representação do idoso, mas sem se ater apenas aos mecanismos expressivos da telenovela enquanto gênero narrativo, proposta que se distancia dos objetivos dessa dissertação, que, partindo do pressuposto de que, ao estruturar as suas representações, os gêneros acabam por condicionar o conteúdo a um formato específico, dá mais ênfase ao processo de emissão do que de recepção, ainda que este, indiretamente, seja contemplado, tendo em vista que os gêneros fazem referência ao seu interlocutor.

Na pesquisa realizada por Barbosa (2008), sobre a percepção do espectador brasileiro e angolano no tocante à representação das relações raciais nas telenovelas brasileiras, explora-se a representação do cotidiano nas narrativas do gênero. A autora conclui que a interface supostamente estabelecida entre o mundo da vida e a ficção, proposta pelas telenovelas, trata-se de uma intenção que, nem sempre, é concretizável. No trabalho, pontuou-se também que, quando se pretende abordar um determinado assunto no âmbito da ficção, alguns aspectos são incluídos e outros, excluídos, o que caracteriza a representação e a realidade como elementos distintos.

Em tese intitulada *A recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais: radionovela, telenovela e webnovela*, Diniz (2009) busca compreender a influência do contexto sócio-histórico na formação dos gêneros narrativos, aprofundando-se na temática do discurso. Diferente de outras pesquisas voltadas à telenovela, que utilizam o melodrama como marco para a compreensão do gênero, Diniz (2009) vai mais atrás na sua análise. Ele baseia-se nas reflexões de Aristóteles e Platão, estabelecendo vínculos entre a tragédia grega e o melodrama, para, então, relacioná-los aos gêneros midiáticos.

Nota-se que as telenovelas, além de se diferenciarem dos gêneros que a originaram – algo que pode ser atribuído, em parte, às especificidades da televisão aberta –, apresentam

diferenças substanciais entre si a depender do tipo de público ao qual ela é destinada, do horário em que ela é veiculada e da emissora de TV ao qual ela está vinculada. A Rede Globo, por exemplo, exibiu, no segundo semestre de 2015, seis telenovelas que, apesar de apresentarem pontos em comum, possuem as suas particularidades, ponto que será abordado posteriormente nessa dissertação.

A tese de Souza (2009), assim como a de Oliveira (2008) e a de Barosa (2008), abrange o processo de emissão e recepção. Ao analisar a percepção do público de telenovela referente ao *merchandising social* e o papel da educação formal na compreensão desse tipo de proposta temática, o autor conclui que a recepção é mediada pelo grau de escolaridade do espectador. Os entrevistados com mais anos de estudo mostraram-se mais aptos a compreender o conteúdo de cunho social proposto pela telenovela *Páginas da Vida*⁴, enquanto aqueles com menos anos de estudo interessaram-se principalmente pelas situações vivenciadas pelos personagens, ou seja, pelos aspectos de cotidianidade da trama.

Marques (2008), em sua tese, aborda a relação entre a telenovela e a metrópole, tendo como referencial a cidade de São Paulo. Ao propor que os aspectos de realidade representados pela telenovela nem sempre interessam ao espectador, a autora levanta questionamentos acerca do modelo brasileiro de teleficção, que se diferencia dos demais modelos praticados pela indústria cultural de outros países devido ao fato de abordar temas que supostamente sejam de interesse nacional.

Em sua pesquisa, Santos (2010) problematiza uma forma específica de interlocução entre ficção e o mundo da vida nas telenovelas brasileiras a partir da inserção de fatos, pessoas e outros elementos que têm existência real fora da TV, como, por exemplo, a presença de depoimentos de sujeitos comuns nas novelas de Manoel Carlos ou de Glória Perez. Essa tipo de representação, de acordo com Santos (2010), deu origem à telenovela híbrida, algo que começou a ser introduzido na TV brasileira no início do século XXI, aproximando a telenovela ao gênero docudrama⁵.

Atribuir à telenovela traços de hibridismo gera redundância, tendo em vista que todo gênero compõe-se a partir de elementos representacionais e discursivos de outros gêneros, ou seja, eles são híbridos por essência. Soma-se a isso o fato de a linguagem do docudrama não figurar nas telenovelas da Rede Globo de forma contínua, sendo um recurso mais comum em

⁴ Obra produzida e exibida pela Rede Globo de julho de 2006 a março de 2007.

⁵ Gênero presente no audiovisual que se situa entre as narrativas de ficção e o documentário, gênero não-ficcional.

algumas obras de autores específicos, como os já citados Glória Perez e Manoel Carlos. Desse modo, não se justificaria dizer que existe uma nova forma de fazer novela, pois não se trata de uma mudança na maneira como o gênero estrutura a narrativa, referindo-se mais especificamente às marcas de autoria registradas em determinados textos.

Ao abordar a recepção de telenovela por meio da rede social *Twitter*, Pieniz (2013) levanta um debate que é central a essa dissertação. Um deles refere-se ao uso das mídias digitais como uma forma alternativa ao estabelecimento de vínculos sociais. A autora verificou que alguns usuários do *Twitter*, conhecendo o poder da mídia em legitimar socialmente as pessoas, utilizam-se das ferramentas comunicacionais como forma de angariar seguidores e conseguir projeção midiática. Assim, pondera-se que eles conhecem a rotina de produção midiática, utilizando-se desse conhecimento para gerar pauta junto aos meios de comunicação de massa e ganhar visibilidade, problemática que ocupa um espaço de relevância na discussão proposta por essa dissertação.

Sifuentes (2014), em seu estudo sobre a influência da classe social no consumo de telenovela, problematiza os termos classe média, classe C e nova classe C, que foram muito difundidos pela mídia brasileira nos últimos anos. A partir dessa reflexão, a autora pondera que a maneira como as suas entrevistadas percebiam o mundo à sua volta e, conseqüentemente, as narrativas telenovelistas era mediada pelas suas trajetórias de vida particulares.

O trabalho realizado por Grijó (2014) buscou explorar a maneira como os integrantes do quilombo da Família Silva, localizado em Porto Alegre (RS), davam sentido ao conteúdo das telenovelas. Em seus apontamentos, o autor destaca que as classes populares passam a ser objeto de interesse das emissoras de TV, enquanto público-alvo, quando elas se tornam potenciais consumidoras, o que acontece na metade da década de 1990 com o surgimento do Plano Real.

Esse é um dado relevante, pois, devido à abordagem enfática da imprensa brasileira no que se refere ao surgimento da chamada nova classe C - assunto que vem sendo pautado desde 2008, segundo Sifuentes (2014) -, acredita-se, em nível de senso comum, que a TV brasileira somente passou a abordar temáticas referentes às pessoas de baixo estrato social⁶ recentemente, algo que é contestável, principalmente no que tange à telenovela, tendo em

⁶ De acordo com Davis e Moore (1966), a Estratificação Social faz referência ao sistema de posições sociais que vincula graus diferenciados de prestígio e distribuição desigual de serviços e de retribuição econômica com o desempenho de deveres sociais e atividades laborais socialmente hierarquizados.

vista que as narrativas do gênero representam histórias de superação, sendo a heroína geralmente alguém que sofre alguma forma de desamparo social.

Grijó (2014) também ponderou que iniciativas que visam dar visibilidade a uma determinada causa implicam sua invisibilidade, tendo em vista que, ao enquadrar um fenômeno a partir de uma determinada perspectiva, a mídia desconsidera as outras maneiras possíveis de representá-lo. No caso das telenovelas, essa problemática do enquadramento expressa-se principalmente no tocante à caracterização de personagens femininas, em especial a protagonista. Como, em textos do gênero, a heroína é representada como alguém em situação de precariedade que necessita realizar mudanças na sua trajetória de vida, os elementos que fazem parte da sua caracterização inicial são colocados ao público como negativos e aquilo que ela alcança no final da narrativa é tido como positivo.

A tese de John (2014) – referente à maneira como mulheres em situação de confinamento reconfiguram os seus cotidianos por meio da mediação de telenovelas – finaliza esta revisão. A autora conclui que as trajetórias de suas entrevistadas serviram como mediadoras da relação que elas estabeleciam com as novelas, assim como a narrativa também mediava a vida delas dentro da prisão. A telenovela tornou-se um elemento estruturador da vida cotidiana das detentas, sendo uma forma de manter contato com o mundo fora do confinamento. A novela configurou-se como um lugar de memória e refúgio, funções que outros gêneros, como filmes e séries, não conseguiam exercer junto às entrevistadas, afirma a autora, propondo a existência de uma cultura da telenovela.

O primeiro ponto a ser realçado acerca desta revisão trata-se do lugar que o tema telenovela, enquanto narrativa, ocupa nas pesquisas. Excetuando aqueles trabalhos que tinham o estudo do gênero como o foco principal, como a tese de Diniz (2009), as pesquisas analisadas não buscaram se aprofundar nesse campo. As teses apresentaram referências bibliográficas similares sobre telenovela, sendo comum a repetição de alguns elementos, principalmente no que tange à história do desenvolvimento do gênero no Brasil, como o impacto decorrente da introdução do videoteipe e a introdução de elementos do realismo na teledramaturgia nacional.

Em algumas teses, o referencial teórico sobre telenovela não se mostrou relevante para o desenvolvimento da pesquisa. Se for levado em consideração que os gêneros narrativos contribuem de forma substancial para a configuração da proposta discursiva, a compreensão do que venha a ser uma telenovela não é algo de pouca relevância, tendo em vista que, a

dependem do gênero que está sendo analisado, a forma de enquadrar o discurso muda, o que influencia nas possibilidades de consumo e de apropriação da mensagem.

O acesso à opinião do espectador sobre a maneira como eles compreendem e se relacionam com a telenovela foi um dos pontos altos desta revisão, pois lança luz a conceitos que, mesmo figurando em pesquisas sobre o gênero, não são pormenorizados, como a questão do realismo. Ainda que a revisão tenha apontado que o público considera positiva a abordagem de temáticas cotidianas nas narrativas, ele também espera que o consumo de ficção televisiva lhe proporcione escape à sua realidade imediata. Isso pode estar relacionado à recepção positiva conseguida pelas novelas mexicanas exibidas pelo SBT⁷, tidas como menos realistas.

Sobre as propostas de representação da realidade pela telenovela brasileira, o estudo de Souza (2009) referente ao *merchandising* social levanta apontamentos significativos no que tange às diversas formas de consumo constatadas. Para alguns entrevistados, principalmente aqueles com poucos anos de escolaridade, as temáticas de cunho social abordadas em textos do gênero são menos relevantes do que os aspectos referentes à narrativa propriamente dita, como os desencontros amorosos, as peripécias, a trajetória da heroína, as maldades do vilão, etc.

A diferenciação que se faz entre as novelas brasileiras e as novelas estrangeiras, tidas como mais melodramáticas, apontam para elementos que merecem a atenção dos pesquisadores em comunicação. Mesmo que não seja possível afirmar que as narrativas estrangeiras e as nacionais apresentem diferenças substanciais entre si a ponto de configurarem gêneros diferentes, é possível, ao menos, pensar em transformações ocorridas dentro do gênero. As telenovelas veiculadas nas emissoras abertas nacionais apresentam as suas particularidades, o que pode ser decorrente do tipo de público que cada meio de comunicação procura atender ou do tipo de anunciante que pretende atrair.

Essas características de distinção não são verificadas apenas entre as novelas de diferentes emissoras, mas também entre novelas de uma mesma emissora, como é o caso da Rede Globo. No início do segundo semestre de 2015, a emissora exibiu seis telenovelas simultaneamente: *Caminho das Índias*, *Malhação*, *Além do Tempo*, *I Love Paraisópolis*, *A*

⁷ Sistema Brasileiro de Televisão, emissora do empresário Silvio Santos.

*Regra do Jogo e Verdades Secretas*⁸. A primeira trata-se de uma reprise veiculada às 16h, sendo que originalmente a obra foi transmitida às 21h, um dos horários mais nobres da Rede Globo. Se a programação noturna permite a abordagem de assuntos mais polêmicos, o horário da tarde impõe algumas limitações à programação das emissoras, o que implica inferir que *Caminho das Índias* foi reeditada para que os temas e cenas impróprios para o horário fossem suprimidos. Impedimento que não se aplicou, por exemplo, a *Verdades Secretas*, transmitida às 23h.

Desse modo, além das especificidades referentes a cada emissora de comunicação, as obras agrupadas sob um mesmo gênero apresentam diferenças entre si decorrentes do tipo público a que elas são direcionadas, algo que nem sempre é uma decisão tomada exclusivamente pelas emissoras ou pelos patrocinadores, tendo em vista que a classificação da programação das emissoras a partir de critérios etários é uma determinação do Ministério da Justiça.

Esse panorama estruturado a partir da revisão dos estudos acadêmicos sobre telenovela indica que é preciso empreender esforços para que também se compreenda as obras e suas particularidades, algo que implica ir além do gênero. Se as semelhanças entre os textos classificados como telenovela permitem conhecer a maneira como o gênero se perpetua ao longo dos anos, as diferenças permitem reconhecer as especificidades de cada obra, as possíveis inovações, as marcas de autoria, as influências dos outros meios sobre a TV, como as iniciativas referentes à *transmídiação*. Diferenças estas que, quando persistem, contribuem para compor o gênero, como foi o caso da implementação de elementos de realismo nas narrativas ao longo dos anos 1960, culminando na produção de *Beto Rockfeller*⁹, novela considerada marco para o surgimento do modelo brasileiro.

1.2. Telenovela brasileira: a história do gênero

⁸ Respectivos autores: Glória Perez; Emanuel Jacobina, Patrícia Moretzsohn, Andréa Maltarolli, Cláudio Lisboa, Alessandra Poggi e Charles Peixoto; Elizabeth Jhin; Alcides Nogueira e Mário Teixeira; João Emanuel Carneiro; Walcy Carrasco e Maria Elisa Berredo.

⁹ Fogolari (2002) define a obra *Beto Rockfeller* como um marco na história da telenovela nacional, pois a narrativa foi uma das responsáveis pela introdução do realismo nos textos do gênero, que, até então, possuíam cunho fantástico ou histórico.

Devido à presença recorrente na vida dos brasileiros - seja de forma direta (por meio da televisão) ou de forma indireta (por meio do agendamento provocado pelas obras junto ao público e à imprensa) -, a telenovela, ao nível de senso comum, é considerada um produto originariamente nacional, mas o gênero já existia antes de ser introduzido na mídia brasileira. Cuba e Argentina foram pioneiros na produção de ficção narrativa para os meios de comunicação de massa na América Latina, primeiramente para o rádio e, em seguida, para a TV.

Isso não implica dizer que a telenovela nacional é produzida nos mesmos moldes que as demais produções latino-americanas. Mesmo que, inicialmente, a mídia brasileira tenha baseado as suas produções em roteiros importados, o gênero adquiriu características próprias ao longo do seu desenvolvimento, diferenciando-se dos modelos existentes na indústria midiática de outros países, tornando-se, inclusive, referência internacional ao exportar textos ficcionais autorais.

Para que se compreenda o desenvolvimento do gênero na mídia nacional, optou-se, nessa parte da dissertação, por abordar a problemática da telenovela a partir de uma perspectiva histórica, tendo sido selecionado, como marco inicial para a discussão, o surgimento do folhetim. A princípio, a proposta era realizar, nesse tópico, apontamentos referentes ao melodrama, mas, dada a relevância do tema – configurando-se como um dos gêneros que mais contribuiu para a estruturação e desenvolvimento da telenovela contemporânea – decidiu-se por reservar um tópico exclusivo a ele.

Na definição de Fogolari (2002), o termo folhetim abarca textos voltados ao jornalismo de cunho literário presentes nos periódicos franceses do século XIX. Essas produções textuais ocupavam a parte inferior das primeiras páginas dos informativos da época e apresentavam conteúdo variado - de críticas literárias a receitas culinárias, passando pelas crônicas, piadas e romances -, mas sempre voltados ao entretenimento, divergindo do aspecto informativo dos textos factuais, com as quais os folhetins dividiam espaço.

Ao representar o surgimento de um novo gênero – uma espécie de hibridização entre o periódico, o conto e a novela-, o folhetim repropôs a relação com os leitores, que tinham acesso a capítulos e não à obra completa. Martín-Barbero (2004) pondera que a serialização fez com que as histórias se tornassem longas, algo que permitiu ao gênero se confundir com a vida do leitor. Como consequência, ele passou a se envolver ativamente no desenvolvimento

das histórias por meio do envio de correspondência aos periódicos, algo semelhante ao que acontece com as telenovelas na atualidade.

No Brasil, aponta Fogolari (2002), o folhetim desenvolveu-se praticamente ao mesmo tempo que os folhetins franceses, datando de 1838 o primeiro romance publicado no país. Mas, diferente do contexto francês, aponta Ortiz (1991), o Brasil não possuía ainda uma cultura de mercado e apresentava altos índices de analfabetismo, o que contribuiu para a baixa repercussão do gênero no país. Como se explica, então, o caráter folhetinesco das telenovelas? Segundo esse autor, o gênero chegou ao Brasil por rotas alternativas.

Preocupadas com a Grande Depressão, as empresas de bens de consumo doméstico (*Gessy-Lever*, *Colgate-Palmolive* e *Kolynos-Van Ess*) passaram a investir na produção de ficção radiofônica, o que deu origem às *soap operas* nos Estados Unidos e às radionovelas em Cuba. Ambos os gêneros se dirigiam ao público feminino, mais especificamente às donas de casa, que eram vistas como compradoras em potencial. As narrativas consistiam em adaptações de folhetins e tendiam ao sentimentalismo exacerbado para agradar o público almejado.

A radionovela chega ao Brasil em 1941, alguns anos após o seu surgimento em Cuba, tempo necessário para a formação de um sistema radiofônico comercial, aponta Ortiz (1991). O gênero foi bem aceito pelo público – iniciando a sua trajetória no Rio de Janeiro e em São Paulo, para, em seguida, chegar às emissoras de outras capitais brasileiras -, representando a principal fonte de receita das rádios. Com o tempo, as adaptações de textos estrangeiros deram lugar a textos de autores brasileiros.

A radionovela, assim como o romance-folhetim, continuou o seu processo de desenvolvimento, afirma Fogolari (2002), migrando para um novo meio surgido na década de 50 do século passado: a TV, mais precisamente para a TV Tupi, que transmitiu a primeira telenovela brasileira, *Sua vida me pertence*, em 1951. A obra ia ao ar duas vezes por semana, com duração de 20 minutos cada capítulo, transmitidos ao vivo, pois ainda não havia a possibilidade do registro das cenas em suporte físico.

Esse foi um período de muita experimentação. Devido à falta de conhecimento técnico referente ao novo meio, buscou-se cooptar profissionais de outras áreas, como o teatro, o cinema e, principalmente, o rádio. A partir de 1954, as narrativas melodramáticas foram perdendo espaço na telenovela, dando lugar às adaptações de obras literárias consagradas ou de filmes norte-americanos. “O que se escondia por trás dessa estratégia de adaptação de

romances estrangeiros consagrados (Dumas, Hugo, Mark Twain etc.) era uma tentativa de imprimir ao gênero uma posição intelectual superior” (ORTIZ, 1991, p.45).

Como o número de aparelhos de TV nos lares brasileiros era baixo nos primeiros anos, sem contar que ainda não havia a formação de redes - o que impedia a distribuição nacional do conteúdo produzido pelas emissoras-, os anunciantes continuavam interessados no rádio para a promoção dos seus produtos, o que também pode ter motivado o distanciamento da teleficção do melodrama-folhetim, tendo em vista que o interesse mercadológico por trás desse tipo de narrativa não se justificava na TV ainda.

Após a introdução do videoteipe na TV brasileira em 1960, foi possível às emissoras exercerem maior controle sobre a produção dos seus programas, o que permitiu, por exemplo, a transmissão da primeira telenovela diária, *2-5499 Ocupado*, realizada pela TV Excelsior. As telenovelas passaram a representar um dos principais produtos da televisão brasileira nos anos 60, atraindo o patrocínio de empresas multinacionais. Nesse momento de ascensão da telenovela, são registrados dois movimentos importantes para a estruturação do gênero: o retorno ao melodrama e a introdução das demandas nacionais nas narrativas.

Houve uma tendência, após o Golpe Militar de 1964, não somente na teleficção, mas no cinema também, à introdução, nas narrativas, de temas de relevância social (RAMOS; BORELLI, 1991). Em busca da construção de uma identidade nacional e de uma cultura brasileira, o governo estabeleceu diretrizes sobre os valores culturais que deveriam ser propagados, assim como aqueles que não deveriam ser estimulados pelos meios de comunicação. O objetivo era produzir cultura de forma “qualificada”.

Uma das iniciativas para “abrasileirar” as telenovelas refere-se à ambientação das narrativas. Em vez de consumir tramas localizadas em territórios imaginários ou pertencentes a outra realidade, o telespectador passou a ver os personagens circulando por cenários que remetiam ao seu cotidiano. O herói, que antes fazia parte da nobreza, em referência à representação da aristocracia europeia dos folhetins, passou a ser representado como um médico, advogado ou alguma outra figura mais próxima do imaginário social dos brasileiros. Mas apesar da inserção desses elementos, as tramas continuaram abordando os mesmos temas de cunho melodramático: desencontros amorosos, o confronto de forças bipolares, o drama do reconhecimento.

Esse movimento duplo da telenovela brasileira para frente - propondo uma espécie de nacionalização do gênero - e para trás - de volta às raízes melodramáticas -, apesar de aparentemente díspar, visava ao mesmo objetivo: fazer com que o público se interessasse pelas narrativas. A introdução de elementos de realismo e do cotidiano nas telenovelas - algo que já vinha sendo praticado pelo cinema de Hollywood desde a década de 1930, segundo Morin (1997) - permitiu ao público maiores possibilidades de projeção e de simpatia com as propostas ficcionais. O retorno à matriz melodramática também mostrou-se importante nesse processo, pois, de acordo com Ramos e Borelli (1991), o referido gênero possui os mecanismos narrativos necessários para captar a atenção do receptor e mantê-lo interessado nas tramas, elemento de relevo para as emissoras, principalmente após o advento da telenovela diária, mais extensa do que o formato produzido anteriormente.

Desenvolvida em um cenário de globalização, a teledramaturgia acabou adquirindo papel estratégico ao se tornar um meio para a proposição de novas identidades culturais, dando origem a narrativas populares sobre a nação, afirma Lopes (2004). Ainda que a problemática da identidade nacional no Brasil seja algo anterior ao advento da indústria cultural no país, Vilches (2004) ressalta a centralidade dos meios de comunicação neste processo. “Ao final, compreendemos que os meios invadiram todos os espaços da sociedade, o mundo da economia, o território da guerra e o terrorismo, a vida social, a ciência e a tecnologia” (VILCHES, 2004, p.240).

Desse modo, mesmo que nem todos tenham as mesmas possibilidades de acesso aos diversos recursos midiáticos disponíveis, a ubiquidade dos meios é algo inquestionável. Soma-se a isso o fato de os programas televisivos, em especial a telenovela, fomentarem o debate público e o exercício do poder político. O espectador apropria-se das mensagens midiáticas, o que gera a ideia de pertencimento a uma realidade partilhada. Assim, as telenovelas seriam centrais para os brasileiros no tocante à construção de uma cidadania cultural, pondera Tufte (2004).

Quando Lopes (2004) associa as telenovelas às novas narrativas sobre a nação ou Tufte (2004) argumenta sobre a possibilidade de uma realidade partilhada, surgem alguns questionamentos referentes a qual parte da nação as novelas fazem menção. Pois, por mais que o discurso sobre um gênero nacional seja interessante - ainda mais em um contexto de globalização, em que produtos culturais estão em trânsito, principalmente de países centrais

para os periféricos, como o Brasil -, é preciso ser crítico quando se afirma que a telenovela é a porta-voz do ideal de nação brasileira.

Não existe uma única forma de representar o Brasil, mas várias, diversidade que é pouco contemplada pelas narrativas novelísticas, que tendem a ambientar as tramas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ainda assim, a cultura apresenta caráter negociado, argumenta Lull (1997), negociação esta que se verifica até mesmo junto aos meios de comunicação, pois, por mais que a manutenção do padrão de produção seja a regra na indústria midiática, existem exceções, como é o caso da novela *Cheias de Charme*.

A obra representou elementos da cultura brasileira que encontram pouco espaço na mídia nacional: o Brasil da chamada nova classe C, o Brasil das empregadas domésticas, o Brasil da música popular. Mas isso não implica dizer que a obra fuja ao modelo tradicionalmente trabalhado pela Rede Globo, tendo em vista que a trama foi ambientada no Rio de Janeiro e apresentou duas protagonistas brancas, fatores que reafirmam o compromisso da TV brasileira com a Região Sudeste. Mas existem, sim, elementos de novidade.

A história do desenvolvimento do gênero permite compreender como o discurso telenovelístico se estruturou ao longo dos anos. As implicações mercadológicas, o contexto sociopolítico, as particularidades do meio são todos elementos que influenciaram o gênero e repercutiram em suas possibilidades discursivas. Assim, à telenovela, não é conveniente nem abordar qualquer assunto e nem a partir de qualquer perspectiva. Por isso, faz-se necessário conhecer o gênero a partir dos aspectos narrativos, algo que será tratado nos próximos tópicos.

1.3. O modo melodramático

Neste subtópico, realizou-se reflexões acerca do gênero narrativo melodrama, principalmente no que tange aos seus recursos representacionais, tendo em vista que muitos deles foram apropriados pela telenovela brasileira contemporânea. Como essa dissertação se propõe a verificar a maneira como se estruturou o protagonismo feminino em *Cheias de Charme*, dar-se-á maior enfoque aos elementos do modo melodramático que se relacionam

diretamente a essa questão, a saber: a caracterização da moralidade e a trajetória ascensional da heroína.

As performances melodramáticas apresentavam uma configuração que, à primeira vista, remetiam ao teatro, mas a semelhança era apenas aparente. Enquanto este era considerado uma arte das elites, o melodrama aproximava-se das apresentações populares desenvolvidas na Inglaterra e na França no final do século XVIII, possuindo parentesco com as performances realizadas em feiras por trupes ambulantes e com as histórias orais, sendo, por isso, considerado como uma manifestação cultural de menos prestígio.

As peças melodramáticas, que eram encenadas em espaços públicos, sofreram sanções governamentais, em que se proibia o uso da linguagem oral em apresentações populares, decisão que visou evitar aglomerações e diferenciar o melodrama do teatro, a arte das elites, pondera Martín-Barbero (2004). As proibições levaram os artistas a desenvolver recursos performáticos que adequassem as peças às exigências impostas. O uso da mímica foi um deles. Já que não era possível aos atores falarem em cena, eles tinham que se articular de forma exagerada e com gestos simples.

Também introduziam-se cartazes durante as cenas e entregavam-se folhetos com a letra de canções no início do espetáculo para que o público cantasse quando fosse solicitado pela peça, iniciativas que visavam orientar o público sobre o que estava sendo representado. “Uma economia da linguagem verbal se põe a serviço de um espetáculo visual e sonoro onde primam a pantomima e a dança” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.141, tradução nossa)¹⁰. Tendo em vista que os recursos sonoros permitiam atribuir mais dramaticidade às cenas, Brooks (1976) aponta que a música havia se tornado um elemento de grande importância para as encenações teatrais populares.

Os aspectos visuais, como a cenografia e a caracterização dos personagens, também eram relevantes para os dramaturgos. Na tentativa de simplificar a assimilação das narrativas, procurava-se, na composição dos personagens, associar as características físicas aos traços de personalidade e aos aspectos morais. Então, se o personagem era o vilão da história, a caracterização dele deveria ser condizente. No melodrama, o que importava para a narrativa era aquilo que podia ser visto pelo público, coloca Martín-Barbero (2014).

¹⁰“ Una economía del lenguaje verbal se pone al servicio de un espectáculo visual y sonoro donde priman la pantomima y la danza”

A falta de sutilezas do melodrama teatral levou o gênero a ser classificado como o drama da superexpressão. Nada ficava implícito ou não dito. Uma das principais características do gênero se refere à formação de uma estrutura dramática de alta intensidade emocional e ética que se baseava em uma luta maniqueísta do bem contra o mal, originando um mundo diegético em que as pessoas viviam por e para as relações psicológicas mais fundamentais (BROOKS, 1976).

Essas características estruturais das narrativas melodramáticas fazem menção à Revolução Francesa, contexto em que se deu o surgimento do gênero, momento histórico que marca o abalo do tradicional sagrado e de suas instituições, a Igreja e a Monarquia, o que ocasionou rupturas no mito acerca do cristianismo e a desagregação de uma sociedade orgânica e hierárquica. Isso se refletiu nos modelos narrativos tradicionais, como a tragédia e a comédia, que tiveram a sua funcionalidade questionada diante da atmosfera social e política vigente e, por essa razão, encontraram obstáculos em se reportar ao sujeito moderno.

Na sociedade moderna, a lei torna-se o novo sagrado e a república, a instituidora da moralidade. Ao melodrama coube o papel de ser o porta-voz dessa sociedade, em que a felicidade estava diretamente associada ao triunfo do bem e à punição do mal. Brooks (1976) aponta que esse elemento é central no gênero: a luta entre as forças bipolares. Longe de ser apenas um recurso dramático, o maniqueísmo representava também uma forma de moldar princípios éticos, algo que se fazia necessário à época.

A relação entre vítima e opressor não foi algo inventado pelo gênero, afirma Thomasseau (2005). O elemento de novidade do melodrama estava no interesse dos frequentadores dos teatros em assistir à representação da justiça. Isso sugere que, além de proporcionar entretenimento, o melodrama provocava reflexões junto aos cidadãos franceses sobre a situação da época, adquirindo caráter político. O autor pondera que o gênero foi se configurando como uma arte do novo regime, o que se refletia, por exemplo, nos temas propostos, ressaltando os valores referentes à nova moralidade, principalmente no que tange à representação da perseguição, que possuía centralidade nas peças melodramáticas.

O tema da perseguição consistia na relação estabelecida entre o vilão e a heroína. Aquele geralmente era retratado como alguém com acesso ao poder e com recursos para realizar as suas vontades pessoais, enquanto ela era apresentada como alguém que, mesmo contando com poucos recursos, podia confrontar o seu opressor, pois a vontade pessoal era o principal elemento para a superação das adversidades, dinâmica que fazia alusão às antigas instituições

como sendo nefastas e ao sujeito moderno como sendo representante do bem e principal responsável pela sua trajetória de vida.

Em *Cheias de Charme*, o personagem que mais se destaca no que tange à vilania refere-se à cantora Chayene que, além de recursos financeiros, possui visibilidade midiática, o que potencializa o alcance das suas ações contra as heroínas. É interessante notar também que a referida vilã é uma fonte de obstáculos em vários momentos da trama. No início, quando ela exerce o papel de patroa de Penha e, posteriormente, de Rosário, há a questão do assédio moral associado ao trabalho doméstico. Em seguida, quando as três protagonistas formam um grupo de música popular, elas passam a concorrer com a cantora Chayene pelo mesmo nicho musical, o que desperta a ira da vilã.

O indivíduo emerge como um elemento central no contexto pós-revolucionário, sendo chamado a assumir a direção da sua vida, algo que se refletia na retórica melodramática de várias formas. Todos os sentimentos, pensamentos e emoções eram exteriorizados pelos personagens, o que simbolizava a vitória do indivíduo sobre as repressões psicológicas e sociais. Eles se expressavam de modo primário, à semelhança de uma criança. Por essa razão, Brooks (1976) relaciona o melodrama ao mundo dos sonhos, já que neste é permitido ao indivíduo vivenciar situações e expressar sentimentos que são passíveis de sanção no âmbito do real¹¹.

Apesar dessas possibilidades de leitura, Singer (2001), em sua análise sobre o melodrama cinematográfico, aponta que os críticos culturais consideravam-no um gênero de menor qualidade artística, principalmente no tocante às características formais do modo melodramático, como a polarização moral - que supostamente contribuiria para a geração de uma visão de mundo simplificada - e a estrutura narrativa não-clássica - em que as relações de causa e efeito dão lugar a coincidências, situações implausíveis, tramas complexas e resoluções divinas. O melodrama também foi acusado de ser antirrealista, devido à preferência por retratar situações espetaculares vividas por personagens altamente tipificados em detrimento da representação de situações cotidianas vividas por personagens multidimensionais.

Mesmo com as críticas, o melodrama cinematográfico foi classificado na virada do século XIX para o século XX como realista, o que podia ser atribuído principalmente à cenografia,

¹¹ Pontua-se também que o caráter hiperbólico das encenações melodramáticas relacionava-se ao fato de o espectador não possuir iniciação teatral, fazendo-se necessário o exagero enquanto recurso narrativo para corrigir possíveis desvios de interpretação a partir de uma perspectiva hegemônica de decodificação.

elemento que apresentou acentuado desenvolvimento a partir do gênero. Mas a introdução do realismo nas encenações parece não ter abrandado as críticas daqueles que defendiam o naturalismo no teatro. Em um artigo para o *New York Journal*, Alan Dale (1899 *apud* SINGER, 2001, p.50) afirma que a presença de aparatos cênicos reais e de personagens irreais não satisfazia o público mais exigente.

Colocando-se contrário a esses posicionamentos, Singer (2001) acredita que o melodrama se assemelha à vida das pessoas comuns, pois, assim como elas, os personagens das narrativas também se deparam com situações que muitas vezes fogem ao controle. Desse modo, são os incidentes que controlam a vida das pessoas e não o contrário. Por isso, a sucessão linear de acontecimentos não é algo comum, seja dentro ou fora da ficção. Em *Cheias de Charme*, por exemplo, a trajetória das protagonistas sofre uma mudança de percurso quando o vídeo caseiro produzido por elas acidentalmente é veiculado na internet. Com a repercussão obtida, elas passam a cogitar a possibilidade de formar um grupo musical e enveredar pela carreira artística.

A classe trabalhadora, assim como o gênero, surgiu na modernidade, aponta Singer (2001). As descontinuidades vivenciadas por aquela no seu cotidiano devido às novas rotinas produtivas apresentavam semelhanças à falta de linearidade das narrativas melodramáticas. Soma-se a isso o fato de, com a reconfiguração dos grandes centros urbanos, a cidade ter se tornado um lugar de grande estimulação sensorial, o que aproximou ainda mais a vida do cidadão moderno à linguagem não linear e sensacionalista¹² das narrativas melodramáticas.

As propostas de mobilidade encontradas no melodrama apresentam ressonância com a mobilidade geográfica, social e econômica experimentada pelo sujeito ocidental no contexto da modernidade. Cresswell (2006) aponta que a mobilidade na Europa feudal era pouco acessível, pois o ato de deslocar-se não era apenas proibido, mas temido pela maioria das pessoas, já que a sociedade, nessa época, era extremamente territorial. O sujeito pertencia ao lugar, sendo que o direito à mobilidade estava sob o poder de entidades privadas. Não existia segurança, nem social e nem física, fora das fronteiras.

No início da modernidade europeia, aponta o autor, a cidade representou o lugar onde a mobilidade foi mais aceita e até mesmo estimulada, pois o desenvolvimento do capitalismo necessitava da mobilidade associada ao comércio. Com a desapropriação dos camponeses

¹² Sensacionalismo, neste sentido, refere-se ao *pathos*, ao apelo às emoções e às paixões, que geralmente são associados às manifestações culturais populares.

devido ao declínio do sistema feudal de produção, muitas pessoas foram privadas do sistema que as mantivera unidas durante séculos.

Assim, quando os elementos referentes à modernidade são associados ao modo melodramático, nota-se que as narrativas têm relação direta com as propostas de mobilidade impostas ao sujeito pós-feudal. A própria saga da heroína melodramática é motivada pelo desejo de mobilidade: ela deseja sair de uma situação de injustiça - gerada muitas vezes pela ação do antagonista - e ter a validade do seu projeto de vida reconhecida pela sociedade. Na tragédia, assim como na sociedade feudal, o sujeito era punido por se rebelar contra os desígnios divinos, reforçando a ideia de pertencimento ao lugar e de imobilidade; no melodrama, assim como na modernidade, o sujeito tornou-se alguém desenraizado, com livre arbítrio e responsável pelo seu próprio destino, aponta Brooks (1976).

Mas, pelo menos inicialmente, a intenção das encenações melodramáticas não era propagar os valores emergentes. Tentou-se repropor o sagrado, os valores referentes às antigas instituições, algo que se mostrou inviável. A figura de um deus cristão não mais garantia a ética, tendo se tornado uma força primitiva que, mesmo punindo os seres humanos, não os convertia mais. Assim, não havia mais a necessidade de redenção. O ser humano precisou reinventar o sagrado desde a sua fonte, mas, durante esse processo, acabou se fascinando por si mesmo. Para Brooks (1976), o melodrama apropriou-se de todos esses elementos, principalmente no que se refere à individuação do ser humano, questão que ainda se encontra não resolvida para o sujeito contemporâneo.

A busca por inserção social continua sendo um dos principais objetivos da heroína de telenovela, função que está atrelada a uma possibilidade de mudança de vida positiva - entendida aqui como uma mobilidade em sentido ascensional obtida através da incrementação de um ou mais papéis sociais. Em *Cheias de Charme*, a possibilidade de um final feliz para as protagonistas mostrou-se viável a partir do exercício de uma nova ocupação profissional.

A narrativa apresenta outros elementos que remetem ao melodrama, principalmente no que tange à disputa travada entre personagens caracterizados como representantes do bem e do mal. Há também a presença de figuras altamente tipificadas, algumas delas podendo ser classificadas como caricatas, como é o caso da vilã burlesca Chayene, o que se relaciona com o subtópico seguinte acerca dos aspectos de comicidade da obra.

Essa e outras características apropriadas do modo melodramático influenciam na maneira como a narrativa ficcional de TV se estrutura, por isso conhecer a relação entre os dois

gêneros mostrou-se central para esta dissertação. Dessa forma, mesmo que se afirme que a telenovela brasileira faz alusão a um modelo narrativo menos melodramático que aquele apresentado pelas produções de outros países da América Latina, é possível inferir que os gêneros dialogam até hoje.

1.4. A *Novela das Sete*: uma espécie do gênero

O termo ‘novela brasileira’ ou ‘modelo brasileiro de telenovela’ é comumente encontrado nas pesquisas de comunicação referentes ao gênero, o que gera a impressão de que existe uma maneira única de se produzir telenovela no país, quando, na verdade, as obras que mais se adequam ao modelo de novela brasileira são aquelas produzidas pela Rede Globo. Apesar da relevância da emissora para a teledramaturgia nacional, associar a teledramaturgia nacional às suas produções é negligenciar as demais redes de TV, tendo em vista que o gênero faz parte da grade de programação de outras três grandes emissoras abertas – Band, Record e SBT -, sendo que estas duas atualmente apresentam produção própria.

Embora a Rede Globo seja a emissora que mais produz telenovelas no país, nem sempre ela esteve em situação de monopólio. A extinta TV Manchete alcançou êxitos no tocante à recepção de telenovela no final da década de 1980 e início dos anos 90 e, mais recentemente, tem-se o exemplo da Rede Record. Deve-se ressaltar também que havia produção de telenovela no país antes do surgimento da Rede Globo, o que implica dizer que muitos dos elementos presentes no modelo de novela praticado pela emissora já existiam.

Outro questionamento que se levanta refere-se ao termo “novela brasileira”. Por mais que se associe o modelo ao padrão estabelecido pela Rede Globo, vê-se que, dentre os produtos ofertados pela referida emissora, aquele que mais se aproxima dessa ideia de “novela-verdade” é o que se convencionou chamar de *Novela das Nove*, que é o principal produto de exportação da empresa, o que explicaria associarem o modelo brasileiro a essa espécie de telenovela.

Como nem mesmo as novelas da emissora atendem aos requisitos do chamado modelo brasileiro, há uma última questão a ser abordada por esse capítulo, tendo em vista que *Cheias*

de Charme caracterizou-se como uma típica *Novela das Sete*¹³ e, por isso, possui outra configuração no que tange aos aspectos expressivos e constitutivos. Assim sendo, estabeleceu-se que seria fundamental realizar algumas explicações sobre o que vem a ser uma *Novela das Sete*, correlacionando-a às demais modalidades de novela presentes na Rede Globo. Também foram realizados alguns apontamentos sobre o lugar de emissão da obra e sobre o histórico da emissora na produção de teleficção.

A Globo inseriu-se no mercado brasileiro de TV quando este se encontrava em fase de amadurecimento, em meados da década de 1960, apresentando, como estratégia inicial, a criação de uma rede nacional na tentativa de atuar em uma área de abrangência ampla, apontam Brittos e Bolaño (2005). O acordo com o grupo norte-americano Time-Life foi importante nesse processo, pois proporcionou à emissora o capital necessário para a implantação de uma televisão competitiva, além da obtenção de orientação técnica, o que proporcionou aos gestores *know-how* sobre TV.

Na década de 1970, a TV Globo se tornou líder de audiência, o que levou a empresa a mudar o seu posicionamento, pondera Bolaño (1988). Não se fazia mais necessário conquistar público, mas qualificá-lo. Surgiu o Padrão Globo de Qualidade (PGQ) - posicionamento que pretendia diferenciar a emissora das concorrentes, que apresentavam uma programação voltada às camadas mais populares -, perfil de produção que a empresa sustenta até hoje. Com o PGQ, houve a unificação da programação. As telenovelas passaram a ser veiculadas em horários fixos, apresentando duração regular - cerca de seis meses cada obra -, estabelecendo-se uma grade horizontal e vertical de programação, complementa Borelli (2005), algo que não se via nas emissoras concorrentes.

Mas não foram só as demandas mercadológicas que moldaram o PGQ. O posicionamento da emissora também foi influenciado pelo contexto sociopolítico da época. Para atender às exigências governamentais e às demandas referentes à modernização da sociedade brasileira, a TV Globo passou a introduzir temas de cunho cultural e nacionalista na sua programação, principalmente nas telenovelas transmitidas em horários de menor audiência. Dessa forma, a emissora assegurava mais liberdade às obras veiculadas às 21h, faixa mais rentável do horário nobre televisivo nacional.

¹³ Há uma convenção na Rede Globo em associar as diferentes espécies de telenovela ao horário que elas são veiculadas. Assim, tem-se a *Novela das Seis*, a *Novela das Sete*, a *Novela das Nove* e, mais recentemente, a *Novela das Onze*.

O horário das 18h passou a ser destinado ao público infanto-juvenil, com a produção de novelas de caráter educativo-pedagógico. Assim, o gênero se firmava como um serviço de utilidade pública. As obras veiculadas nesse horário também contemplaram adaptações de obras literárias, o que reforçava o afinamento da emissora com o planejamento cultural-midiático estabelecido pela Ditadura Militar (RAMOS; BORELLI, 1991).

No final da década de 1970, a TV Excelsior encerrou suas atividades e, nos anos 80, a TV Tupi foi extinta. Mesmo posteriormente, com o surgimento do SBT e da Manchete, a Globo manteve-se hegemônica na produção de teleficção (BORELLI; PRIOLLI, 2000). Mais recentemente, desde 2004, a Rede Record regularizou a sua produção de telenovelas. Para tal, a empresa buscou cooptar profissionais da emissora concorrente ligados à teledramaturgia, o que, de certa forma, reafirma o lugar de liderança que a Rede Globo ocupa.

Estabelecer o contexto em que se deu o surgimento da Globo permite compreender a forma como a telenovela se estruturou na referida emissora, tendo em vista que muitos elementos que foram incorporadas ao gênero naquele período perduram. Mais do que mecanismos de representação, esses elementos reafirmam o compromisso estabelecido entre a telenovela e público ao longo dos anos. Isto posto, a telenovela posiciona-se como um produto que, além das expectativas referentes à fruição do espectador, é capaz de fomentar debates e reações que extrapolam o âmbito do consumo imediato.

Mas, pelo menos inicialmente, não era assim. A tematização de assuntos cotidianos e o realismo não eram elementos comuns no gênero. Mesmo depois do sucesso de *Beto Rockfeller* - que muitos autores dizem ser um divisor de águas por ter superado o modelo tradicional (RAMOS; BORELLI 1991; FOGOLARI, 2001) - as emissoras em geral continuaram produzindo obras melodramáticas. Com a Rede Globo não foi diferente. A emissora deu continuidade à tradição das novelas oriundas de adaptações, transmitindo-as no horário das 18h ou das 19h, com o diferencial de também apresentar novelas inspiradas em obras literárias brasileiras. Com o tempo, as novelas literárias foram perdendo espaço para as produções autorais.

Além das novelas literárias e das realistas, Ramos e Borelli (1991) destacam o surgimento de uma nova espécie, a “novela-comédia”, que, devido à repercussão positiva junto ao público, consolidou-se na programação da Globo, sendo posteriormente batizada de *Novela das Sete*, por ocupar prioritariamente a faixa das 19h. Sobre essa questão, Borelli (2005) aponta que, desde 1970, a telenovela vem estabelecendo diálogos com gêneros

literários e narrativos, como a comédia e o realismo mágico, incorporando características desses.

No processo de desenvolvimento de um padrão de produção, a diversificação das telenovelas por horário permitiu à emissora ampliar a audiência, integrando o público masculino e infantil à recepção de telenovela por meio da inserção de outros elementos na narrativa, que, até então, era voltada principalmente a um público feminino adulto. No segundo semestre de 2015, a Rede Globo apresentou seis horários voltados ao gênero. Às 16h, transmitia-se o *Vale a Pena Ver de Novo*, dedicado à reprise de obras que tiveram repercussão positiva junto ao público. Logo em seguida, às 17h40, a emissora transmitia a *Malhação*, teleficção voltada ao público adolescente. Devido à sua extensão – já há 20 anos no ar – não há um consenso acerca do gênero do qual a *Malhação* faz parte, se é uma telenovela, uma *soap opera*, um seriado ou um híbrido de gêneros.

Se essa indeterminação for levada em consideração, tem-se que é a partir das 18h que a Rede Globo inicia a transmissão de telenovelas inéditas. A *Novela das Seis* geralmente apresenta tramas ambientadas em um tempo passado e possui um caráter romântico, diferenciando-se, assim, da *Novela das Sete*, que apresenta narrativas predominantemente cômicas. Percebe-se que, nessa espécie, os aspectos referentes ao melodrama se configuram de maneira diversa à *Novela das Seis*. Se, nesta, o que movimenta a narrativa são os desencontros amorosos da heroína com o seu pretendente, na *Novela das Sete*, a protagonista está mais preocupada em incrementar o desempenho de algum de seus papéis sociais (BEGER; LUCKMANN, 1995).

Alguns elementos ajudam a compreender essas distinções entre as propostas narrativas dessas duas espécies de telenovela. Primeiro, observa-se que a *Novelas das Seis* geralmente é ambientada em sociedades do tipo tradicional, o que explicaria o fato de a jornada pessoal da heroína estar associada à concretização do amor romântico (GIDDENS, 1993) e dos vínculos familiares. Outro elemento que merece destaque se refere ao fato de a heroína da *Novela das Sete* ser relativamente jovem¹⁴, o que justificaria o foco na jornada de busca por um lugar na sociedade. Por último, poderia ser apontado que, devido aos aspectos de comicidade, a

¹⁴ Sobre essa questão, tem-se que a novela *Sangue Bom* (2013) foi protagonizada por Sophie Charlotte e Isabelle Drummond; *Além do Horizonte* (2013) foi protagonizada por Juliana Paiva e Mariana Rios; *Geração Brasil* (2014), por Chandelly Braz; *Alto Astral* (2015), por Nathalia Dill e Sophia Abahão; e *I Love Paraisópolis* (2015), por Bruna Marquezine. Relevante notar que as atrizes Sophie Charlotte, Juliana Paiva, Mariana Rios, Nathalia Dill e Sophia Abrahão ficaram conhecidas nacionalmente pelos seus respectivos trabalhos no programa adolescente *Malhação*, tornando-se referências midiáticas para espectador infanto-juvenil.

narrativa teria se distanciado um pouco das relações amorosas ou as aborde por outros vieses, explorando diferentes elementos do modo melodramático.

Após a exibição da “novela cômica”, a Globo apresenta a *Novela das Nove*, produto mais nobre da teleficção nacional. As narrativas que ocupam esta faixa geralmente são escritas por teledramaturgos renomados, que buscam alinhar, à proposta melodramática, temáticas referentes à sociedade brasileira que estejam em pauta. Das três espécies de telenovela apresentadas até aqui (desconsiderando *Vale a Pena Ver de Novo* e *Malhação*), a *Novela das Nove* é aquela que mais se aproxima do que se convencionou chamar telenovela brasileira ou “novela verdade” (DINIZ, 2009; MARQUES, 2009; SANTOS, 2010), sendo o principal produto de exportação da Rede Globo. Ela se assemelha à *Novela das Sete* por ter ares de comicidade, mas, diferente de como ocorre nessa, o humor não é algo que perpassa toda a trama da *Novela das Nove*, sendo atribuído a personagens de baixo estrato social.

Em 2011, com o *remake* da novela *O Astro*, a Globo retoma outra espécie de telenovela, a *Novela das Onze*¹⁵. Diferente das demais, essa faixa de horário não apresenta uma produção contínua de teleficção ao longo do ano, dedicando-se à exibição de novela entre os meses de junho e outubro. Outra peculiaridade das produções destinadas a esse horário é que elas são mais curtas que as demais telenovelas da emissora¹⁶.

No tocante à composição do protagonismo, as três protagonistas de *Cheias de Charme* são caracterizadas como joviais mesmo possuindo perfis etários distintos. Penha, a mais velha entre as heroínas, destaca-se por ser alegre e sagaz e pela maneira espirituosa de lidar com as dificuldades que enfrenta no seu cotidiano, provocando momentos risíveis mesmo quando se encontra diante de um acontecimento delicado. Nota-se também que as relações amorosas vivenciadas pelas heroínas possuem um teor cômico ao ridicularizarem a figura do ser amado. Se, em textos melodramáticos convencionais, o par romântico da protagonista é capaz de promover a sua mobilidade social, essa possibilidade mostra-se inviável em *Cheias de Charme*. Em alguns momentos da trama, essas figuras representam um obstáculo para as heroínas no tocante à trajetória ascensional almejada por elas.

¹⁵ Ramos e Borelli (1991) apontam que, no início das suas transmissões, a Globo produzia narrativas para a última faixa da noite, mas optou por suspender a produção de telenovelas para o horário devido à baixa audiência e ao declínio da TV Tupi, principal concorrente da Globo na época. Isso põe em questão se a *Novela das Onze*, como se conhece hoje, é uma derivação dessas produções dos anos 70 ou se é uma espécie nova.

¹⁶ Enquanto as novelas das 21h produzidas pela emissora nos últimos 10 anos apresentaram de 180 a 220 capítulos, a novela mais longa exibida no horário das 23h, *Gabriela*, apresentou 77 capítulos.

Embora a obra tenha abordado assuntos que figuravam no cenário sociopolítico brasileiro vigente à época de exibição e produção da obra, como os modos de ascensão social da chamada nova classe C – circunstância que comumente se atribui aos textos da espécie *Novela das Nove* -, a temática configurou-se mais como um elemento de caracterização e ambientação da trama decorrentes das convenções melodramáticas, principalmente no que tange à representação da inserção social de heroínas que vivem em situação de precariedade, do que uma discussão aprofundada acerca do tema. Assim sendo, pondera-se que a narrativa se mantém coerente à proposta de comicidade. A relação entre ficção e temas da atualidade foi pormenorizada no segundo capítulo.

1.5. Considerações

No primeiro subtópico, referente à revisão das teses de doutorado, constatou-se que as pesquisas recentes sobre telenovela estão mais focadas em conhecer os hábitos de consumo ou de recepção do telespectador desse tipo de produto midiático, viés metodológico que coloca, em segundo plano, os aspectos referentes ao processo de produção e emissão da mensagem, o que se reporta à problemática do gênero.

O panorama traçado indica que são necessários mais estudos sobre o gênero e sobre os textos teleficcionais. Se as semelhanças encontradas entre as obras permitem conhecer a maneira como o gênero se reproduziu ao longo dos anos, as diferenças permitem reconhecer as particularidades dos textos enquanto fenômenos singulares. Elementos que, quando persistem, contribuem para compor o gênero.

O subtópico referente aos percursos do gênero mostrou-se relevante na medida em que permitiu estabelecer uma relação entre a telenovela e outros modelos narrativos. Ainda que, aparentemente, essas relações tenham se perdido no tempo, elas deixaram rastros. O folhetim ainda se faz presente na telenovela quando, por exemplo, o autor precisa mudar o rumo da trama, devido ao *feedback* do público. A oralidade, que é um aspecto central da linguagem radiofônica, também foi herdada pelo gênero.

Mas a telenovela não se estruturou apenas pela herança genérica. O contexto sociopolítico impôs algumas demandas às narrativas e foram desenvolvidos mecanismos representacionais para atendê-las. A abordagem de temáticas sociais, por exemplo, foi uma

imposição governamental durante os anos 60 e 70. E mesmo que essas sanções não existam mais, elas contribuíram para a configuração da telenovela nacional.

Quando se analisam os aspectos referentes à origem do melodrama, fica evidente o parentesco entre o gênero teatral e a telenovela. Mas percebe-se que, mesmo que o melodrama se faça presente na telenovela de várias maneiras, essa permanência apresenta particularidades. Se, naquele, a redundância representava um recurso necessário para a compreensão das narrativas por um público pouco iniciado ao gênero teatral, na telenovela, a sobrevivência desse recurso mostra-se associada ao caráter massivo da recepção televisiva.

Nota-se também que as telenovelas, em prol do maniqueísmo, que é próprio às narrativas do gênero, apresentam personagens altamente tipificados. Não há meio termo, ou eles são representantes do bem ou do mal, valores que, além do caráter normativo - pois apresentam modelos de conduta tidos como ideais -, remetem o receptor àquilo que ele reconhece como certo e errado.

Geralmente, a telenovela aborda a trajetória de ascensão social da heroína que consegue atingir o seu objetivo devido ao seu esforço pessoal e aos seus valores morais. Em prol desse processo, a narrativa desconsidera uma série de elementos que estão atrelados à mobilidade social, como as questões financeiras, culturais, educacionais, de gênero sexual. Assim, a simplificação das relações sociais nas narrativas distancia o gênero da proposta de realidade social, que acaba por se restringir a aspectos pontuais, como a cenografia.

Por fim, o último tópico estabeleceu uma relação entre as modalidades de telenovela presentes na Globo, utilizando-se, como parâmetro, os elementos que as diferenciam. Tendo em vista que a obra *Cheias de Charme* é enquadrada como uma *Novela das Sete* ou uma “novela cômica”, ponderou-se que alguns elementos que são próprios ao modo melodramático ou estão ausentes ou adquirem caráter secundário nesse tipo de obra, como os desencontros amorosos, que são mais acentuados em outras espécies de telenovela da emissora.

A *Novela das Sete* não apresenta o envolvimento amoroso como o único alicerce da proposta de desenvolvimento da trajetória de vida da heroína. A representação do relacionamento afetivo da heroína com o seu par romântico acontece paralelamente a outros desdobramentos narrativos. Assim, a *Novela das Sete* assemelha-se mais a uma narrativa de aventura do que a uma história de amor, algo que é típico à *Novela das Seis*.

Nota-se também que a *Novela das Sete*, por ser cômica, geralmente tende a representar situações cotidianas de modo exagerado, afastando-se da proposta de realismo apresentada pela *Novela das Nove*, por exemplo. Ainda assim, as temáticas de cunho social fazem-se presentes, como aconteceu em *Cheias de Charme*, nas “novelas cômicas”, mas não são um elemento central.

Feitas as devidas considerações, nota-se que os aspectos gerais do gênero, associados às particularidades da espécie, dão indícios de como a obra a ser analisada nesta dissertação estruturou-se, apontamentos que serão relevantes para o desenvolvimento do terceiro capítulo.

2. A REPRESENTAÇÃO NO AUDIOVISUAL TELEVISIVO

As protagonistas da telenovela *Cheias de Charme* decidem se aventurar na carreira musical após terem um videoclipe estrelado por elas veiculado acidentalmente em uma plataforma digital. Elas aproveitam a projeção midiática gerada e tornam-se cantoras, alcançando, pouco tempo depois, o status de estrelas musicais, o que impulsiona a trajetória de ascensão das heroínas na trama, ainda que elas, com exceção da personagem Rosário (Leandra Leal), não possuam qualquer familiaridade com a produção artística. Por obra do acaso, as protagonistas aproximam-se do reconhecimento social que, mesmo não sendo planejado, mostrou-se oportuno, o que remete às reflexões acerca do melodrama presentes no capítulo anterior, principalmente no que tange às situações implausíveis e às resoluções divinas.

O tema da trama, apesar da abordagem fantástica, possui ancoragem em eventos cotidianos reais. Talvez o caso mais emblemático no tocante ao sujeito comum que se tornou celebridade midiática por meio do uso das tecnologias digitais e da internet seja do cantor canadense Justin Bieber. Aos 13 anos de idade, após postar vídeos no *Youtube* em que aparecia cantando e tocando, o jovem foi cooptado por empresários da indústria musical massiva e, em 2008, assinou contrato com uma grande gravadora, tornando-se um fenômeno midiático.

O caso de Justin Bieber não é algo corriqueiro ou comum. Nem todas as pessoas que produzem conteúdo para a internet e para as redes sociais alcançam projeção midiática. Mesmo àquelas que atingem este feito e conseguem se inserir nos meios de comunicação de massa, não há garantias de que o público se mantenha interessado pelo personagem por muito tempo. Um exemplo é o da cantora Stefhany Absoluta, que ficou conhecida como a garota do Cross Fox ao ter o seu videoclipe - em que ela aparece cantando uma versão em português de uma música da cantora norte-americana Vanessa Carlton - veiculado no *Youtube*. Durante determinado período, ela gerou pauta para a mídia de massa devido ao interesse que a performance virtual da cantora havia despertado no público, mas, com o tempo, Stefhany deixou de ser novidade e, conseqüentemente, passou a aparecer cada vez menos nos meios de comunicação.

Apesar das dificuldades em monetizar a produção de conteúdo para a internet, os exemplos mostram que isso não é impossível. Existem casos em que a projeção midiática

ocasionada pela veiculação de conteúdo na internet não serviu apenas como pauta para os meios de comunicação, ávidos por novidade, mas também configurou uma maneira para as pessoas exibirem trabalhos e criações próprias, alternativa que se mostra viável principalmente àqueles que estão iniciando no ramo artístico e cultural.

Como foi apontado, o assunto tornou-se tema de uma telenovela brasileira, o que não se deveu apenas ao fato de o assunto ter repercutido constantemente na mídia, mas também porque a Rede Globo de Televisão decidiu inserir experiências transmidiáticas na sua teledramaturgia, (FECHINE ET AL., 2013), alinhando-a ao discurso vigente em prol das possibilidades midiáticas e, ao mesmo tempo, promovendo os seus produtos junto aos espectadores que fazem uso das tecnologias digitais e da internet através do alarde provocado por essas experiências. A iniciativa transmidiática em *Cheias de Charme* obteve resultados positivos e foi repetida em 2014 na telenovela *Geração Brasil*, que buscou ampliar o posicionamento integrado¹⁷ acerca das mídias. Ambas as obras foram escritas pelos mesmos autores.

Tendo em vista que o tema das mídias se mostrou central à trajetória de ascensão das três heroínas de *Cheias de Charme*, foi definido que, para se atingir os objetivos traçados para essa pesquisa, seria significativo correlacionar a representação do assunto à composição do protagonismo na telenovela, proposição que implicou reflexões sobre o personagem de ficção e o feminino. Este mostra-se fundamental à estruturação de tramas melodramáticas dada à centralidade da figura da heroína, circunstância que repercute em outros mecanismos representacionais do gênero, como a inclinação do gênero por tramas baseadas em enlances amorosos e problemas familiares. Soma-se a isso o papel desempenhado pelo personagem ficcional na condução da proposta da obra, conjuntura que suscitou reflexões sobre a forma como esse elemento relaciona-se com os aspectos estruturais da narrativa e com a temática.

Em suma, este capítulo é voltado à representação em obras ficcionais televisivas. O primeiro tópico foi dedicado à revisão de trabalhos acadêmicos que tratam sobre representações em telenovelas brasileiras para que se pudesse compreender sob quais perspectivas teóricas os estudos mais recentes abordam o tema. Na seção seguinte, explorou-se a relação entre o personagem e os aspectos estruturais da narrativa. Em seguida, discutiu-se elementos acerca do feminino, englobando os dilemas que são colocados à mulher contemporânea, que deve, ao mesmo tempo, lidar com um projeto de feminilidade

¹⁷ Conceito utilizado por Eco (1979) para se referir ao posicionamento apologético dos acadêmicos acerca da mídia enquanto promotora da cultura e da cidadania junto aos espectadores.

generalizante e com as possibilidades de uma constituição identitária própria. Por fim, abordou-se tópicos referentes às mídias, principalmente sobre as potencialidades dos meios e ao posicionamento integrado acerca do assunto, elementos que se expressam na proposta de *Cheias de Charme*.

2.1 Representação e telenovela: o estado da arte

Diferente da revisão apresentada no primeiro capítulo, que pretendeu estabelecer um panorama geral acerca das pesquisas nacionais sobre telenovela, esse tópico tem um propósito mais específico: compreender como a academia tem abordado a representação em obras do gênero, proposição que se relaciona diretamente ao objetivo dessa dissertação. Optou-se por incluir na revisão apenas trabalhos sobre telenovela devido à predominância de personagens femininas exercendo protagonismo em textos do gênero, o que não se verifica com tanta frequência ou de maneira tão acentuada em outros formatos. Ao todo, foram analisadas 13 dissertações realizadas por Programas de Pós-Graduação em Comunicação.

Em seu trabalho sobre a representação da homossexualidade na teleficção, Peret (2005) realiza apontamentos acerca do caráter múltiplo e fragmentário dos projetos identitários na contemporaneidade decorrentes dos diversos papéis sociais que o sujeito é levado a exercer. O autor pondera que, tanto no contexto social como no âmbito da ficção, são apresentados padrões de normatividade referentes ao gênero masculino e feminino, engendrando em uma discussão acerca das representações por um viés voltado principalmente à sexualidade.

Ao explorar a transversalidade entre a telenovela e a imprensa nacional, Thomé (2005) acentua a espetacularização produzida pelas narrativas ficcionais no tocante aos temas de cunho social. Estes ultrapassam o universo da teledramaturgia e acabam por figurar no discurso jornalístico, reforçando a ideia de cotidiano presente em produtos do gênero. O autor correlaciona o consumo de produtos midiáticos - principalmente daqueles que fazem alusão a experiências individuais e personalizadas, como é o caso da telenovela -, às demandas do espectador por referenciais simbólicos que deem sentido e ordenem as suas experiências sociais.

Na dissertação de Gomide (2006), acerca da identidade lésbica na telenovela *Senhora do Destino*¹⁸, aborda-se a problemática da representação a partir do conceito de identidade enquanto uma fantasia ou mito culturalmente sustentado. Afirma-se que narrativas do gênero, ao proporem a estruturação de representações por meio de relações familiares e amorosas, contribuem para gerar, junto ao espectador, reflexões sobre si e sobre o seu entorno, expondo-o a outras ideias de mundo. Entre os temas pautados pelas telenovelas, aponta-se o trabalho árduo e a resiliência como características associadas à ascensão social da heroína, além dos dramas familiares e a promoção de imagens referentes aos padrões de vida da classe média.

Em sua pesquisa sobre a construção do discurso acerca da violência na obra *Vidas Opostas*¹⁹, Murakami (2009) propõe que o tratamento do tema na ficção auxilia o espectador a compreendê-lo enquanto fato social. Uma das conclusões a que chega a autora refere-se à construção de uma imagem perspectivada da nação a partir de obras do gênero, que tomam como ponto de referência a região Sudeste do país, local de emissão da referida obra, tendo em vista que a Rede Record é sediada na cidade de São Paulo. Soma-se a isso o fato de a narrativa ter sido ambientada na cidade do Rio de Janeiro.

A partir da crítica diagnóstica, Androvandi (2010) aborda a representação da favela na mídia brasileira. No trabalho, pontua-se a centralidade que os referenciais simbólicos, mediados pela cultura, possuem no tocante à estruturação de projetos identitários, apontando a cultura nacional como um dos agentes de grande relevância nesse processo. Pondera-se também que, atualmente, a imagem da favela projeta-se como uma representação da ideia de nação no contexto brasileiro, pelo menos no que tange ao discurso midiático.

Santos (2011) aborda a construção da identidade étnica nas telenovelas da Rede Globo em sua dissertação de mestrado, estabelecendo uma relação entre a ficção e o contexto social ao defender que as identidades se dão no âmbito de diversas instituições, sendo a mídia uma delas. No caso das telenovelas, o trabalho verifica que temas de interesse social são representados pelas obras a partir de uma perspectiva personalizada, em que os assuntos são incorporados às relações interpessoais e familiares vivenciadas pelas personagens de ficção.

O trabalho de Wottrich (2011) problematiza as representações sociais e a questão identitária ao analisar a caracterização de personagens idosos na telenovela, situando a mídia como um lugar privilegiado para a construção de simbologias. Assim, a cultura midiática

¹⁸ Obra produzida e exibida pela Rede Globo em 2004. Tem a autoria atribuída ao dramaturgo Aguinaldo Silva.

¹⁹ Obra produzida e exibida pela Rede Record entre os anos de 2006 e 2007. Tem a autoria atribuída a Marcílio Moraes.

contribui na atribuição de sentido às práticas sociais e na estruturação de projetos identitários, que se encontram em processo devido à multiplicidade de papéis sociais que o indivíduo é levado a adotar na contemporaneidade.

A dissertação de Silveira (2012) apresenta uma análise sobre a representação da pessoa com deficiência na obra *Viver a Vida*²⁰, estabelecendo, primeiramente, um panorama sócio-histórico referente às pessoas com deficiência no Brasil e no mundo para, em seguida, realizar um levantamento acerca de representações da pessoa com deficiência presentes em obras de ficção narrativa midiática, em especial as telenovelas da Rede Globo. Assim como as outras dissertações analisadas, a autora aborda a relação entre mídia e identidade.

Em seu trabalho sobre a construção da vilania na novela *Senhora do Destino*, Ribeiro (2012) orienta-se pela problemática da autoria, colocando a obra analisada em relação às outras produções ficcionais do dramaturgo Aguinaldo Silva. O trabalho destaca os aspectos melodramáticos como estruturadores das representações presentes em textos do gênero, principalmente no que tange ao maniqueísmo, elemento que se relaciona diretamente à caracterização da vilania.

A pesquisa de Almeida (2012) também analisa a construção da narrativa a partir da problemática da autoria. No trabalho, utiliza-se o conceito de *campo* para compreender de que maneira o produtor cultural se expressa em uma obra de caráter coletivo, como é o caso da telenovela. No primeiro capítulo, apresenta-se a trajetória de Gilberto Braga, autor de *Força de um Desejo*²¹, objeto de análise da dissertação. No segundo, aborda-se o gênero policial, elemento recorrente em obras do dramaturgo.

Em análise acerca da representação de identidades nacionais e individuais em *Caminho das Índias*²², Gomes (2013) volta-se à trajetória da autora da obra, Glória Perez, objetivando delinear um estilo de narrar próprio à teledramaturga. Uma das conclusões apresentadas refere-se às contribuições que pesquisas sobre autoria e estilo, temas tratados principalmente pelos estudos literários, podem dar às análises de produtos midiáticos.

Ao se propor a compreender a maneira como a telenovela contribui simbolicamente nas dinâmicas sociais, o trabalho de Rodrigues (2013) apresenta uma análise acerca do processo de construção de identidades por meio da mediação proporcionada por textos do

²⁰ Obra produzida e exibida pela Rede Globo entre 2009 e 2010. Tem a autoria atribuída a Manoel Carlos.

²¹ Obra produzida e exibida pela Rede Globo entre 1999 e 2000.

²² Obra produzida e exibida pela Rede Globo em 2009.

gênero. Assim como nas outras dissertações presentes nessa revisão, acentua-se o papel dos meios de comunicação, em especial a televisão, na geração de sentidos ao oferecerem versões de mundo ao espectador.

Por fim, tem-se a análise de Silva (2015) sobre os sentidos disponíveis acerca da população LGBT na novela *Amor à Vida*²³. A autora pontua que a obra reitera padrões de representação LGBT presentes em outros textos, apresentando personagens que se submetem a reproduzir padrões heterossexuais de relacionamento e de performance para se inserir socialmente.

Os trabalhos revisados possuem pontos de convergência entre si, principalmente no que concerne ao relevo que atribuem às representações presentes em textos ficcionais no fornecimento de referenciais simbólicos, algo que, supostamente, viria a atender às demandas do telespectador, principalmente no que tange ao estabelecimento de projetos identitários, que, na contemporaneidade, revestem-se de um caráter processual e fragmentário. Defende-se, inclusive, que assim como o universo representacional, as identidades seriam fantasias construídas e, posteriormente, sustentadas. O próprio uso da expressão papéis sociais para se referir à questão identitária remete ao campo da representação.

No que tange à telenovela, os trabalhos mostraram-se afinados ao apontarem, como uma das características mais proeminentes de textos do gênero, a espetacularização de temas de cunho social. Esses, ao figurarem nas experiências individualizadas dos personagens, gerariam ideias de mundo e auxiliariam o espectador na compreensão de fatos sociais, o que atribui a esse tipo de ficção um caráter sócio-pedagógico. Sobre essa questão, os trabalhos realizaram alguns apontamentos acerca da mídia enquanto lugar privilegiado na produção e reprodução de simbologias.

Além das propostas que correlacionaram representação e identidade, houve alguns trabalhos que apresentaram intersecção com a teoria literária, principalmente no que tange ao estabelecimento da autoria em obras ficcionais inscritas na cultura midiática, buscando delinear a posição que os roteiristas de telenovela ocupam no campo artístico-industrial em que atuam. A abordagem destoa da proposta desta dissertação, que se constituiu a partir de reflexões orientadas por teorias acerca da estrutura da narrativa e das convenções do gênero, o que remete aos aspectos de generalidade da obra analisada, enquanto os trabalhos revisados consideraram os elementos de particularidade.

²³ Obra produzida e exibida pela Rede Globo em 2014. Tem a autoria atribuída a Walcyr Carrasco.

Pondera-se também que, nas demais pesquisas, se buscou relacionar a representação às demandas do espectador por referenciais simbólicos, algo que estaria atrelado principalmente à problemática dos projetos identitários na contemporaneidade. Nessa dissertação, optou-se por estabelecer nexos entre as representações e a dinâmica textual, partindo-se do pressuposto de que o personagem de ficção é um elemento que se fundamenta a partir da lógica narrativa. Por possuir um papel a ser desempenhado, esse elemento textual geralmente apresenta os atributos necessários ao desenvolvimento do enredo, característica que o distingue de um sujeito com existência real.

Sobre a abordagem de temas sociais, reconhece-se que, ainda que tenha se tornado uma convenção do gênero, essa não é uma característica exclusiva às telenovelas, tendo em vista que as narrativas, de uma forma geral, costumam versar sobre assuntos atuais a determinado momento sócio-histórico, questão que será pormenorizada no tópico seguinte. O que poderia ser considerado como um elemento próprio ao gênero seria a maneira como os temas sociais são representados, principalmente no que tange à *Novela das Nove*, que os apresenta a partir de um viés pedagógico e propagandístico.

Em suma, a revisão apontou que os estudos acerca das representações em telenovela encontram-se alinhados ao estabelecer relações entre o texto ficcional e o contexto em que este se encontra inserido. Há alguns que se orientam pela questão da autoria, o que diversifica as reflexões acerca do gênero ao abordar os aspectos industriais e comerciais referentes à cultura midiática, algo que foi mencionado na revisão apresentada no primeiro capítulo, em que se apontou serem necessárias iniciativas que abordassem os textos telenovelísticos por outros vieses.

2.2 O personagem e a estrutura narrativa

No tópico referente ao melodrama, apresentado no capítulo anterior, ponderou-se que uma das características centrais a textos do gênero refere-se ao desejo de inserção social por parte da heroína. Ainda que esse atributo tenha se tornado uma convenção a esse tipo de ficção, as narrativas de um modo geral representam histórias de busca, que suscitam investigações e descobertas, mesmo que nem sempre o protagonista seja bem sucedido no seu intento.

Como este trabalho se propõe a analisar uma obra de ficção, estabeleceu-se que seria preciso realizar apontamentos acerca dos aspectos normativos referentes à estrutura narrativa, correlacionando-os ao personagem de ficção, discussão que resultou no reconhecimento da sua centralidade para a composição e para a realização do argumento proposto pela obra, em especial no que concerne à figura do protagonista, tendo em vista que ele individualiza o assunto a ser abordado pela trama.

No que tange às narrativas, o conceito de estrutura refere-se aos aspectos elementares que dão sustentação aos textos de ficção. A partir dessa perspectiva, histórias de diferentes culturas e épocas mostram-se similares no tocante à maneira como são compostas, complementa Tomachevski (1976). Devido ao caráter de generalidade, o estabelecimento de uma estrutura narrativa propicia uma visão mais abrangente acerca de obras ficcionais, abarcando elementos que estão além da problemática dos gêneros, dos estilos e das marcas de autoria.

Em sua pesquisa acerca dos contos populares de ficção, Propp (2010) observou pontos de similaridade nas 100 obras que compuseram o seu *corpus* de análise. Os resultados do estudo possibilitaram ao autor estabelecer uma estrutura narrativa única por meio das *funções narrativas*, conceito que faz alusão às ações ou acontecimentos fundamentais ao desenvolvimento do enredo. Foram catalogadas 31 funções que formam, entre si, um eixo articulador único. Desse modo, a organização das funções na narrativa se reporta a um ordenamento sequencial, ainda que elas não figurem integralmente em todas as histórias.

As funções não dependem de uma figura específica para a sua realização, podendo ser desempenhadas por diferentes personagens a depender da proposta textual. Apesar disso, Propp (2010) pondera que algumas funções fazem parte da *esfera de ação* de determinados papéis, como o do herói ou do vilão e, por essa razão, são usualmente atribuídas a eles. São sete as esferas de ação: a do *Antagonista* (ou malfeitor), do *Doador* (ou provedor), do *Auxiliar*, da *Princesa* (ou personagem procurado), do *Mandante*, do *Herói* e do *Falso Herói*.

Sobre as funções, tem-se que após ser estabelecida a situação inicial na narrativa, em que se apresenta a caracterização dos personagens, acontece a chegada da adversidade. A estabilidade do herói é violada pela ação do antagonista, que objetiva se apoderar de algo que o protagonista possui. Para tal, o antagonista adquire um disfarce. Em seguida acontece o *dano*, que motiva a trajetória de busca do herói, atribuindo movimentação à história. Ao se estabelecer a *intriga*, entra em ação o doador, que fornece o *objeto mágico* que o herói

necessita para remediar a sua situação de precariedade. Na sequência, ocorre o combate entre esse personagem e o antagonista, que é vencido.

Após o embate, o dano inicial é reparado. Ao regressar ao seu local de origem, o herói enfrenta um novo processo de perseguição. Alguns contos terminam quando o herói é salvo da perseguição, mas há casos em que ele é submetido a novas adversidades, ou seja, o dano se repete e, dessa forma, inicia-se um novo conto. O *reconhecimento* geralmente está associado ao desmascaramento do falso herói e à mudança de aparência do protagonista. Por fim, há a função do castigo ou punição do inimigo e a recompensa do herói, que se casa com a princesa e ganha título de nobreza, representando o fim do conto.

Existem acontecimentos que são essenciais para o desenvolvimento da narrativa, como é o caso do *dano*, tendo em vista que é a partir do estabelecimento do *nó da intriga* que o herói inicia a sua trajetória de busca, realça Propp (2010). Sobre essa questão, Todorov (1996) aponta que algumas funções ou ações podem ser consideradas facultativas, enquanto outras são basilares para a constituição do *ciclo* do relato, como a situação inicial de equilíbrio, o dano, a constatação do desequilíbrio, a busca e o restabelecimento da situação inicial de equilíbrio. Assim, reduz-se as *funções* principais a apenas cinco.

A ordem em que as funções são dispostas também influencia a construção do relato, visto que elas possuem uma relação de sucessão, defende Todorov (1996), o que significa inferir que uma ação acaba condicionando o desenvolvimento da seguinte. Tomando-se como referência a telenovela, tem-se que, para atingir determinados fins, a heroína precisa dispor de alguns atributos. Ao ultrapassar obstáculos e provações, a protagonista desenvolve habilidades que irão capacitá-la a alcançar aquilo que almeja. Em *Cheias de Charme*, por exemplo, as situações vivenciadas por Rosário têm como finalidade amadurecer o seu projeto referente à carreira musical.

Algumas vezes, a relevância da *função* não está no acontecimento a que ela faz referência, mas nas reorganizações das relações mantidas pelos personagens, seja com outros personagens ou com o ambiente, decorrentes da repercussão que a ação perpetrada ocasiona, explana Todorov (1996). Assim sendo, o *dano*, por exemplo, nem sempre consiste em uma situação abrupta e disruptiva, podendo ser representado como uma mudança de perspectiva acerca da situação vigente ou como o aprendizado obtido a partir de uma lição de moral, que contribuirá para a superação da adversidade.

Ao colocar as funções narrativas como elementos basilares para a estruturação das obras ficcionais, Propp (2010) propõe que as ações sejam mais relevantes para a trama do que aqueles que a efetuam, ou seja, os personagens. Enquanto esses podem ser substituídos por outros – exceto o herói, que está diretamente ligado à proposta da narrativa -, as ações mostram-se materialmente as mesmas, ainda que sejam representadas de formas distintas. Destoando desse posicionamento, Tomachevski (1976) atribui destaque ao papel desempenhado pelos personagens de ficção, pois eles configurariam o suporte dos *motivos* na narrativa.

Os motivos seriam partes menores e indecomponíveis da obra artística, conceito que se assemelha às *funções* ao relacionar as unidades essenciais da estrutura narrativa às ações perpetradas pelos personagens, embora a definição de motivo seja mais abrangente do que a de funções, desdobrando-se em outras categorizações. Quando agrupados e coordenados, os motivos dão origem à temática, que corresponde ao argumento defendido pela narrativa e tem como principal função centralizar os elementos que compõem a obra para que ela se torne coesa e adquira uma identidade.

Nas histórias ficcionais, a temática perpassa desde a ambientação da trama até a caracterização dos personagens. Por essa razão, o tema se coloca como um elemento substancialmente relevante para o desenvolvimento de textos ficcionais. Tomachevski (1976) afirma que o processo de tematização possui duas etapas: a escolha do assunto a ser abordado na obra e a sua respectiva elaboração. Na primeira etapa, geralmente leva-se em consideração o interesse que o tema tratado pode gerar junto ao público. A segunda etapa refere-se ao enquadramento a ser dado ao assunto abordado pela obra.

A seleção de determinado tema e a maneira como ele é representado contemplam a problemática referente às convenções de gênero, posto que as regras composicionais tendem a favorecer determinadas construções textuais. É comum verificar em obras telenovelísticas a associação entre temas sociais e o maniqueísmo melodramático. Então, se o assunto abordado pela novela for o direito à cidadania dos homossexuais, os personagens que praticam atos homofóbicos geralmente serão aqueles tidos como malvados, pois esta é uma convenção do gênero, algo que não necessariamente tem relação com a realidade social, pois pessoas tidas como de boa índole não estão isentas de cometerem atos de homofobia.

Há de se considerar também a interpenetração entre o mundo do leitor e o processo de escrita no processo de produção de uma telenovela, em que se escreve diariamente sobre um

plano permeável às reações dos leitores, dinâmica que alude à influência folhetinesca presente no gênero. A relação de porosidade com a atualidade, que ocorre enquanto durar o relato, confere às obras características de cotidianidade. Essa “estrutura aberta” constitui uma das chaves de configuração da linguagem telenovelística, aponta Martín-Barbero (1991), pois o telespectador sente-se motivado a consumir esse tipo de produto ao ter os seus anseios representados pelas narrativas, o que gera a sensação de participação no processo criativo.

Mesmo que a atualidade seja uma característica temática comum às narrativas em geral, Tomachevski (1976) pondera que os assuntos cotidianos, por terem caráter de efemeridade, não podem figurar como o único elemento na composição do tema, devendo estar associados a outras matérias, como o amor e a morte, denominados pelo autor como temas universais, por, supostamente, interessarem aos espectadores de uma forma geral. O exemplo utilizado no parágrafo anterior ilustra esse posicionamento, em que um tema atual, os direitos dos homossexuais, vem atrelado a um tema universal, a luta do bem contra o mal.

Sobre a temática em telenovela, Motter e Jakubazko (2007) definem os *temas de importância social* como aqueles que aludem elementos referentes a um dado momento histórico e objetivam suscitar questionamentos junto aos telespectadores, característica que se acentua quando os assuntos tratados ainda estão se delineando no campo social e, por isso, têm pouca visibilidade. Ao individualizar determinado tema, a ficção apresenta ao espectador uma “experiência viva” dos movimentos existentes em determinado período histórico. Em *Cheias de Charme*, há o tratamento dos conflitos referentes às propostas de feminino, integrando a problemática do mundo do trabalho às demandas e responsabilidades tradicionalmente atribuídas à mulher, especialmente no que tange ao mundo da casa.

A temática desdobra-se em diversas formas e as implicações do tema são irradiadas a partir de um ponto central, ligando-se a ações e personagens, de modo a contribuir substancialmente para o desenvolvimento do enredo, apontam as autoras. Na telenovela, há ainda a convenção referente à articulação da temática às dimensões melodramática e social. Pondera-se que o tratamento de determinados assuntos tidos como sociais podem figurar apenas como cenário para o desenrolar dos aspectos referentes ao melodrama, o que é verificado em *Cheias de Charme* com relação à abordagem do trabalho doméstico. Na obra, o tema destaca-se mais como uma justificativa para a proposta de mobilidade e inserção social das heroínas do que propriamente pelo seu caráter pedagógico.

2.2.1 A caracterização do personagem de ficção

O personagem ficcional está atrelado ao desenvolvimento da narrativa, pois, por meio das suas ações, ele dá sustentação ao argumento temático proposto pela obra. Desse modo, a forma como esse elemento textual é caracterizado dá indícios acerca do papel que desempenhará na trama. A *característica* é o sistema de *motivos* que constitui o personagem e define a sua psique e o seu caráter, aponta Tomachevski (1976). Os momentos iniciais de uma história geralmente são centrais no tocante à caracterização, principalmente no que tange ao herói, dada a amplitude das ações desse personagem na trama. Todos os atos praticados por ele ao longo da narrativa estarão condicionados à maneira como ele foi apresentado no início da obra.

As ações perpetradas pelo personagem aludem ao que ele representa para a trama, sendo possível, também, atribuir características a ele por meio daquilo que ele revela de si mesmo e por meio daquilo que outros personagens dizem dele. Essa característica acentua-se quando se toma como referência gêneros teatrais, pois, neles, a ação torna-se essencial, afirma Prado (1987). Esse posicionamento pode ser estendido à caracterização em telenovela dada à influência melodramática do gênero e também ao aspecto visual da linguagem televisiva. De forma semelhante ao que ocorre no teatro, o que é dado a ver acerca de determinado personagem mostra-se mais relevante à trama do que elementos implícitos acerca de uma suposta subjetividade.

Ao tratar sobre a relação entre personagem e texto ficcional, Eco (1993) estabelece o conceito de *mundo possíveis*, estado de coisas expressos por um conjunto de proposições, originando um universo composto por indivíduos dotados de propriedades. Tendo em vista que algumas dessas proposições representam ações, um mundo possível pode ser compreendido como uma progressão de *acontecimentos*. Esses estão condicionados às atitudes proposicionais de quem age, ou seja, do personagem.

A ficção é preenchida com uma quantidade limitada de indivíduos dotados de determinadas propriedades. Algumas delas ajustam-se às mesmas regras do mundo de experiência do espectador e outras apenas fazem sentido no universo narrativo, como, por exemplo, a habilidade de falar que animais apresentam em histórias infantis. O autor aponta que os indivíduos que habitam a ficção são reduzidos a uma combinação de atributos que se mostra limitada. Ao fazer menção a propriedades do mundo “real”, a narrativa recorre a

tipificações, economizando-se energia na construção de indivíduos. Por essa razão, é comum textos ficcionais apresentarem personagens por nomes comuns ou próprios, suscitando imagens existentes no referencial enciclopédico do espectador.

O mundo possível se sobrepõe ao mundo tido como real, diferenciando-se desse por não ter a pretensão de ser exaustivo. Elementos que não contribuirão de nenhuma forma para a proposta narrativa geralmente são preteridos em prol daqueles tidos como essenciais. Eco (1993) pondera que não é viável e nem recomendável pormenorizar cada propriedade dentro de um mundo possível, pois esse intento se mostra infundável. Em vez disso, deve-se estabelecer hierarquias e enquadramentos para que as propriedades não sejam interpretadas infinitamente.

Se o mundo possível consiste em um conjunto de acontecimentos logicamente conectados e eles são concretizados a partir da figura do personagem, este deve apresentar as propriedades que o capacitem à realização das ações necessárias à efetivação da proposta narrativa. Assim, a caracterização coloca-se como fundamental. Não se mostra razoável, por exemplo, um personagem almejar implementações em determinado setor de sua vida se ele se encontra satisfeito com a mesma. Isso romperia com a lógica narrativa, algo que poderia ser considerado completamente aceitável no mundo tido como real, tendo em vista que as pessoas comuns não são regidas pelas mesmas regras lógicas que os personagens, ainda que esses façam referência àsquelas.

A proposta de Eco (1993) acerca do personagem enquanto elemento integrante da lógica narrativa é esmiuçada por Casetti e Di Chio (1991) a partir da perspectiva do *actante*, reforçando a ligação entre ação e caracterização. Os autores pontuam que o actante representa, ao mesmo tempo, uma posição no desenho global da narrativa e um operador ao levar a cabo certas dinâmicas. Ao desejar obter a posse de um objeto qualquer, o personagem estabelece uma trajetória, atuando sobre o seu entorno para que essa pretensão se concretize. Desse modo, o objeto torna-se o ponto de influência da intervenção do sujeito, representando a sua meta e o seu campo de ação. É em torno do eixo sujeito-objeto que se dão os acontecimentos.

Sobre esses elementos textuais, Casetti e Di Chio (1991) estabelecem duas categorias: a ação, decorrente da vontade de um agente animado; e a sucessão, desencadeada pelo ambiente ou por entes despersonalizados, como a natureza e a sociedade. Ao lidar com a sucessão, o personagem encontra-se frente a algo que não controla, podendo apenas reagir. Sobre a ação, tem-se que ela pode ser de dois tipos: simples contato ou geradora de mutação.

Este tipo corresponde à passagem de um estado a outro através de uma operação intencional, enquanto aquele geralmente está associado à interação entre sujeito e objeto. A partir dessa tipologia, tem-se que estar em posse de algo não significa uma mudança de situação, o que se verifica, por exemplo, quando Rosário percebe que, mesmo após ganhar visibilidade com a veiculação do videoclipe na internet, tem que ultrapassar outras barreiras na realização do seu projeto profissional.

Uma determinada ação implica a existência de uma situação anterior e uma situação que irá se suceder ao ato. Assim, cada performance realizada pelo personagem depende de certas condições para ocorrer e é geradora de outras. Pondera-se também que as ações são viabilizadas a partir da aquisição de uma determinada competência por parte dos entes animados. Desse modo, o ato relaciona-se à capacidade, à vontade, à obrigação e à possibilidade de atuar do personagem. Casetti e Di Chio (1991) apontam que a ocorrência de um novo acontecimento implica um processo de transformação, visto que há um rearranjo da relação lógico-estrutural estabelecida entre os elementos narrativos, o que modifica e move a trama.

Uma reflexão acerca da performance do personagem não pode prescindir das relações que ele estabelece com o seu entorno, tendo em conta que a ação impetrada pelo indivíduo remete ao contexto no qual ele se encontra inserido. Casetti e Di Chio (1991) defendem que, em algumas narrativas, o ambiente contribui de maneira substancial para o desenvolvimento da trama, sendo relevante no processo de caracterização. Há casos em que o entorno se mostra tão significativo para a atribuição de movimento à narrativa que acaba por adquirir, ele próprio, característica de personagem. Tem-se o exemplo do bairro do Borralho e do Condomínio Casagrande em *Cheias de Charme*, representando, respectivamente, a localidade onde as heroínas Penha e Rosário residem e o lugar onde habita a vilã Chayene, denominações que geram diversas associações e indicam zonas de sobreposição entre personagem e ambiente, este contribuindo para compor aquele.

2.3 Outras propostas de feminino

As reflexões acerca da estrutura narrativa, quando cruzada às questões referentes ao modo melodramático e à telenovela, suscita questionamentos sobre o tipo de representação do protagonismo existente no gênero. No melodrama clássico, o personagem central à trama era

caracterizado como alguém com reduzidas possibilidades de fazer frente ao vilão, convenção que visava tornar o público simpático à história ao suscitar piedade (BROOKS, 1976). Por essa razão, as narrativas melodramáticas geralmente eram protagonizadas por personagens femininos, característica que foi incorporada pelas telenovelas.

Com o movimento feminista e as políticas públicas voltadas à promoção da igualdade entre os gêneros, foi possibilitado à mulher ocupar outros espaços além do ambiente doméstico, o que repercutiu na maneira como ela passou a ser representada. No que tange às telenovelas, se até meados dos anos 90 do século passado, o desfecho da protagonista estava associado ao casamento e à resolução de dilemas de cunho familiar - como a descoberta acerca das suas origens -, observa-se, em obras mais recentes, propostas de construção do feminino que buscam associar substancialmente a felicidade da heroína a outros elementos, como a realização profissional, por exemplo.

Os estudos sobre gênero, conduzidos inicialmente por feministas estadunidenses, exploraram o caráter socialmente construído das distinções atribuídas a homens e mulheres vinculadas às suas características sexuais. Esses estudos ampliaram o entendimento sobre o tema, ao adotar uma perspectiva cultural, e não apenas biológica, nessa questão (SCOTT, 1995). Esses estudos ocuparam-se, também, de refletir sobre as relações de poder fundamentadas a partir das categorias de masculino e feminino, pois se, antes, o sistema de gênero tinha como finalidade estabelecer trocas comerciais entre famílias – sendo a mulher o objeto a ser trocado -, Rubin (1993) pondera que, na contemporaneidade, esse sistema perde sua carga funcional, servindo apenas para reproduzir a si mesmo.

Embora estivessem associadas aos sistemas sociais de parentesco, as categorias de gênero e sexo ultrapassaram a esfera familiar, englobando esferas sociais como o mercado de trabalho, o sistema político e educacional, entre outras (SCOTT, 1995). Assim, mesmo ocupando posições na sociedade contemporânea que possibilitem a ela se tornar sujeito nas relações de troca - principalmente no que concerne ao mundo do trabalho, em que passa a frequentar espaços considerados masculinos -, a mulher continua a ser objetificada, pois ainda se espera que ela reproduza os padrões tradicionais de feminilidade.

Os atributos que fazem parte do ideal de feminino têm, como finalidade, o enaltecimento da masculinidade. Por essa razão, afirma Bourdieu (2010), faz parte da socialização da mulher características como a simpatia, a submissão e a discrição, atributos que fazem o masculino ser percebido como superior. Como a feminilidade depende da

anuência dos homens, a prática das mulheres é orientada à aceitação masculina. Nesse sentido, o amor torna-se fundamental para a identidade feminina, representando uma recompensa pelo apagamento da mulher enquanto sujeito, aponta o autor.

Devido à busca por aprovação masculina, a mulher não participa ativamente das relações sociais. Quando decide agir, o faz por intermédio de um homem, ocupando uma posição exterior e subordinada. Dessa forma, a mulher assemelha-se à torcida, depositando as expectativas de vitória na performance da figura masculina a que ela está vinculada, dinâmica que coloca algumas imposições ao homem também, que procura se adequar às expectativas de gênero.

Os valores associados ao masculino e ao feminino estão em constante questionamento, defende Butler (2010), pois os atos e os gestos relacionados à *identidade de gênero* praticados pelo corpo humano são *performativos*, fabricações sustentadas pelos signos corpóreos e demais meios discursivos, o que ajuda a compreender o porquê de as expectativas de gênero variarem a depender do local ou da época que se toma como referência. Por estar sujeito à *performatividade*, o corpo *generificado* não possui uma realidade fora dos atos que lhe dão significado.

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2010, p.195).

A autora pondera também que, por objetivar a sobrevivência cultural do indivíduo, o sistema de gênero apresenta consequências punitivas que recaem principalmente sobre aquelas pessoas que não desempenham a performance de acordo com a norma. Quando o sujeito desvia-se das expectativas acerca do gênero, a estrutura binária que classifica as pessoas como homens e mulheres passa por questionamentos, o que coloca o sistema em risco. Por essa razão, ele impõe uma espécie de repetição no tocante à performatividade. Não é viável à sobrevivência da estrutura binária modos de existência do feminino e do masculino que destoem da normatividade.

Em vez de se tratar o gênero como uma estrutura estável que determina a maneira adequada de ser homem ou mulher, Butler (2010) propõe que se pense o masculino e o feminino como um projeto a ser realizado e que não pode ser finalizado, pois recursivamente

os sujeitos são chamados a dar provas que pertencem a determinado gênero. Assim, tem-se que o ser não está descolado do parecer. As identidades de gênero tornam-se válidas a partir da confirmação social, do olhar do outro. O sujeito tem a sua performance julgada por aqueles que estão no seu entorno.

A subversão das relações de gênero somente é possível através das lacunas encontradas na própria lei que as rege. A autora alega que é preciso ter cautela ao se propor uma existência ao corpo feminino que fuja completamente às leis paternas, pois, por mais que essa alternativa possa parecer subversiva, ela acaba sendo uma forma de reproduzir a lei que pretende transgredir. Algo que se relaciona, como aponta Bourdieu (2010), à inserção da mulher no mundo do trabalho. Mesmo transitando por espaços públicos antes tidos como exclusivamente masculinos, as mulheres continuam sendo chamadas a ocupar lugares que podem ser considerados como extensões do espaço doméstico, atuando como assistentes sociais, educadoras, enfermeiras, etc, dificilmente ocupando cargos de chefia.

A partir do século XVIII, fortalece-se um discurso acerca da vinculação do feminino ao lar e à maternidade, que seria uma reação ao desordenamento social decorrente da Revolução Francesa e ao reconhecimento da personalidade civil da mulher, negada pelo antigo regime, afirma Kehl (2008). Com o surgimento da família burguesa, constitui-se um padrão de feminilidade em função do casamento, em que a mulher se relacionaria com o lar e não propriamente com o marido. Mas, aponta a autora, esse discurso não se mostrou unívoco, concorrendo com outras propostas de formação identitária feminina. O ideal de mulher submissa passou a coexistir com os valores acerca da autonomia do sujeito moderno, à ideia de que o sujeito deve ter uma trajetória de vida alinhada aos seus desejos pessoais.

Essas questões colocadas à mulher no início da modernidade europeia ainda são vivenciadas pela mulher contemporânea, que transita entre tornar-se sujeito das relações sociais e continuar sendo objeto do discurso masculino. Assim sendo, nota-se que a feminilidade falha no seu intento de forjar uma identidade feminina una, no sentido de ser um eixo articulador a partir de um conjunto de representações, que, por serem universalizantes, não conseguem abarcar, senão conflitivamente, todas as indagações referentes ao feminino. Enquanto sujeito, cada mulher torna-se um projeto inacabado.

Esse tema fez-se presente na trajetória das protagonistas da telenovela *Cheias de Charme* (2012). Devido ao fato de textos do gênero centralizarem suas tramas em torno de personagens femininos, elementos presentes na forma de se representar a mulher integram a

estruturação desse tipo de narrativa. Na referida obra, as heroínas necessitam lidar com problemas tradicionalmente associados à feminilidade, como aqueles ligados à família, ao mesmo tempo que desejam forjar um modo de vida que esteja de acordo com as suas próprias expectativas e anseios.

2.4 As mídias na contemporaneidade

Nessa seção, abordou-se a maneira como a mídia foi representada em *Cheias de Charme* tomando-se, como referência, a trajetória de ascensão social das protagonistas da obra, elemento que se relacionou, principalmente, à discussão sobre o modo melodramático e sobre o feminino. No que tange ao melodrama, pondera-se que, em textos do gênero, a heroína utiliza-se dos poucos recursos que possui para alcançar os seus objetivos, o que alude ao momento em que as empregadas domésticas de *Cheias de Charme* tornam-se celebridades instantaneamente após a veiculação de um videoclipe na internet.

No que tange ao feminino, observa-se que há elementos de atualização na obra ao se associar o protagonismo às possibilidades de inserção social através da produção cultural midiática quando as heroínas decidem largar a ocupação profissional que exerciam para se dedicar à carreira artística. Em vista disso, esse subtópico é composto por reflexões sobre o posicionamento integrado em relação às mídias na contemporaneidade, principalmente no que tange à internet, abordando-se as supostas potencialidades dos chamados novos meios, assim como a crítica acerca deles.

Em suas ponderações sobre os meios de comunicação e sobre o tipo de cultura que se produz a partir deles, Eco (1979) identificou posicionamentos desfavoráveis e apologéticos à atuação da mídia, denominando aqueles como apocalípticos e estes como integrados. Os primeiros concebem a cultura a partir de uma perspectiva hierárquica, restringindo-a a determinados círculos sociais, enquanto os segundos defendem uma cultura compartilhada por todos, em que os meios de comunicação atuariam como facilitadores no processo de circulação de informação e conhecimento.

Uma das críticas dos apocalípticos acerca do posicionamento dos integrados refere-se à ideia de uma cultura tida como massiva, tendo em vista que o conceito de massa

dissimularia os valores burgueses que orientam a produção que ocorre no âmbito da indústria cultural. Dessa forma, indivíduos provenientes de estratos sociais baixo e médio-baixo seriam levados a crer que aquilo que consomem é a expressão de suas demandas, complementa Eco (1979).

Porém, as representações produzidas pela cultura midiática não possuem relação direta com o cotidiano da audiência, o que revela uma relação paternalista entre produtor e consumidor quando aquele se propõe a confeccionar produtos que supostamente irão atender aos desejos e anseios desse. A crença de que a circulação livre e intensiva de bens culturais por meio da mídia é, por si só, algo positivo encobre outros elementos, como os interesses dos grupos econômicos que atuam no setor.

Atualmente, a discussão acerca das potencialidades das chamadas novas tecnologias tem ganhado relevo, principalmente no que tange às propriedades sociais atribuídas a elas, posicionamento que Maigret (2005) denomina como ideologia do tecnicismo prometéico. O autor ressalta o papel da internet nesse contexto por figurar, no imaginário contemporâneo, como uma ferramenta capaz de realizar a utopia acerca da instauração de uma comunidade planetária em que ocorreriam intercâmbios sem fronteiras baseados em valores como liberdade, inteligência, instantaneidade e fraternidade.

Ao apresentar outra forma de espaço público, a internet suscitaria a ideia de comunhão no sentido religioso do termo, reatualizando a mitologia do século XIX acerca do desenvolvimento associado à indústria e às tecnologias, afirma Musso (2006). No início da modernidade europeia, as rupturas que ocorreram, principalmente no tocante à ideologia cristã, foram supridas pelas redes técnicas, como o telégrafo e a ferrovia, que repropõem os conceitos de espaço e tempo.

Se essas tecnologias visavam reduzir as distâncias físicas, o fetichismo acerca da rede de computadores propõe, entre outras coisas, a redução das distâncias sociais, sendo umas das principais características acerca do espaço público que se constitui por meio da internet a interconexão anárquica entre os usuários, que podem assumir o papel de produtor e receptor de conteúdo, lógica que difere da radiodifusão. A descentralização do polo de emissão tornaria o processo de comunicação menos burocrático. A internet, aponta Musso (2006), erige-se como o fim e os meios para se realizar a transformação social.

A possibilidade de mudar o fluxo de informação por meio de dinâmicas comunicacionais menos restritivas dota o sujeito de determinada autonomia com relação ao

poder institucionalizado, permitindo à sociedade reapropriar-se da sua própria criatividade, segundo Castells (2006). Mas, junto com esse discurso sobre o enriquecimento cultural associado às novas tecnologias, surgem outras formas de expropriação do trabalho intelectual pelas corporações com intuito de garantir receitas de monopólio. Há também a matéria referente à apropriação dos dispositivos, que, na prática, aponta Maigret (2005), não ocorre de maneira extensiva e pacífica, sendo de difícil emprego e manejo pelas pessoas em geral.

Em relação às novas dinâmicas introduzidas pelo computador nas relações entre as pessoas e a tecnologia, destaca-se a atividade responsiva que está implicada na atuação do usuário. Nesse contexto, a máquina funcionaria como uma interface entre o psicológico e o técnico, conjectura Kerckhove (1999). Partindo-se da premissa de que a informática estende ao entorno eletrônico o tipo de relação que as pessoas estabelecem no nível da interioridade, os usos dados ao computador e à internet configurariam a exteriorização da vontade e do sonho, expandindo a noção da identidade. Assim, a constituição do eu passa a ser atravessada pela maneira como as tecnologias informacionais operam.

Isso não é algo propriamente novo. Os produtos midiáticos desempenharam papel de relevância na proposição de identidades nacionais no contexto da comercialização de bens culturais em escala mundial, que se intensificou na década de 1980, reporta Canclini (2006). Essas movimentações comerciais tiveram, como consequência, a contestação dos referentes tradicionais de identidade. As culturas-mundo passaram a ocupar o centro do espetáculo midiático, disputando espaço com as culturas regionais que persistiram, inclusive, no âmbito da comunicação massiva.

Por intermédio dos meios eletrônicos, principalmente do rádio e da televisão, as pessoas tiveram as suas demandas e anseios abrandados, ainda que isso tenha se dado no campo da representação e do imaginário, aponta Canclini (2006), posto que as instituições governamentais se mostraram falhas no seu papel de remediar as necessidades do cidadão contemporâneo. A TV, que atualmente é depreciada pelos apologistas da internet, foi considerada como a base para a formação da utopia tecnicista na década de 1960, complementa Maigret (2005).

Desse modo, mesmo apresentando propriedades notáveis, observa-se que a internet não possui nenhuma virtude que explicaria o advento de um novo pensamento universal. Aliás, o fato de possuir afinidade com os valores vigentes nas sociedades ocidentais contribuiu para a alta penetração conseguida pela referida tecnologia, principalmente no que

concerne ao individualismo contemporâneo - egoísta e expressivo -, tendo a sua utilidade vinculada às demandas por expressão individual e grupal, como na atuação de grupos aficionados e em projetos contraculturais (MAIGRET, 2005).

Soma-se a essa questão as reflexões acerca da relação entre a mídia e as propostas identitárias realizadas por Morin (1997) em seu estudo sobre os textos cinematográficos. Esses, ao se utilizarem de estratégias expressivas como o *happy end*, por exemplo, apresentariam imagens de mundo que possibilitariam ao público projeção e identificação com os produtos midiáticos. A partir do caráter participativo associado às tecnologias contemporâneas, conjectura-se que a maneira como se dá a projeção do eu através dos meios é repensada, abrindo-se espaço para práticas identitárias alternativas.

Através das experiências proporcionadas pela mídia, o indivíduo dá inteligibilidade a si mesmo e ao seu entorno. O consumo torna-se um elemento de relevo ao exercício da cidadania e, principalmente, às identidades, que passam a ser definidas a partir daquilo que o sujeito possui ou pode vir a possuir, conclui Canclini (2006). A seleção de uma mercadoria é orientada por aquilo que se considera publicamente valioso, o que situa o consumo como um lugar de diferenciação e distinção entre grupos e delinea os aspectos simbólicos inerentes ao processo.

Mais que um ato, o consumo é entendido por Bauman (2008) como o eixo articulador das relações humanas, que são norteadas, em uma sociedade de consumo, pelos padrões de comportamento e códigos que regem a relação entre consumidor e mercadoria. Isto posto, o sujeito começa a se identificar de tal modo com aquilo que consome que passa a compreender a si mesmo como um produto.

A ideia de figurar nos meios de comunicação e ser cobiçado pelas pessoas, assim como acontece com uma mercadoria, torna-se um critério de valoração social que remete à visibilidade e à publicidade. A partir dessa dinâmica, o ser encontra-se atrelado ao aparecer e a mídia se coloca como um vetor fundamental nesse processo ao facilitar a exposição pública da intimidade. Estar conectado correlaciona-se à validação da existência social.

Outra implicação sobre o consumismo refere-se à reposição do conceito de tempo. Este passa a ser concebido a partir de uma perspectiva de rupturas e discontinuidades, atribuindo-se ao momento posição de centralidade na vida do sujeito contemporâneo. Ao situar a ideia de progressão, presente no conceito de tempo cíclico e linear, em segundo plano,

cada instante começa a ser visto como uma oportunidade única para uma mudança de vida providencial.

Essa questão afina-se à linguagem melodramática e às convenções representacionais de textos telenovelistas, a exemplo da obra *Cheias de Charme*, quando as protagonistas, após um evento aleatório, comprometem-se a atuar profissionalmente na produção musical, ainda que não tivessem, na sua trajetória pregressa, elementos que dessem sustentação à nova performance que passaram a desempenhar, com exceção da personagem Rosário.

Em um modelo de vida voltado ao agora, os objetos de desejo e empreendimentos que não cumprem com a promessa de felicidade devem ser abandonados, pois qualquer tentativa de melhoramento representaria perda de tempo. O consumismo dirigido para o mercado incentiva a troca da mercadoria defeituosa ou insatisfatória por uma nova e aperfeiçoada, não se devendo esperar por lealdade do consumidor sobre aquilo que ele consome, atenta Bauman (2008).

A reflexão do autor alude a um momento central à narrativa de *Cheias de Charme*: a recepção positiva obtida pelas protagonistas junto ao mercado fonográfico que ocorre, paralelamente, à crise da carreira da cantora Chayene. Se a substituição do produto antigo por algo revestido de novidade é a lógica do consumo, questiona-se a validade do projeto de vida das personagens, tendo em vista a efemeridade intrínseca ao processo.

Objetivos de vida ambiciosos e a crença de que seja possível realizá-los associados à dificuldade de se ter acesso aos meios necessários para tal incentivam a lógica consumista, pois a frustração dos projetos permite que o ciclo do consumo se reproduza sucessivamente. Todos esses elementos expressam-se nas telenovelas de um modo geral, não somente em *Cheias de Charme*, algo que remete ao modo melodramático, mais precisamente ao caráter paradoxal do projeto de inserção social almejado pela heroína quando se leva em consideração a escassez de recursos de que ela dispõe para implementá-lo.

2.5 Considerações

No primeiro tópico desse capítulo, realizou-se uma revisão de pesquisas acadêmicas sobre representação no âmbito da telenovela, iniciativa que permitiu estabelecer o estado da arte acerca do tema e, assim, compreender como essa dissertação se posiciona em relação aos

demais trabalhos referentes ao assunto. Realça-se que os projetos de pesquisa apresentaram perspectivas similares acerca do enquadramento teórico dado ao fenômeno, atribuindo, à telenovela, a função de propiciar referenciais simbólicos ao espectador por meio das narrativas.

Embora se reconheça a pertinência em se abordar a relação entre representação e cotidiano na produção de teleficção, esta dissertação se propõe a tratar o fenômeno a partir de outra perspectiva, dando-se mais ênfase ao texto narrativo do que ao contexto em que ele foi produzido, ainda que esses dois elementos estejam integrados.

No que concerne à seção referente à representação no âmbito da ficção, ponderou-se acerca do papel exercido pela figura do personagem no desenvolvimento da proposta narrativa, principalmente quando ele se encontra na posição de protagonista, tornando-se o principal promotor do argumento da trama por meio das ações que realiza.

Essas reflexões relacionam-se à proposta desta dissertação, que tem, como objetivo, investigar a representação do protagonismo em uma obra de ficção. Desse modo, mostrou-se pertinente compreender a maneira como os elementos presentes nesse tipo de fenômeno correlacionam-se e se arranjam, estruturando universos ficcionais autônomos.

A partir disso, convencionou-se que o processo de *caracterização* seria um dos eixos norteadores da discussão apresentada no terceiro capítulo. Por meio da definição do caráter das três heroínas de *Cheias de Charme*, foi possível estabelecer nexos entre a obra e o gênero ao qual ela faz referência, propondo-se algumas interpretações acerca das representações expostas pelo texto.

O terceiro tópico relaciona-se à predominância de personagens femininas exercendo o papel de protagonista em textos telenovelísticos, convenção que reverbera em outros aspectos narrativos, como no estabelecimento da tematização, em que se observa a predileção pela abordagem de assuntos que supostamente se reportam às mulheres, principalmente na representação de relações familiares e enlacs amorosos.

Como esta dissertação ocupa-se de uma obra de ficção de cunho melodramático, é pertinente relacionar a caracterização da heroína à sua condição de mulher. A partir desse empreendimento, pretendeu-se verificar como se configurou o argumento da obra sobre a questão, apontando-se os momentos em que o texto se mostrou conservador, assim como os possíveis aspectos de atualidade acerca do tema.

Por fim, discutiu-se sobre as mídias na contemporaneidade, principalmente no que se refere ao posicionamento integrado acerca das chamadas novas tecnologias, que tem, como principal expoente, a internet. Considerou-se o papel que se atribui à rede de computadores no tocante à emancipação do sujeito e à incrementação de projetos identitários.

Esse assunto alude à trajetória de ascensão das heroínas de *Cheias de Chame*, que conseguem, através das mídias, implementar seus objetivos de forma célere e oportuna. Nota-se que a narrativa representou o tema a partir de uma perspectiva apologética, o que alude ao modo melodramático e aos aspectos de comicidade da espécie, matéria que foi pormenorizada nas reflexões contidas no terceiro capítulo.

As ponderações apresentadas aqui somam-se àquelas apontadas no primeiro capítulo referentes à telenovela enquanto gênero, contribuindo para compor o aparato teórico que norteou a análise presente nesta pesquisa.

3. A REPRESENTAÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO NO AUDIOVISUAL TELEVISIVO: A ANÁLISE DA CARACTERIZAÇÃO DAS HEROÍNAS NA TELENVELA *CHEIAS DE CHARME*

Esse consiste na aplicação do aparato teórico discutido no primeiro e no segundo capítulo ao *corpus* da pesquisa, iniciativa que objetivou compreender como ocorreu a representação do protagonismo feminino na telenovela *Cheias de Charme*. Para o estudo, realizou-se a análise de 35 capítulos da obra (10 iniciais, 15 intermediários e 10 finais), que é composta por 143 capítulos. A definição do *corpus* se deu com base no processo de desenvolvimento de uma história ficcional. Para que os momentos referentes ao estabelecimento da proposta e a sua respectiva resolução fossem contemplados, ponderou-se que seria adequado analisar os capítulos iniciais e finais da narrativa. Os segmentos intermediários do enredo aludem ao desenvolvimento da trajetória das protagonistas, interligando a resolução à proposta inicial.

A análise é composta pela descrição e interpretação dos dados observados nos capítulos da obra que integraram o *corpus* da pesquisa no que tange à composição da *característica* das três protagonistas da novela *Cheias de Charme*, Penha, Rosário e Cida. Salienta-se que, além dos 35 capítulos, utilizou-se, como fonte de pesquisa complementar, os resumos dos capítulos fornecidos pelo site institucional da Rede Globo (<http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/>) com o intuito de contemplar momentos da narrativa que, apesar da relevância para o desenvolvimento da trama, se distribuíram de forma difusa em segmentos da obra não selecionados para a análise.

No primeiro tópico, apresentou-se a descrição de elementos, ações e acontecimentos referentes às protagonistas de *Cheias de Charme*. A partir desses dados, definiu-se a caracterização das heroínas e estabeleceu-se a relação entre esse elemento narrativo e a proposta da obra. No tópico seguinte, abordou-se o tratamento dado à questão da chamada nova classe C pela imprensa, assunto que se integrou à composição da narrativa. Refletiu-se também sobre a trajetória das protagonistas da telenovela a partir da perspectiva do melodrama, em que se realçou a relação entre a moralidade da heroína e a sua busca por inserção social. Por fim, abordou-se as propostas de representação do feminino apresentadas pelo texto e o papel das mídias como propulsoras dos projetos de vida das protagonistas.

3.1 A história das três Marias: a descrição da narrativa

A novela *Cheias de Charme* foi produzida pela Rede Globo de Televisão e transmitida entre abril e setembro de 2012. Criada por Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, a obra representou a trajetória de superação de três empregadas domésticas – Maria da Penha, Maria do Rosário e Maria Aparecida –, que encontraram, na carreira artística, a resolução de seus problemas. Fizeram parte do elenco Taís Araújo (Maria da Penha), Leandra Leal (Maria do Rosário), Isabelle Drummond (Maria Aparecida), Cláudia Abreu (Chayene), Marcos Palmeira (Sandro), Daniel Dantas (Sidney), Ricardo Tozzi (Fabian), entre outros.

Maria da Penha (mais conhecida como Penha) é negra, 34 anos, empregada doméstica e responsável pelo sustento da família, que conta com 4 membros além dela: o marido, Sandro; o filho, Patrick; e os irmãos, Elano e Alana, que ela afirma ter criado sozinha. Ela mora no Borrvalho, bairro fictício localizado em um morro na cidade do Rio de Janeiro. As cenas iniciais do primeiro capítulo da obra mostram Penha sendo acordada pelo som do despertador, às 5h50 da manhã, ainda que seja seu dia de folga no trabalho.

Logo em seguida, a protagonista aparece promovendo uma festa na laje da sua casa, que conta com a presença de amigos e familiares (ver figura 2). Em conversa com Ivone, sua vizinha, Penha afirma estar satisfeita com a construção do “puxadinho”²⁴, pois, com o dinheiro proveniente do aluguel, ela poderá pagar as suas dívidas, que se tornaram um problema desde que o seu marido contraiu um problema na coluna, a quem ela se refere como “mala sem alça”²⁵. É possível notar que a expressão verbal da protagonista opõe-se, constantemente, ao uso oficial da língua, como, por exemplo, na frase “Eu vou falar pra tu”, quando o correto seria “Eu vou falar para ti”. Pondera-se que essa forma de falar da heroína seja um recurso para atribuir comicidade à narrativa, algo comum à espécie *Novela das Sete*, além de dar indícios acerca do seu nível de escolaridade da personagem.

²⁴ Expressão que se refere a reformas feitas em residências com o intuito de aumentar o tamanho do imóvel. Geralmente, é um tipo de intervenção arquitetônica realizada de modo irregular, improvisada.

²⁵ O termo “mala sem alça” refere-se a pessoas inconvenientes, desagradáveis. Na obra *Cheias de Charme*, Sandro representa um fardo para Penha, pois, além de ele não cumprir com o seu papel na dinâmica familiar da maneira como a protagonista gostaria, o personagem se envolve em situações embaraçosas, o que justificaria o uso do termo para qualificá-lo.



Figura 2: Churrasco na laje de Penha

Fonte: <http://bit.ly/28UxGrc>

Realça-se, na caracterização de Penha, elementos referente à classe e ao gênero. Sobre esta questão, há o fato de ela ser arrimo de família e exercer dupla jornada, se sobrecarregando de tarefas para realizar as suas atribuições familiares e profissionais, situação que é corriqueira à mulher contemporânea. Sobre a questão de classe, há alguns componentes indiciais acerca do lugar que a protagonista ocupa na hierarquia social, como o bairro onde reside, que além de ser localizado em um morro do Rio de Janeiro²⁶, possui uma denominação pejorativa; a responsabilidade pela criação de Elano e Alana, que o texto atribui a ela; e o nome estrangeiro com que foi batizado o seu filho, Patrick, algo que é atribuído tipicamente a setores sociais de baixa renda.

Penha dirige-se rapidamente à casa da sua patroa, a cantora piauiense Chayene, localizada no Condomínio Casagrande, ao descobrir que ela estava retornando à cidade e pede para Elano, que é formado em direito, resolver o problema com o fiscal da prefeitura acerca da regularização do “puxadinho”. “Tá querendo comer desemprego, sua curica²⁷? Quando chego em casa, quero ser servida. Minha merenda pronta em uma hora. Dieta de proteína”, ameaça a cantora por telefone, referindo-se à empregada como “potra” e “égua”. “Se a bruaca me demite, estou perdida”, afirma Penha ao filho, tentando justificar o cancelamento do passeio que eles haviam programado. Ivone comenta que a cantora não iria se importar se a doméstica se atrasasse e essa afirma: “Tu não conhece a lacraia”.

Nas falas de Chayene, nota-se o uso de regionalismos, como égua e merenda, empregados para caracterizar a personagem, já que fazem menção à sua região de origem. O primeiro termo equivaleria à expressão vaca na região Sudeste, sendo utilizada de forma

²⁶ Na cidade do Rio de Janeiro, os morros foram historicamente habitados via ocupação não prevista, sem planejamento.

²⁷ Expressão utilizada no Piauí para se referir a empregada doméstica de forma pejorativa.

pejorativa para se referir a uma figura feminina. Estima-se também que esses elementos, juntamente com o sotaque acentuado da personagem, estejam atrelados às particularidades da *Novela das Sete*. Desse modo, Chayene representa um dos principais vetores de comicidade ao ser qualificada pelo texto como uma personagem caricata e bufona.

Sobre o nome do condomínio onde a cantora reside, o texto faz uma sobreposição da relação estabelecida entre senhor de engenho e escravo com a relação estabelecida entre patrão e empregado doméstico, o que atribui a Chayene aspectos de vilania e situa Penha como a heroína-vítima. Isso é realçado quando a protagonista caracteriza a cantora como bruaca e lacraia, termos que suscitam a ideia de uma mulher ignorante, vulgar, perigosa.

Penha queima, com o ferro de passar, o vestido que Chayene iria usar no show à noite por ter se distraído ao conversar com seu irmão por telefone a respeito da regularização do puxadinho. “Tu queimou meu vestido de show, sua égua?”, questiona a cantora, que se enfurece mais ainda ao ver que Penha preparou uma sopa de cenoura para ela, o que não condiz com a sua dieta de proteína. “Tá querendo me ver gorda, sua jumenta?”, interroga Chayene, arremessando a sopa contra Penha (ver figura 3). “Isso não vai ficar assim ‘mermo’ ou eu não me chamo Maria da Penha”, comenta a empregada consigo mesma, após a saída de Chayene do recinto, encaminhando-se à delegacia. O emprego dos termos “égua” e “jumenta” acentua o aspecto caricato da vilania exercida pela cantora. Pontua-se também que, em sua fala, Penha pronuncia a palavra mesmo de forma incorreta, o que contribui para compor a caracterização da personagem no que concerne ao seu baixo nível de escolaridade.



Figura 3: Chayene atira a sopa em Penha

Fonte: <http://glo.bo/28W2DjW>

A segunda protagonista chama-se Maria do Rosário. Ela reside no bairro do Borrvalho com seu pai adotivo, Sidiney, que é solteiro. A jovem trabalha como cozinheira em um buffet, ainda que o seu desejo seja se dedicar à carreira de cantora. Logo pela manhã, ela aparece vestida de meia calça preta estampada, blusa azul com brilhos no ombro, short jeans, cabelos arrumados, botas pretas e jaqueta verde. Rosário se autointitula uma “fabianática”, termo atribuído às admiradoras do cantor sul-mato-grossense de música sertaneja, Fabian, aludindo à cultura infantojuvenil do fã. No quarto dela, há um mural com recortes de revistas e pôsteres referentes ao artista e um banner dele em tamanho real (ver figura 4).



Figura 4: Rosário em seu quarto com seu pai

Fonte: <http://bit.ly/28UxGrc>

Prestes a conhecer o seu ídolo, a jovem encontra-se eufórica. Mas o seu pai alerta que ela irá ao show de Fabian como funcionária do buffet e não como fã ou como artista. Ela afirma a Sidney que o encontro com Fabian irá mudar a sua vida. Ao chegar no local de trabalho, a moça descobre que não trabalhará no evento. Com receio da maneira como a moça possa se portar ao se encontrar com o cantor, o seu patrão escala Dinha, funcionária do buffet e desafeto de Rosário, para o serviço. Mesmo assim, a heroína consegue entrar escondida no local do show com o auxílio de Sidney e de Heraldo, que também trabalha no buffet. Ao encontrar o cantor, a jovem afirma que o seu maior sonho é gravar com ele uma canção composta por ela e entrega a Fabian um CD com composições suas (ver figura 5), que é danificado pelos seguranças do evento após Dinha afirmar que, dentro da caixa, havia uma bomba. Após a confusão, a cozinheira é encaminhada à delegacia.



Figura 5: Rosário conhece Fabian em show

Fonte: <http://glo.bo/28VFVEq>

A terceira protagonista chama-se Maria Aparecida (mais conhecida como Cida), é órfã, tem 18 anos e mora juntamente com a sua madrinha, Valda, na casa da família Sarmento, localizada no Condomínio Casagrande, onde ambas trabalham como arrumadeiras. A família Sarmento é composta por Ernani, advogado e patriarca; Sônia, esposa de Ernani e dona de uma loja de roupas de grife; as filhas do casal, Ariela - noiva de Umberto, advogado que trabalha com Ernani - e Isadora, que se encontra na Itália no início da trama.

No primeiro capítulo, Cida é mostrada à beira da piscina da casa dos patrões, trajando um uniforme de arrumadeira na cor lavanda e coletando uma flor que havia caído na água. Ao

fundo, passarinhos cantam. O momento contemplativo é interrompido pelo telefonema do seu namorado, Rodinei, que trabalha como entregador na venda do Sr Messias, localizada no condomínio. O rapaz convida Cida para a apresentação do seu grupo de grafite no Pavilhão do Som. Ela recusa o convite pois, na mesma noite, terá que trabalhar no jantar de noivado de Ariela.

Horas depois, Sonia doa um vestido de sua filha Isadora a Cida em virtude do noivado de Ariela e comenta: “Aquele seu pretinho básico já está virando cinza, né?”. Cida se admira na frente do espelho e agradece: “O que seria de mim sem as roupas da Isadora?” (ver figura 6). A arrumadeira tenta pedir para ser dispensada do serviço à noite, mas, antes de terminar de fazer o pedido, Sonia responde: “Não, hoje quero você colada em mim”. Em conversa com Cida, Rodinei afirma que os patrões a exploram desde quando ela era uma criança. “Mas é com eles e com minha madrinha que eu conto depois que minha mãe morreu. Eu fui criada junto com as meninas”, rebate a arrumadeira. “Elas na sala e você na cozinha, né, Cida? A filha da copeira servindo as filhas da madame”, complementa Rodnei.



Figura 6: Cida se admira ao receber vestido de Sonia

Fonte: <http://bit.ly/28UxGrc>

À noite, no jantar de noivado, Ariela desce a escada da mansão dos Sarmento acompanhada por uma música instrumental e por um refletor (ver figura 7), enquanto Cida ocupa a região de fundo da sala de estar. Em seguida, o fotógrafo propõe que se faça uma imagem com toda a família. “Espera, espera. Está faltando alguém importante. A Isadora não pode ficar fora da foto”, afirma Sonia, pegando um retrato da filha ausente. Cida mostra-se frustrada por não ter sido convidada para participar do registro e decide ir ao Pavilhão do Som, ao encontro de Rodinei, mas é levada à delegacia por ter agredido uma moça que havia

beijado o seu namorado. Na repartição pública, ela acaba conhecendo as outras duas protagonistas da obra. Ao estabelecer a estrutura inicial do enredo de Cida, a narrativa faz uma alusão a elementos da história da Cinderela, algo que será analisado posteriormente.



Figura 7: A entrada de Ariela em sua festa de noivado

Fonte: <http://bit.ly/28UxGrc>

Nas cenas que ocorrem na delegacia, a câmera encontra-se posicionada atrás de cortinas do tipo persiana (ver figura 8), o que cria uma imagem incompleta e recortada das personagens. Ao se identificarem para o delegado, Penha apresenta-se como empregada doméstica; Cida como estudante e arrumadeira; e Rosário como cantora e cozinheira nas horas vagas. Após algum tempo esperando atendimento, as moças notam que outras pessoas tiveram atendimento preferencial. “Uma dúvida, ela tá entrando antes porque ela é madame e a gente, empregada?”, questiona Penha ao delegado. “Pelo visto, rico aqui tem tratamento diferenciado”, complementa Rosário. O delegado manda prender as três sob a alegação de desacato à autoridade.

Na cela, Rosário diz às colegas que estava frustrada pois, há um mês, aguardava o encontro com Fabian. “O que é teu ‘tá’ guardado. Não vou passar a vida inteira na casa da dona Sonia não. Eles são bons pra mim, mas alguma coisa me diz que eu tenho futuro”, afirma Cida. “Meu futuro é negociar dívida de cartão, ‘tá’? Eu não tenho esperança, gente, de largar essa vida de empregue”, ironiza Penha. Rosário propõe um pacto com as moças: “Dia de ‘empregue’, véspera de madame. Tudo bem que hoje a realidade ganhou do sonho. Mas, com a ajuda das ‘colega’, quem sabe não é Chayene que vai ‘tá’ servindo cafezinho pra tu”, afirma a cozinheira. Ao serem liberadas pelo delegado, as protagonistas comprometem-se a realizar encontros futuros para estreitar os laços de amizade que surgia naquele momento.



Figura 8: Cida, Rosário e Penha na delegacia

Fonte: <http://bit.ly/28UxGrc>

O assédio moral perpetrado por Chayene contra Penha se torna conhecido pela mídia, que procura a doméstica para saber a sua versão da história. Pouco tempo depois, a protagonista é contratada para trabalhar na casa de Dona Maslova, também localizada no condomínio Casagrande, mas falta já no primeiro dia de serviço devido à audiência de conciliação com Chayene. No encontro, a cantora debocha da ex-empregada, que afirma à conciliadora que exige ser tratada com dignidade no exercício da sua profissão. Apesar da iniciativa, as duas não entram em acordo. Penha é levada a faltar novamente no novo serviço devido à hospitalização do seu marido após ele apanhar de um agiota. Em conversa com Otto Werneck, genro de Maslova, Penha afirma ter alimentado o sonho de se tornar enfermeira, mas não teve como levar esse projeto adiante, sem entrar em detalhes sobre a questão.

A empregada doméstica desiste de processar Chayene ao ser convencida por Lygia, advogada da cantora, para quem Penha passa a trabalhar, já que havia sido dispensada por Maslova devido à viagem que esta realizaria ao Paraná. Nos primeiros dias de trabalho no novo emprego, Penha é assediada por Alejandro, marido da sua patroa. Ao receber uma ligação do banco, a empregada doméstica descobre que a sua dívida no cartão de crédito está alta, o que se soma à quantia que ela deve pagar ao agiota, com quem ela fez acordo para garantir a segurança da sua família (ver figura 9). Ao receber uma promoção, Lygia é levada a trabalhar alguns dias da semana na cidade de São Paulo e Penha passa a dormir na casa da patroa para tomar conta dos filhos dela. A nova situação mostra-se inviável para a heroína devido as suas atribuições familiares, principalmente no que tange aos cuidados com Patrick.



Figura 9: Ivone, Penha e o agiota

Fonte: <http://glo.bo/29d0RYo>

Após a confusão no show de Fabian, Rosário é demitida do buffet e passa a trabalhar como empregada doméstica, ocupando a vaga de Penha na casa da cantora de forró Chayene (ver figura 10), pessoa que ela acredita que poderá alavancar a sua carreira artística. Ao descobrir sobre o novo emprego de Rosário, o pai da personagem afirma que não criou a sua “estrelinha” para ser empregada doméstica. A cozinheira alega a Sidney, a quem ela chama de “papito”, que precisa se dedicar mais à carreira musical, alegando ter se apresentado apenas oito vezes no ano anterior devido ao trabalho no buffet. A heroína pondera também que o seu projeto de carreira é motivado pelo desejo de se realizar profissionalmente e não pela remuneração que possa vir a receber com o trabalho artístico.

Um elemento peculiar à relação de trabalho entre Rosário e Chayene refere-se ao fato de a cantora não proferir o nome da cozinheira da maneira correta, chamando-a de Rosalba, Roxana, Rogéria, Roseclair, entre outras variações, o que denota uma situação de indefinição da identidade da empregada doméstica, posto que o nome próprio é um atributo central à caracterização do sujeito. Essa circunstância também contribui para conferir aspectos de risibilidade à trama.



Figura 10: Chayene (à esquerda) e Rosário na mansão da cantora piauiense

Fonte: <http://glo.bo/28WLuTd>

Alguns dias depois, Rosário apresenta-se como cantora no Chopekê, casa de show do Borrvalho (ver figura 11). O evento é agendado graças à intervenção de Sidney, que, mesmo se mostrando receoso em relação aos planos de carreira da filha, a apoia. Kleiton, produtor musical e neto da dona do Chopekê, impressiona-se com a apresentação da cozinheira. Sidney e Inácio, namorado de Rosário, decidem comprar o buffet, que é colocado à venda por Malaquias, e se tornam empresários. O par romântico da heroína assemelha-se fisicamente a Fabian (ver figura 12), sendo confundido frequentemente com o cantor, algo que o enraivece. Ao descobrir que Rosário é uma “fabianática” e almeja ingressar na carreira artística, Inácio se mostra reticente em relação ao envolvimento amoroso estabelecido com a personagem, o que torna a situação entre os dois instável, posto que a protagonista tem, como prioridade, o seu projeto como cantora.



Figura 11: Apresentação de Rosário no Chopeokê

Fonte: <http://glo.bo/28WEYhB>

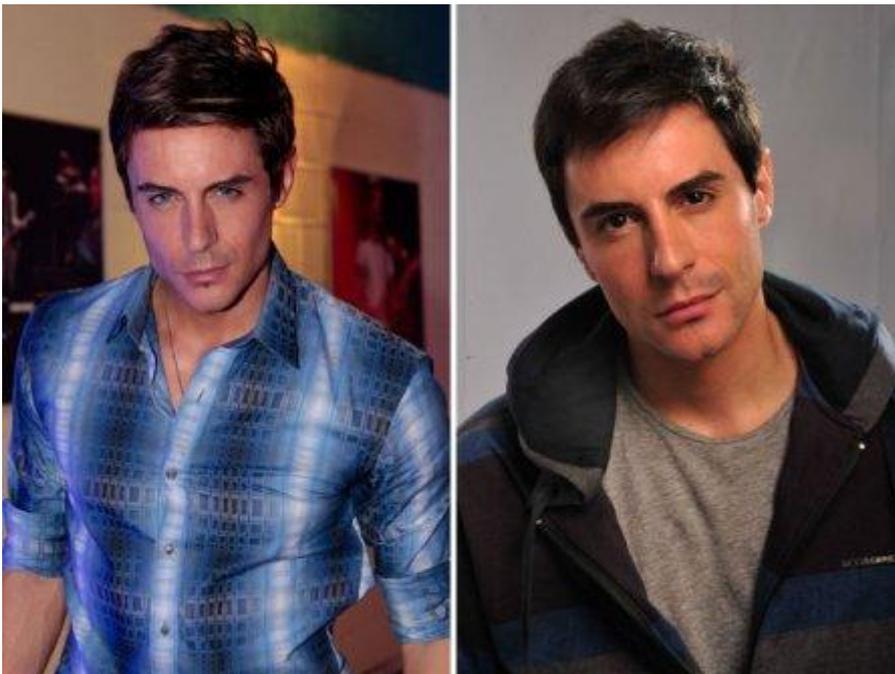


Figura 12: Da esquerda para a direita, Fabian e Inácio

Fonte: <http://glo.bo/28Vo3dY>

Logo após o rompimento com Rodinei, Cida se envolve com Conrado, jovem de estrato social médio-alto proveniente da cidade de Curitiba que ela conhece no noivado de Ariela. A arrumadeira alega ao rapaz ser filha de criação da família Sarmiento e omite o fato de trabalhar como empregada doméstica. Em conversa com Penha e Rosário, Cida se questiona: “Como alguém como ele pode se interessar por alguém como eu?”. A jovem

confessa à madrinha o desejo de fazer faculdade de jornalismo e Valda pondera sobre a possibilidade de as atividades do curso chocarem com o seu trabalho de arrumadeira, o que seria inviável para a heroína, tendo em vista que uma das condições para que ela more na casa de Ernani e Sonia é a prestação de serviços domésticos para eles. No mesmo dia, Cida recebe a notícia que terá a sua carteira de trabalho assinada como empregada doméstica, o que entristece a jovem, pois ela acreditava que os patrões iriam oferecer apoio para que ela ingressasse na universidade. Visando implementar o seu objetivo, Cida volta a cursar curso preparatório para o vestibular.

Em visita à casa de Conrado, Cida descobre que o rapaz é neto de Dona Maslova, patroa de Penha, o que causa uma situação embaraçosa para a jovem, pois ela não havia revelado ao namorado ser empregada doméstica. Penha ajuda Cida a manter o seu segredo, mas repreende a amiga sobre a mentira. Após refletir sobre o incidente, Cida termina o namoro com Conrado, mas não lhe conta o motivo do término. Otto Werneck, pai do rapaz, decide cortar o apoio financeiro que dava ao filho e o rapaz, agora sem dinheiro, vê, no relacionamento com Cida, uma oportunidade de conseguir uma vaga de trabalho como advogado no escritório de Ernani Sarmiento. Pouco tempo depois, Conrado rompe com a namorada ao descobrir que ela trabalha como empregada doméstica e se envolve com Isadora.

Rosário apresenta uma composição sua a Fabian, que se encanta pela música. Pretendendo promover a sua carreira, que estava em crise após a midiatização do incidente de assédio moral e físico contra Penha, Chayene compra a obra de Rosário por 10 mil reais, dinheiro que a heroína usa para pagar a cirurgia de emergência a que seu pai foi submetido. A cozinheira convida Penha e Cida para passarem uma noite na casa da sua patroa, que estava ausente realizando um show fora do Rio de Janeiro. Após conversarem sobre os seus respectivos problemas pessoais e profissionais, Rosário inspira-se e compõe a música “Vida de Empreguete”. Com a ajuda de Kleiton, as protagonistas gravam a canção no estúdio da casa de Chayene (ver figura 13) e fazem um vídeo utilizando os utensílios, adornos e indumentárias da cantora. O audiovisual é veiculado acidentalmente na internet.



Figura 13: Cida (à esquerda), Rosário e Penha (à direita) no estúdio da cantora Chayene

Fonte: <http://glo.bo/28VovJn>

A canção “Vida de Empreguete” faz menção ao desejo de mudança de vida por parte das heroínas, que, de acordo com a letra, almejam adquirir bens materiais e se tornar socialites. Também é identificada uma intenção de retribuição por parte delas com relação às suas respectivas patroas quando afirmam, na música, que gostariam de vê-las ocupando a posição de empregada doméstica. Posteriormente, ao lançarem a música “Marias Brasileiras”, as protagonistas propõem, na letra da canção, serem estrelas disfarçadas de empregadas domésticas e reafirmam o desejo em obter melhor condição financeira, além da realização amorosa.

Ao descobrir que as heroínas utilizaram a sua casa e os seus bens para produzir a música e o vídeo, Chayene as denuncia à polícia, que acabam presas. Pouco tempo depois, a cantora retira a queixa contra as três devido a repercussão midiática da campanha “Empreguetes Livres”, realizada nas redes sociais por Elano e Kleiton. Ao saírem da detenção, as heroínas passam a dar entrevistas aos meios de comunicação e a fazer shows após a popularização do vídeo, formando o grupo “Empreguetes”.

Aproveitando-se dessa circunstância, Tom Bastos, empresário de Chayene, registra a marca “Empreguetes” em seu nome, tornando-se dono da patente. Diante de tal situação, as protagonistas são levadas a contratá-lo como seu agente ou, caso contrário, estariam incorrendo em crime caso utilizassem a marca em suas apresentações e demais produtos que viessem a comercializar.

Após uma cartomante predizer que uma mulher que havia entrado na sua vida recentemente iria tirar tudo que possuía, Chayene decide separar o trio acreditando que essa pessoa da profecia seja Rosário, situação que reforça o caráter burlesco do antagonismo exercido pela personagem. A vilã é bem sucedida nos seus planos e Rosário decide sair do grupo por acreditar que as outras integrantes do trio estão menos comprometidas do que ela com o projeto “Empreguetes”, seguindo em carreira solo. Penha passa a trabalhar com Lygia em um projeto referente à construção de um website sobre direitos do trabalhador doméstico e Cida ingressa em um curso preparatório para a universidade.

Pouco tempo depois, o grupo “Empreguetes” ganha o prêmio Dó-Ré-Mi na categoria “revelação musical” (ver figura 14) e as protagonistas decidem voltar a cantar juntas. “A gente tem que dedicar esse prêmio a todos os artistas de periferia que nunca tiveram oportunidade e resolveram mostrar o seu trabalho. Se antes a cultura não chegava na periferia, agora é a cultura da periferia que chega no mundo todo através da internet”, afirma Rosário em discurso, ao receber o troféu. No intervalo de tempo em que o grupo se encontrava desfeito, Elano e Kleiton realizaram outra campanha nas redes sociais intitulada “Empreguetes Para Sempre”, que almejou a reconciliação das integrantes por meio da pressão exercida pelos fãs ao trio.



Figura 14: O grupo "Empreguetes" ganha prêmio

Fonte: <http://glo.bo/296Cb4S>

Na premiação, as protagonistas também encontraram-se com a cantora Gaby Amarantos, que interpreta a música “Ex mai Love”, tema de abertura da novela *Cheias de*

Charme, e com a cantora Stefhany Absoluta, que se tornou conhecida como a garota do Cross Fox ao ter o seu vídeo veiculado no *Youtube*. “Adoro vocês, afinal, fui eu que abri caminho para vocês com meu clipe na rede”, afirma Stefhany às protagonistas. A cantora é piauiense, assim como a personagem Chayene.

Após se relacionar com Otto e Gilson, Penha reata com o seu ex-marido, Sandro. Este, na tentativa de reconquistar a heroína, passa a realizar trabalhos temporários até que decide atuar como taxista, tornando-se uma figura conhecida midiaticamente ao devolver 200 mil euros que um passageiro havia esquecido em seu carro. Logo após o ocorrido, Sandro ganha um concurso de talentos na TV e doa o prêmio à associação de moradores do Borralho, que iria encerrar as suas atividades por falta de recursos financeiros, contribuindo para uma mudança de imagem do personagem junto aos amigos e familiares, o que motivou Penha a dar outra chance ao ex-marido.

Rosário e Inácio separam-se várias vezes durante a narrativa, acontecimentos motivados pelo fato de o rapaz não aceitar a carreira de cantora da heroína. Ao revelar, no fim da trama, ter aversão ao mundo da fama por ter sido dopado e forçado pela sua ex-namorada, uma fã de Fabian com distúrbios psicológicos, a realizar uma cirurgia plástica para se tornar semelhante ao cantor - o que explicaria a semelhança entre os dois – os personagens reatam o namoro e se casam. Com a volta do grupo “Empreguetes”, Rosário afirma às outras protagonistas que havia se arrependido de ter colocado o seu projeto profissional como uma prioridade, concluindo que é preciso conciliar o mundo do trabalho à vida pessoal.

Ao descobrir que poderia ser preso por se envolver em um esquema de corrupção, Ernani Sarmiento adultera um exame de DNA para tentar convencer Cida de que ele é seu pai e, assim, conseguir dinheiro com a heroína para fugir do país e escapar do processo judicial. No final da trama, ela descobre o plano do seu ex-patrão e decide processar ele e Sonia por exploração do trabalho infantil doméstico, tendo em vista que Cida realizava atividades como arrumadeira desde os 12 anos de idade para a família Sarmiento. A heroína também publica um livro autobiográfico baseado nos diários que escrevia desde a infância.



Figura 15: Cida visita Ernani na cadeia

Fonte: <http://glo.bo/28XDMgJ>

No tocante à vida amorosa, a protagonista volta a se relacionar com Conrado, mas casa-se com Elano, que consegue posição de proeminência no escritório de advocacia de Lygia. “Quando me apaixonei por você, eu era uma menina romântica que sonhava com um príncipe. Eu quis acreditar que você era esse príncipe. Eu achava que você iria entrar na minha vida e ia mudar tudo”, explica Cida a Conrado após o término do namoro. “Eu percebi que você não era o príncipe que eu tinha inventado. Eu pensei também sobre um monte de coisa que eu tinha inventado para tentar ser feliz porque minha vida era muito difícil”, complementa a heroína. Elano mostra-se um elemento fundamental no desfecho de Cida ao provar a ela que Conrado possui má índole e ao propor que a heroína acione os Sarmiento judicialmente, além de incentivá-la a transformar os seu manuscritos em livro para, então, publicá-los.

A carreira de Chayene declina, pois a sabotagem que ela realiza contra as “Empreguetes” torna-se conhecida pelo público por meio da imprensa, o que afeta a sua imagem. A cantora perde o apoio de patrocinadores e Tom Bastos, seu empresário, decide reposicioná-la no mercado fonográfico, colocando-a para atuar junto ao público infantil, o que é apontado, pelo texto, como uma punição pelos atos da personagem. Antes disso, Chayene

realiza algumas performances em um parque de diversões, apresentando-se como mulher-gorila²⁸, circunstância que compõe o caráter cômico da narrativa.

PERSONAGEM	ATRIBUTOS E CARACTERÍSTICAS INICIAIS
PENHA	<ul style="list-style-type: none"> - Arrimo de família numerosa; - Mora na periferia; - Trabalha como empregada doméstica; - Não possui qualificação profissional; - Contrai dívidas que extrapolam o seu orçamento.
ROSÁRIO	<ul style="list-style-type: none"> - Filha única e adotiva de Sidney, que é solteiro; - Mora na periferia; - Trabalha como cozinheira, primeiramente para uma empresa e, depois, para a cantora Chayene; - Almeja tornar-se cantora; - Namora com Inácio, que não aceita a sua carreira artística;
CIDA	<ul style="list-style-type: none"> - Não possui estrutura familiar; - Mora de favor na casa da família Sarmiento; - Trabalha como arrumadeira de forma irregular; - Deseja cursar faculdade de Jornalismo; - É apaixonada inicialmente por Conrado.
	<ul style="list-style-type: none"> - Chamam-se Maria;

²⁸ Nesse tipo de performance, que acontece principalmente em circos e parques de diversão, uma mulher é colocada dentro de uma jaula, simulando transformar-se em um gorila, efeito que se deve graças a truques em que se utilizam espelhos.

COMUM ÀS TRÊS HEROÍNAS

- Conhecem-se na delegacia;
- Estão insatisfeitas com determinados aspectos de suas vidas;
- Estão sujeitas a alguma forma de desamparo social;
- Atuam como empregadas domésticas;
- Rosário e Penha saem, ao mesmo tempo, dos seus respectivos empregos no buffet e na casa de Chayene.

Quadro 1 – Descrição das personagens

Fonte: Elaborado pelo autor

3.2 A caracterização do protagonismo na obra

No que confere à caracterização de Penha, ela é mostrada como uma mulher atarefada. Mesmo quando não está trabalhando, necessita acordar cedo para realizar tarefas domésticas. É acentuado também que os problemas que ela enfrenta no âmbito familiar relacionam-se ao seu desempenho profissional, pois, devido à necessidade de sustentar sozinha os quatro membros de sua família, ela acaba se submetendo ao assédio moral perpetrado por sua patroa. Ainda assim, o salário que recebe por trabalhar na casa da cantora Chayene não é o suficiente para pagar as suas dívidas e, por isso, ela precisa de uma renda extra, o que motiva a construção do “puxadinho”.

A partir desse contexto, a narrativa coloca Penha como alguém que sofre por não dispor de tempo livre para se dedicar o quanto deseja à sua família. Ao mesmo tempo, ela não consegue desempenhar a sua atividade profissional de maneira concentrada, pois precisa lidar com as questões familiares no ambiente de trabalho, já que o seu marido não é alguém com quem ela possa contar para dividir as responsabilidades de sustentar a sua casa. A cena que Penha queima o vestido de Chayene ilustra o dilema vivido pela empregada doméstica: por precisar resolver um problema acerca do registro do “puxadinho” junto à prefeitura, a profissional se distrai ao falar no telefone com o irmão Elano, algo que não teria ocorrido se o seu marido tivesse realizado os tramites que ela havia confiado a ele.

No que tange à caracterização de Rosário, a protagonista evidencia a sua vontade de ser artista. Quando questionada pelo delegado sobre o assunto, ela afirma ser cantora, exercendo paralelamente a atividade de cozinheira nas horas vagas. Nota-se também que a jovem preocupa-se com a sua imagem pessoal, pois, logo pela manhã, ela se apresenta ornamentada de uma maneira que não condiz com o seu trabalho no buffet, até por que, no seu serviço, ela não precisa estar enfeitada, já que utiliza uniforme de cozinheira. Essa preocupação com a estética é uma questão que está relacionada à carreira artística, principalmente aos produtores culturais que figuram na mídia de massa, algo que a personagem parece ter internalizado, ainda que seja apenas uma aspirante a cantora no início da trama.

Outro elemento que se destaca na caracterização da protagonista refere-se à representação dos seus sonhos e desejos. Enquanto prepara o café da manhã, a jovem fantasia com o suposto encontro que ela terá com o cantor Fabian, algo que se mostra recorrente ao longo da trajetória da personagem na trama. Quando o espectador tem acesso ao conteúdo inconsciente das outras duas heroínas, isso acontece por meio de cenas passadas, de momentos que tiveram existência real na narrativa, denominados *flashbacks*, artifício que objetiva explicar uma situação ao espectador para que ele adote a posição do personagem. No caso de Rosário, é comum a representação do que poderia ser, daquilo que ela almeja, o que associa os objetivos de vida da cantora ao mundo dos sonhos, a algo sem existência concreta.

Quando Cida, já nas cenas iniciais do primeiro capítulo, aparece contemplativa, estabelece-se uma relação indicial entre a caracterização da personagem e as princesas de contos infantis na versão cinematográfica apresentada pela Disney, como em *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *A Bela Adormecida* (1959) e *Cinderela – A Gata Borralheira* (1950). Nessas histórias, as protagonistas possuem uma relação de proximidade com a natureza, principalmente com os animais da floresta, o que atribui uma ideia de pureza e ingenuidade a elas. A cor lavanda do uniforme da arrumadeira também ajuda a compor uma ideia de delicadeza associada à infantilidade, já que o tom costuma ser associado ao vestuário de crianças do sexo feminino, somando-se, a esse elemento, a voz suave da personagem.

Com o desenrolar da trama, acentua-se a intertextualidade entre a caracterização de Cida e a história da Cinderela. Assim como a princesa, a arrumadeira também está sujeita aos abusos domésticos perpetrados por uma mulher má e por suas filhas. Ainda que Sonia não seja propriamente a madrasta de Cida, a personagem transita entre o papel de patroa e o de mãe adotiva, pelo menos do ponto de vista da jovem arrumadeira. A própria grafia do nome

Cida assemelha-se ao nome Cinderela, alusão que é retomada, por exemplo, no termo que dá nome ao bairro onde moram Rosário e Penha, o Borralho²⁹, ou quando Sonia afirma que o vestido preto da arrumadeira estava se tornando cinza de tão gasto³⁰.

A cena do vestido dá indícios da fronteira que separa Cida do restante da família Sarmento, pois, enquanto as filhas do casal dispõem de dinheiro para gastar com viagens à Europa e com festas de noivado, a arrumadeira necessita de roupas doadas. Ao mesmo tempo, nota-se que Cida não ocupa exatamente o papel de empregada doméstica, pois, na fala de Rodinei, ela é explorada, não tendo direito, por exemplo, a folgas, o que é algo garantido por lei. A cena em que Ariela desce a escada da casa dos pais acompanhada com um refletor e música instrumental – o que remete a uma ideia de realeza, própria às narrativas de contos de fada apresentada pela Disney – contrasta com a posição de Cida durante o jantar de noivado, ao fundo da sala de estar, próxima à cozinha, o que reforça o lugar que ela ocupa na casa.

As imagens fragmentadas das três protagonistas, nas cenas que ocorrem na delegacia, geradas a partir do posicionamento da câmera, que se encontra atrás da persiana, criam uma ideia de incompletude ou de falta de identidade, o que é reforçado pelo atendimento preferencial que outras pessoas tiveram na delegacia ou pela maneira como elas três se apresentaram ao delegado, todas com o nome genérico de Maria, com as respectivas variações. Não é a primeira vez que a Rede Globo apresenta uma telenovela protagonizada por três personagens homônimas. Em 1980, foi ao ar a obra *As Três Marias*³¹, que se assemelha a *Cheias de Charme* por ter representado a amizade como um elemento de superação da adversidade, ainda que as protagonistas daquela obra se diferenciavam desta por serem de estrato social médio-alto.

Há, ainda, atrelada à questão da falta de lugar na sociedade, a problemática do trabalho doméstico que é vivenciado por Penha e Cida no início da trama e, alguns capítulos depois, também por Rosário, que decide ocupar a vaga de Penha na casa de Chayene na tentativa ter acesso à indústria fonográfica por meio da patroa. No que concerne a Cida, o fato de ter crescido na casa dos patrões e residir no próprio ambiente de trabalho, associados à ausência de estrutura familiar, contribuem para que a arrumadeira se sinta membro da família Sarmento. Esta representa grande parte da rede de relações interpessoais com quem Cida pode

²⁹ O termo borralho refere-se às cinzas do fogão à lenha que, apesar de fracas, permaneciam aquecendo o ambiente. Como, no conto, a Cinderela realizava trabalhos domésticos intensos, ela ganha o apelido de gata borralheira por estar sempre desalinhada e empoeirada.

³⁰ Na língua portuguesa, a palavra cinza é usada para se referir ao material proveniente da queima do carvão ou madeira, ou seja, ao borralho. Mas, quando a palavra é usada como adjetivo, ela serve para designar a cor cinza.

³¹ Escrita por Wilson Rocha e Walther Negrão.

contar. Mas pondera-se que, ainda que a arrumadeira tenha acesso livre a todos os espaços da casa dos patrões, frequentando, inclusive, eventos sociais promovidos por eles, ela não dispõe dos recursos que os outros membros da família possuem e não tem autonomia dentro da casa.

Essa falta de limites entre o ambiente doméstico e o local de trabalho parece ter relação com as ingerências que Cida sofre por parte dos patrões, como, por exemplo, não ter direito a folga, algo que também está presente na caracterização de Maria da Penha, que é vítima inclusive de agressão física por parte da patroa. Pelo que consta no primeiro capítulo, a situação financeira de Penha é complicada, pois, mesmo tendo um trabalho fixo, ela não consegue ter dinheiro suficiente para sustentar a sua família, o que justifica o fato dela relevar as ofensas proferidas por Chayene. Se, no caso de Cida, ausência de uma estrutura familiar apresenta-se como um problema, a responsabilidade exclusiva pelo sustento das pessoas que compõem a sua família é apresentada como algo que causa embaraço a Penha.

A problemática do ambiente doméstico enquanto local de trabalho é retomado pelo nome do condomínio onde moram os patrões de Cida e Penha, Casagrande, remetendo à obra de Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala* (1933), que aborda, entre outros temas, as regras difusas acerca das relações estabelecidas entre senhores de engenho e escravos, atravessadas por valores como a miscigenação e o patriarcalismo. Estes elementos se fazem presentes na representação da empregada doméstica em *Cheias de Charme*, principalmente no que tange à falta de delineamento e limites acerca dos vínculos entre empregador e funcionário. Na obra, as empregadas domésticas realizam ações que não são típicas à ocupação que exercem e negligenciam algumas atribuições que deveriam cumprir, enquanto os patrões agem de forma arbitrária de modo a culminar, em determinados momentos da novela, em abuso moral e sexual.

PERSONAGEM	CARACTERIZAÇÃO INICIAL
PENHA	<ul style="list-style-type: none"> - Exerce dupla jornada no âmbito profissional e doméstico; - Sofre pelo acúmulo de funções familiares; - Não dispõe de tempo livre; - Possui problemas no casamento.

ROSÁRIO	<ul style="list-style-type: none"> - Possui um plano de carreira ambicioso em relação à ocupação profissional inicial; - Aparenta ser preocupada com a sua apresentação pessoal; - É tida como sonhadora.
CIDA	<ul style="list-style-type: none"> - Jovem ingênua e cordata; - Acredita ser uma agregada da família Sarmento; - Sofre com a falta de fronteiras entre a vida pessoal e profissional; - Sua trama assemelha-se ao conto da Cinderela.
COMUM ÀS TRÊS HEROÍNAS	<ul style="list-style-type: none"> - Não estão satisfeitas com a situação vigente em suas vidas; - São afligidas pela precariedade referente ao trabalho doméstico; - Encontram, na amizade entre elas, uma forma de superar as adversidades.

Quadro 2 – Caracterização inicial

Fonte: Elaborado pelo autor

3.2.1 O personagem na narrativa: a relação entre a caracterização e a proposta temática

Partindo do pressuposto de que os personagens dão sustentação à proposta da narrativa, tem-se que a caracterização dessas figuras é central para o desenvolvimento da trama. Desse modo, a maneira de agir, os dilemas pessoais, a rede de relações interpessoais, os objetivos, entre outros elementos presentes na composição dos personagens, estabelecem o horizonte de possibilidades e expectativas da narrativa, dando indícios da forma como o enredo irá se desenvolver. Balizado por esses apontamentos, o presente tópico dedicou-se à

exploração do caráter das três protagonistas da obra *Cheias de Charme* para que, dessa forma, se pudesse compreender como cada uma delas contribuiu para a proposta da narrativa.

No diálogo final do primeiro capítulo, quando as heroínas encontram-se na cela, elas estabelecem suas respectivas metas: Rosário pretende se tornar uma cantora reconhecida, Penha deseja conseguir dinheiro para quitar as dívidas e Cida almeja sair da casa da família Sarmiento, ainda que não saiba como implementar os seus planos. Vê-se que há, na obra, três propostas diferentes de protagonismo, que vêm associadas a projetos de realização do feminino, algo que ganha mais realce ao longo da trama: Cida procurará solucionar os seus problemas por meio dos relacionamentos amorosos, Rosário tentará realizar-se profissionalmente e Penha objetivará remediar os seus problemas de ordem financeira.

A narrativa propõe que as heroínas estejam insatisfeitas com aspectos de suas vidas e isso se refletirá na maneira como os dilemas delas serão desenvolvidos. Ainda que todas elas possuam problemas familiares, financeiros, laborais e amorosos, o texto coloca ênfase em um aspecto na trama de cada heroína. Para Penha, a possibilidade de seguir carreira artística será motivada, principalmente, pelas suas dificuldades financeiras. Como a protagonista é a única responsável pelo sustento da sua família, ela se vê levada a desenvolver o trabalho doméstico em condições desfavoráveis, sofrendo inclusive abuso moral e agressão física. O compromisso familiar impede que ela se qualifique em outra área de atuação e possa concorrer a um emprego que ofereça uma remuneração melhor. A partir desse contexto, nota-se que qualquer oportunidade que lhe possibilitasse receber um salário mais alto seria bem acolhida pela personagem.

Diferentemente de Penha, a questão financeira não é o que motiva a busca de Rosário. Para a cozinheira, a carreira artística é um sonho que ela alimenta desde a infância. Aliás, percebe-se que ela é a protagonista que possui mais elementos a seu dispor no que concerne à realização do seu projeto de vida, pois, diferentemente de Penha, ela não passa por problemas financeiros e ainda conta com o auxílio do seu pai, Sidney, apoio que falta a Cida. A caracterização da cozinheira demonstra que ela acredita que o seu sonho esteja na iminência de se realizar, o que leva a jovem a provocar situações que facilitem o seu acesso à indústria fonográfica, como o encontro com o cantor Fabian. Assim, para Rosário, as mídias funcionariam como o objeto mágico que facilitaria a concretização do seu objetivo, tendo em vista que, no cenário da cultura de massa, a carreira artística está atrelada à visibilidade proporcionada pelos meios de comunicação.

Para Cida, a carreira de cantora representaria principalmente a possibilidade de estabelecer algo que ela nunca teve: uma rede de relações interpessoais baseada no afeto, além de ajudá-la a construir certa autonomia pessoal. Ainda que ela diga que os patrões são como uma família para ela, o papel que ela desempenha na dinâmica familiar não confirma isso. Na conversa que tem com as outras protagonistas na delegacia, Cida deixa clara a sua vontade de sair da casa dos patrões para buscar um futuro, o que permite inferir que a jovem, ainda que sinta afeto pela família Sarmiento, reconhece que a sua situação na casa dos patrões não é cômoda.

Desse modo, tem-se que a carreira de artista ajudaria Cida a impulsionar a sua trajetória de vida ao proporcionar à arrumadeira a incrementação da sua renda, além da aquisição de amigas com quem ela pudesse contar, pois, embora ela fosse auxiliada por sua madrinha, esta não oferecia, à heroína, a estrutura necessária para o implementação de seus objetivos. Assim, Penha e Rosário podem ser vistas como o equivalente à fada-madrinha na história da Cinderela, ao medirem a inserção social que a arrumadeira almejava.

A partir da caracterização das protagonistas, são definidas as condições em que se dará o desenvolvimento da narrativa. As três personagens buscam, por meio das mídias, aquilo que falta nas suas respectivas vidas: estabilidade financeira, realização profissional e a autonomia pessoal. Ao se estabilizar financeiramente, Penha passa a ser cortejada por outros homens, o que incentiva Sandro a lutar pelo amor da sua ex-esposa. Na tentativa de reconquistá-la, ele se propõe a mudar o seu jeito de ser, indolente e malandro, adquirindo um trabalho formal. Com o tempo, ele passa a ser reconhecido pelo seu entorno como um homem íntegro e honesto, reatando o relacionamento com a heroína.

Rosário consegue se estabelecer como cantora, dando início ao seu projeto de carreira, êxito que não se estende à sua vida amorosa, posto que Inácio termina o relacionamento com a protagonista devido à aversão que ele possui da vida artística decorrente do incidente com a sua ex-namorada, que, assim como a heroína, era uma “fabianática”. Com o tempo, Inácio percebe que a carreira artística de Rosário não é apenas o desejo de uma pessoa aficionada com a fama, mas uma aspiração legítima, reatando o namoro com ela. No que tange a Cida, a figura de Elano possui centralidade na trama da arrumadeira ao representar o elemento de apoio que ela necessitava. Com a ajuda do rapaz, ela processa os seus ex-patrões, alcançando a compensação necessária ao desfecho da sua história.

PERSONAGEM	CARACTERIZAÇÃO FINAL	
	Metas	Desfecho
PENHA	<ul style="list-style-type: none"> - Remediar a sua condição financeira; - Resolver a situação de indefinição acerca do seu casamento. 	<ul style="list-style-type: none"> - Descobre, na carreira artística, uma forma de incrementar as suas finanças; - Reata o relacionamento com Sandro após ele ter provado que se tornou um homem decente;
ROSÁRIO	<ul style="list-style-type: none"> - Implementar o seu projeto de carreira como cantora; - Conciliar a sua vida profissional à pessoal. 	<ul style="list-style-type: none"> - Torna-se uma cantora de sucesso ao formar o trio “Empreguetes”; - Encontra um equilíbrio entre a carreira e a vida pessoal, casando-se com Inácio.
CIDA	<ul style="list-style-type: none"> - Alcançar autonomia pessoal; - Estabelecer uma rede de relações com pessoas que possam apoiá-la. 	<ul style="list-style-type: none"> - Torna-se independente financeiramente ao atuar no grupo musical; - Conta com o apoio de amigos que conhece ao longo da trama, com destaque para Penha, Rosário e Elano, com quem se casa.

Quadro 3 – Caracterização final

Fonte: Elaborado pelo autor

3.3 A porosidade entre texto e contexto: a temática da chamada nova classe C

Tendo em vista a relação que a teleficção nacional estabelece com o contexto sociopolítico brasileiro, compreendeu-se que seria necessário, para a realização da análise acerca da representação do protagonismo feminino, averiguar quais assuntos estavam sendo debatidos nacionalmente quando a novela foi produzida e, dentre eles, quais foram abordados pela obra *Cheias de Charme*, assim como a maneira que eles, após tematizados, se

expressaram na estruturação da narrativa, partindo do pressuposto de que as convenções representacionais existentes no gênero colocam condições de existência a esses assuntos.

Para tal, realizou-se um levantamento sobre os temas que figuraram na mídia no ano anterior à exibição de *Cheias de Charme* para que se pudesse compreender a relação estabelecida entre a teleficção e o contexto sociopolítico nacional. Assim sendo, fez-se uma triagem visando identificar os assuntos que mais repercutiram em 2011 tendo como base os maiores sites jornalísticos do país (Estadão, Terra, Bol, Istoé e G1), selecionados devido à abrangência que possuem e, conseqüentemente, à capacidade de agendar o cotidiano do espectador brasileiro.

O portal de notícias Estadão³² aponta, como fatos notáveis que ocorreram durante o ano de 2011, a eleição de Dilma Roussef, a primeira mulher presidente do Brasil, a agenda de encontros internacionais da chefe de estado, a reforma política durante o seu primeiro mandato e o surgimento de marchas contra a corrupção organizadas via redes sociais. O site Bol³³ destacou a posse de Dilma, a saída de Ministros no seu primeiro ano de gestão devido a denúncias de corrupção e a ocupação de favelas do Rio de Janeiro pela segurança pública estadual, com destaque para a ação realizada na comunidade da Rocinha.

O portal Istoé³⁴ realçou a repercussão que a ocupação da Rocinha teria na vida dos moradores da favela – tendo em vista que os serviços básicos, como saneamento e limpeza urbana, voltariam a ser fornecidos após a prisão dos chefes do tráfico que atuavam na região -, mencionando também o fato de Dilma ser a primeira mulher presidente do Brasil e a visita do presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, ao Brasil, que seria decorrente da projeção econômica alcançada pelo país nos últimos anos. No G1³⁵, abordou-se o fato de mais mulheres estarem ocupando posições de destaque, fazendo referência à presidente Dilma, e a ocupação da favela da Rocinha, dominada há décadas por narcotraficantes. No tocante aos assuntos que se referiam a questões nacionais, o site Terra também destacou a posse da presidente Dilma e a ocupação da favela carioca.

³²Retrospectiva: destaques do cenário político em 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/infograficos/retrospectiva-destaques-do-cenario-politico-em-2011,politica,234838>>. Acesso em: 10.jan.2015.

³³ Retrospectiva 2011. Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/retrospectiva/2011/>>. Acesso em: 11.jan.2015.

³⁴ Retrospectiva 2011: o Brasil e o mundo mês a mês. <http://www.istoe.com.br/reportagens/183890_O+BRASIL+E+O+MUNDO+MES+A+MES>. Acesso em: 11.jan.2015.

³⁵ Retrospectiva 2011 - veja os fatos que marcaram o ano de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-reporter/retrospectiva.html>>. Acesso em: 12.jan.2015.

De acordo com a matéria do Estadão, no seu discurso de posse, a presidente Dilma se comprometeu, entre outras coisas, a dar continuidade aos planos estabelecidos pelo Governo Lula, como as ações voltadas à promoção do bem estar dos estratos sociais baixos e à erradicação da pobreza. Sobre a gestão do presidente Lula, tem-se que foi avaliada como positiva principalmente nas regiões Norte e Centro-Oeste – aumentando de 88% para 90% -, e Nordeste - aumentando de 92% para 95% -, de acordo com matéria veiculada pelo Uol³⁶. Das áreas de atuação do governo, o combate à pobreza e o combate ao desemprego foram aquelas que receberam melhores avaliações, com 71% e 66% de aprovação respectivamente.

Segundo o portal Agência Brasil³⁷, um estudo realizado pela Fundação Getúlio Vargas apontou que 13,3 milhões de brasileiros ascenderam para as chamadas classes A, B e C entre os anos de 2010 e 2011, algo que se deveu a vários fatores associados, como o crescimento da renda do brasileiro desde 2003, a queda nos índices de desigualdade social entre 2001 e 2011, a estabilidade da economia nacional e ao aumento do índice de escolaridade do brasileiro. A pesquisa aponta o investimento em educação como “a grande política estrutural” por trás desses índices, associando possibilidades de maiores salários ao grau de instrução do trabalhador.

Com base em um estudo realizado pela Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República - com participação do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), CNI (Confederação Nacional da Indústria) e Instituto Data Popular -, um artigo veiculado pelo site Carta Capital³⁸ também relacionou a projeção social conquistada pela chamada nova classe média à melhoria salarial, que seria decorrente do aumento da escolaridade do brasileiro e do aumento do número de postos de trabalho formal, ocasionando o declínio da taxa de desemprego.

No tocante ao que se refere à chamada nova classe média, uma pesquisa realizada pelo Data Popular aponta que a região Nordeste é a região brasileira que registrou maior crescimento: três em cada 10 pessoas que ingressaram no referido estrato social são

³⁶Lula fecha governo com 80% de aprovação e bate novo recorde, diz CNI/Ibope. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2010/12/16/aprovacao-a-governo-lula-e-de-80-e-bate-novo-recorde-diz-cniibope.htm>>. Acesso em 18.jan.2015.

³⁷Mais de 13 milhões de pessoas subiram de classe econômica nos últimos 21 meses, mostra FGV. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2011-06-27/mais-de-13-milhoes-de-pessoas-subiram-de-classe-economica-nos-ultimos-21-meses-mostra-fgv>>. Acesso em: 20.jan.2015.

³⁸O perfil da nova classe média. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/economia/o-perfil-da-nova-classe-media-9232.html>>. Acesso em: 21.jan.2015.

nordestinas³⁹. Com relação aos investimentos que os integrantes da chamada nova classe média desejavam realizar, a pesquisa realçou a realização de algum curso, a aquisição de telefone celular, a abertura de empreendimento próprio, a realização de concurso público, a compra de um notebook e a reforma do imóvel.

Esses índices socioeconômicos repercutiram em diversos setores, inclusive na indústria cultural nacional, que, em decorrência do aumento do poder de compra dos estratos sociais mais baixos da população, reposicionou-se no mercado tendo, como norte, as demandas desse público por produtos customizados. Em entrevista ao portal UOL⁴⁰, o diretor-geral da Rede Globo de Televisão, Octavio Floribal, afirma que a emissora tem formatado os seus produtos a partir das demandas dos estratos C, D e E para que, assim, essa parcela da população se sinta representada tanto na teledramaturgia quanto no jornalismo.

No que concerne à teledramaturgia, Floribal aponta que, durante muitas décadas, as narrativas foram ambientadas em bairros nobres das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Os personagens que habitavam a periferia geralmente eram representados de maneira estereotipada e possuíam um viés cômico, algo que, segundo o diretor-geral, vem sofrendo reproposições desde 2011, com a exibição da novela *Fina Estampa*, do autor Aguinaldo Silva, protagonizada por personagens provenientes de estratos sociais baixos. Se, antes, os bairros pobres serviam de espaço para o desenvolvimento de histórias paralelas, com o reposicionamento da emissora, os personagens provenientes de estratos sociais baixos e médio-baixos passaram a ser centrais ao desenvolvimento das narrativas, afirma Floribal.

Ainda que a triagem não tenha identificado o tema entre os assuntos mais abordados pela mídia em 2011, a Proposta de Emenda à Constituição número 114, mais conhecida como PEC das domésticas⁴¹, foi apresentada na Câmara dos Deputados em novembro do referido ano e promulgada em abril de 2013, estendendo, ao trabalhador doméstico, direitos constitucionais assegurados a outras categorias profissionais. Essa questão expressou-se em *Cheias de Charme*, principalmente na caracterização dos dilemas vivenciados por Penha e Cida em suas atividades profissionais. As personagens tiveram de lidar com o trabalho

³⁹Em 2014, nova classe média será formada por 114 milhões de brasileiros. Disponível em: <<http://economia.uol.com.br/ultimas-noticias/infomoney/2011/08/08/em-2014-nova-classe-media-sera-formada-por-114-milhoes-de-brasileiros.jhtm>>. Acesso em: 14.jan.2015.

⁴⁰Globo muda programação para atender a nova classe C. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2011/05/09/globo-muda-programacao-para-atender-a-nova-classe-c.jhtm>>. Acesso em: 11.jan.2015.

⁴¹ Proposta de Emenda à Constituição nº 66, de 2012 - (PEC dos empregados domésticos). Disponível em: <<http://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/109761>>. Acesso em: 10.jan.2015.

informal, a precariedade dos vínculos empregatícios, o assédio moral e sexual, entre outros elementos colocados pela narrativa como concernentes à temática do serviço doméstico.

3.3.1 Vida de “empreguete”: o tratamento do tema na narrativa

A partir das informações apresentadas na seção anterior, buscou-se, nesse tópico, correlacionar a proposta narrativa apresentada por *Cheias de Charme* aos assuntos de cunho nacional que figuraram de forma extensiva na mídia em 2011 na tentativa de estabelecer nexos entre a obra e o entorno e, assim, compreender como a relação de porosidade entre teleficção e o cotidiano se expressou na caracterização do protagonismo apresentado pela referida telenovela.

Na caracterização da personagem Penha, foram observados vários elementos que remetem ao tema da ascensão social da chamada nova classe C, como o fato da protagonista conseguir sustentar uma família relativamente numerosa a partir do seu trabalho como empregada doméstica, aludindo à estabilidade econômica que o país havia alcançado na época, o que se refletia, por exemplo, em melhores possibilidades salariais.

No primeiro capítulo, Penha aparece promovendo uma confraternização com os seus amigos e familiares na laje da sua casa, tipo de evento social que remete às favelas e comunidades do Rio de Janeiro, circunstância que corrobora a representação da posição social da protagonista dentro da trama. A personagem aparenta ser alguém alegre e viver em harmonia com as pessoas do seu entorno, o que propõe algumas mudanças nas representações acerca da periferia, que, em outras obras do mesmo gênero, configuram-se a partir de uma perspectiva negativa, de exclusão social.

A construção do “puxadinho” mostra-se significativa nesse aspecto, pois, enquanto intervenção arquitetônica que visa aumentar a extensão de uma residência, indica que Penha pretende continuar morando no Borracho, consolidando a sua presença na comunidade ao criar raízes. Se a localização fosse uma questão para a personagem, ela cogitaria se mudar com a sua família para outro bairro, algo que não é colocado pela narrativa. Além desse aspecto, o “puxadinho” também faz alusão à melhoria da renda dos estratos sociais mais baixos, pois, com o acesso a recursos financeiros, essa parcela da população teve o seu poder de compra aumentado, o que se expressou, por exemplo, na realização de investimentos.

Como foi apontado no tópico anterior, a reforma do imóvel mostrava-se como uma das prioridades da chamada nova classe média em 2011.

Devido principalmente à maneira como se expressa verbalmente, Penha aparenta ter baixo nível de escolaridade – algo que poderia estar associado ao meio em que vive, hipótese que não se confirmou, tendo em vista que os personagens Rosário e Sidney também habitam o Borracho e não apresentam desvios significativos no uso formal da língua. Ainda assim, observa-se que a personagem reconhece a relevância da educação formal, tendo em vista que o seu irmão se graduou em Direito, algo que provavelmente foi possibilitado por meio do apoio financeiro dela. Isso remete ao discurso do Governo Lula acerca das possibilidades de projeção social e financeira por meio da educação e alude, mesmo que indiretamente, às políticas públicas voltadas à educação superior, como o PROUNI.

No que concerne a Rosário, nota-se que ela possui uma situação financeira melhor que a de Penha. Há indícios também de que Sidney seja o provedor da família, pois, nos diálogos estabelecidos entre ele e a filha sobre a demissão da cozinheira de seu emprego no buffet, não se menciona nada acerca de possíveis problemas de ordem econômica que o ocorrido poderia gerar. A única represália que Sidney faz a Rosário refere-se ao emprego de doméstica que ela consegue na casa da cantora Chayene, algo que está mais associado aos estigmas atribuídos à profissão do que propriamente ao aspecto financeiro, já que a protagonista não informa quanto ela receberia no novo posto de trabalho.

A posição contrária de Sidney sobre o emprego de doméstica de Rosário pode estar relacionada também à mudança que a protagonista pretendia implementar em sua vida, largando a profissão de cozinheira que, de acordo com o posicionamento de outros personagens, ela desempenhava relativamente bem, para dedicar-se à carreira artística, que se mostrava bastante inconsistente, tendo em vista que ela se apresentava vez ou outra como cantora. Mesmo assim, ela contou com o apoio do seu pai, o que pode ser atribuído, em parte, à estabilidade financeira que ele possuía, algo que se confirmou quando ele realizou outros investimentos de maior porte, como a aquisição do buffet do Sr. Malaquias juntamente com Inácio, situação que se alinha, mais uma vez, às possibilidades decorrentes das políticas de inclusão social do Governo Lula.

Diferentemente de Rosário, Cida não conta com o apoio de ninguém para realizar o seu sonho, que é se graduar em jornalismo. Com relação a esse objetivo, a situação da jovem apresenta alguns agravantes, tendo em vista que, devido ao fato de morar na casa da família

para quem presta seus serviços de arrumadeira, não é possibilitado a ela realizar atividades que entrem em choque com os compromissos assumidos com os patrões. Assim, a jovem encontra-se em um dilema, pois, se possibilidades de melhorias salariais estão associadas ao nível educacional, como mostraram as pesquisas referentes à ascensão financeira conseguida pela chamada nova classe C, somente é possível vislumbrar um futuro diferente e promissor a partir da obtenção de algum tipo de qualificação.

Quando os seus patrões se propõem a assinar a sua carteira de trabalho, pois, até então, Cida exercia a função de arrumadeira sem a devida regulamentação, a relação entre ela e os membros da família Sarmiento adquire outro tipo de dinâmica e, assim, a jovem passa a ter acesso a privilégios que não possuía, como, por exemplo, trabalhar em horários fixos, podendo, assim, ter tempo livre para se dedicar aos estudos. A regularização da situação laboral de Cida, associada ao número de postos de trabalho que Penha ocupou enquanto doméstica durante os primeiros capítulos da trama, reforça os dados estatísticos referentes ao aumento de postos de trabalho formal registrados no início do Governo Dilma.

O outro elemento apresentado pela narrativa que não concerne a nenhuma protagonista especificamente, mas relaciona-se às questões abordadas neste tópico, refere-se à caracterização dos cantores Chayene e Fabian. Nascida no estado do Piauí e dedicando-se ao gênero musical forró, a representação da personagem Chayene contempla uma parcela da chamada nova classe C que se mostrou expressiva nas estatísticas: a população nordestina. Já Fabian, cantor de música sertaneja e nascido em Campo Grande (MS), faz alusão ao Centro-Oeste do país, uma das regiões que registrou altos índices de aprovação acerca da gestão realizada pelo Governo Lula. Faz-se um adendo ao fato de ambos os personagens serem oriundos de lugares que têm tradição no gênero musical que atuam.

A partir do que foi exposto, tem-se que *Cheias de Charme* propõe a representação das protagonistas a partir de três perspectivas diferentes. No que tange a Penha, os elementos referentes à vida na periferia são centrais para a sua caracterização. Ela estabelece uma relação de proximidade e afetividade com o seu entorno, algo que não se mostra tão importante para a estruturação da personagem Rosário, por exemplo, ainda que elas morem no mesmo bairro. Deve-se notar também que Penha é mostrada como uma mártir, alguém que se sacrifica em prol do bem estar da sua família. O exemplo mais ilustrativo disso seria o paradoxo que significa a doméstica ter um irmão graduado em Direito sendo que ela própria não teve condições de custear o curso de Enfermagem que alega ter almejado realizar.

Sobre Rosário, a questão da projeção econômica associada ao trabalho refletiu-se principalmente na sua carreira musical, que se manteve estagnada devido aos compromissos referentes à sua função de cozinheira no buffet. Mas, com a melhoria na condição financeira do seu pai, o que remete ao contexto social vigente à época de produção da telenovela, a protagonista pode investir no seu projeto de se tornar artista. Para Cida, essa possibilidade não se mostra viável, pois ela é responsável pelo seu próprio sustento. Assim, a falta de recursos financeiros representa um empecilho para a concretização do seu sonho de se graduar em um curso de ensino superior, o que permite concluir que a personagem, diferentemente das outras duas protagonistas, não faz parte da população que usufruiu dos benefícios proporcionados pela estabilidade econômica que o país apresentava. Ainda assim, Cida reconhece que a qualificação profissional seja um requisito para quem almeja uma nova colocação profissional e uma possível ascensão social.

Apesar do diálogo que a obra estabelece com a PEC 114, pondera-se que o protagonismo exercido por heroínas que atuam como empregadas domésticas não é algo recente à teleficção, figurando em outras telenovelas da própria emissora, como *Anjo Mau* (1968), *Gabriela* (1975), *Sem Lenço, Sem Documento* (1977-1978), *Duas Caras* (2007-2008) e *Cama de Gato* (2009-2010). Conjectura-se que os aspectos de atualidade acerca da proposta de *Cheias de Charme* se dê na forma como a atividade laboral se correlacionou à trajetória das heroínas, diferenciando-se das obras citadas, em que o exercício da função de empregada doméstica tinha como finalidade promover o enlace amoroso entre a protagonista e o seu patrão.

3.4. A trajetória melodramática da heroína de telenovela

No modo melodramático, a heroína é apresentada como a representante dos valores morais propostos como positivos pela narrativa, convenção que se manifesta na caracterização da personagem e na forma como a sua trajetória se desenvolve durante a trama. Assim sendo, a estruturação da moralidade mostra-se central em textos do gênero posto que o desfecho da história está condicionado ao triunfo do bem. Outro elemento que se faz presente na caracterização do protagonismo refere-se à perseguição exercida pelo antagonista, o que torna a saga da heroína ainda mais penosa por dificultar a sua jornada rumo à situação de bem estar. Assim, a heroína torna-se merecedora de conseguir aquilo que almeja não apenas pelos

valores que ela representa como também por conseguir superar as barreiras que encontra pelo caminho.

Nesta parte do terceiro capítulo, abordou-se a relação entre a obra *Cheias de Charme* e o melodrama com o intuito de estabelecer como o gênero influenciou na representação do protagonismo feminino. Assim posto, dois elementos mostraram-se fundamentais para a caracterização das heroínas e, por esse motivo, nortearam essa parte da dissertação: a moralidade e a busca por inserção social. O primeiro refere-se aos valores que a protagonista representa no contexto da narrativa, o que alude à caracterização inicial da personagem, posto que ela deve se manter coerente à maneira como foi introduzida pelo texto; o segundo remete ao desejo da heroína em sanar os aspectos de precariedade que vivencia.

Primeiramente, realizou-se uma descrição acerca das heroínas de *Cheias de Charme* para que se pudesse compreender como elas foram caracterizadas no que tange à moralidade, o que englobou, também, a representação do antagonismo apresentado pela narrativa, tendo em vista que a ação do vilão realça os valores associados ao protagonismo. Por último, explorou-se a questão da busca por inserção social das personagens, analisando-se as mudanças que elas conseguiram implementar em suas vidas ao final da trama. No que confere à caracterização da moralidade, analisou-se prioritariamente os capítulos iniciais da trama. Para a análise da busca por inserção social, explorou-se os capítulos intermediários e finais da obra.

Penha é mostrada como uma mulher trabalhadora e dedicada ao bem estar da sua família, sendo responsável não apenas pela criação do filho, mas dos irmãos mais novos também. Mesmo esforçando-se, a protagonista encontra dificuldades em exercer o seu papel de provedora, tendo em vista que a remuneração que recebe enquanto empregada doméstica não é o suficiente para o sustento da sua família. Observa-se também que a protagonista vive em harmonia com o seu entorno, promovendo confraternizações com pessoas de sua comunidade, como o churrasco na laje, que acontece no primeiro capítulo.

Nos diálogos iniciais estabelecidos entre Penha e Chayene, a narrativa coloca a heroína como alguém que sofre assédio moral por parte da sua patroa, algo que ela é levada a tolerar devido às suas responsabilidades familiares. Mas, em determinado momento, a empregada doméstica decide dar um fim a essa situação, acionando Chayene na justiça. Na audiência de conciliação, Penha afirma não ter merecido sofrer maus tratos da ex-patroa, pois desempenha o seu trabalho de maneira eficiente, algo que é confirmado posteriormente

quando ela passa a trabalhar na casa de Lígia. Esta, em vários momentos, elogia o serviço de Penha e as duas, pouco tempo depois, estabelecem uma relação de confiança e afetividade, o que reafirma a boa índole da protagonista.

Apesar da relação amistosa estabelecida entre elas, Penha passa a sofrer com o assédio sexual perpetrado por Alejandro, o que acentua a caracterização da atividade laboral dela como algo não ideal, justificando a vontade de não se dedicar ao trabalho como doméstica. Soma-se a isso o fato de, em pouco tempo, a protagonista ter mudado de emprego duas vezes, aludindo à fragilidade dos vínculos laborais presentes nesse tipo de ocupação profissional.

Desde o início do primeiro capítulo, Rosário é caracterizada como uma jovem sonhadora que deseja se tornar cantora, o que pode ser constatado, por exemplo, na cena em que ela se apresenta na delegacia. Ao afirmar que trabalha como cantora, exercendo a atividade de cozinheira apenas nas horas vagas, nota-se que, para ela, ser uma artista já faz parte da sua identidade, mesmo que, na realidade, ela se dedique mais ao seu trabalho no buffet do que à atividade musical.

Quando, ainda na fase inicial da trama, a protagonista invade o camarim do cantor Fabian para mostrar a sua produção musical, desobedecendo à ordem dada pelo seu patrão, a heroína demonstra ser uma pessoa impetuosa e obstinada, capaz de infringir regras para atingir o seu objetivo. A narrativa consente as atitudes perpetradas por Rosário, ainda que algumas delas sejam inclusive ilegais, pois que a heroína age motivada por um sonho que almeja realizar.

Para invadir o show, ela conta com a ajuda do seu pai, Sidney, e do seu colega de trabalho, Heraldo, que facilitam a sua entrada no local. A partir da solidariedade e do apoio que recebe dos amigos, é possível inferir que a jovem é bem quista pelas pessoas do seu convívio, ainda que alguns deles sejam críticos com relação ao seu sonho de se tornar cantora, como é o caso de Sidney. O otimismo é outro valor que caracteriza a personagem. Mesmo sendo demitida do buffet após o incidente com Fabian, Rosário encara o ocorrido como uma chance de dedicar-se exclusivamente à sua carreira artística. Ela também aparenta ser perspicaz, ora aproveitando-se das ocasiões que surgem espontaneamente, ora criando situações que possam vir a facilitar a realização do seu objetivo, como, por exemplo, quando ela invade o camarim do cantor Fabian e, principalmente, quando ela se candidata ao emprego de cozinheira na casa de Chayene visando conhecer pessoas da indústria musical que possam ajudá-la na sua carreira artística.

Na caracterização de Cida, ressalta-se a ausência de uma rede de sustentação familiar, o que se soma ao fato de ela não possuir nenhum amigo além da sua madrinha. Mesmo que a jovem tenha desenvolvido afetividade pelos seus patrões por ter crescido na casa deles, observa-se que essa relação não é simétrica. Nas cenas em que Sonia dá um vestido a Cida, a patroa ironiza a situação precária da arrumadeira, o que coloca em dúvida a suposta afetividade existente entre a protagonista e a família que a abriga. Dúvida que é sanada, logo em seguida, no noivado de Ariela, quando os Sarmento decidem realizar uma fotografia com todos os membros da família e não convidam Cida para o registro. Nem mesmo o romance com Rodinei apresenta elementos de sustentação e apoio, tendo em vista que o rapaz demonstra ser infiel no início da trama.

Ainda que, logo após o término do namoro com Rodinei, ela passe a flertar com Conrado, Cida acredita que o relacionamento amoroso entre eles não é viável e, por essa razão, omite ao rapaz informações sobre a sua profissão e mente sobre as suas origens, afirmando ser filha de criação da família Sarmento. A cada encontro com Conrado, a situação da arrumadeira fica mais complicada, pois ela é levada a contar novas mentiras para o rapaz. Pouco tempo depois, Cida termina o relacionamento sem explicar o motivo, mas Conrado volta a procurá-la, dessa vez, atraído não apenas pelo interesse sentimental, mas por questões financeiras, pois ele vê no namoro com a arrumadeira uma chance de conseguir trabalho no escritório de Ernani Sarmento.

Quando Cida afirma, em conversa com o delegado, ser estudante e arrumadeira, ela reconhece que os estigmas associados à profissão podem influenciar a sua imagem pública. Por esse motivo, ela coloca o ser estudante como o primeiro elemento na sua apresentação pessoal. O fato de ser arrumadeira é tido pela jovem como secundário, algo que não se confirma na narrativa, pois, no decorrer da trama, nota-se que ela dedica mais tempo à atividade doméstica do que aos estudos, algo que se assemelha à postura de Rosário frente à sua carreira artística. Esses elementos, juntamente às mentiras contadas a Conrado sobre a sua real situação dentro da casa da família Sarmento, confirmam uma dissociação entre o que Cida é e a imagem que ela gostaria de ter.

Por se colocar como a principal opositora de Penha e, posteriormente, de Rosário, a cantora Chayene personifica a vilania na trama, o que obscurece outros obstáculos presentes na trajetória de ascensão das heroínas. Porém, deve-se ponderar que o antagonismo não é exercido apenas por essa personagem. No caso de Penha, existem outros dois elementos que dificultam o seu percurso de ascensão: a ocupação profissional e a família. Sobre a profissão,

há os casos de assédio moral e sexual sofridos pela personagem de maneira que sua ocupação é vista como inadequada, além da remuneração, que se mostra insuficiente em relação às obrigações que possui. Por essa razão, Penha realiza atividades paralelas à de empregada doméstica visando complementar a sua renda.

Há também as questões de cunho pessoal, como o fato de a personagem ser a única provedora de uma família composta por cinco membros, além dos problemas decorrentes da desonestidade do marido, que, de certa maneira, repercutem na sua atividade profissional, pois a necessidade de sustentar a família, juntamente à falta de apoio de Sandro, contribui para que a personagem continue exercendo a atividade de empregada doméstica, ainda que, por meio desta, Penha não consiga obter uma remuneração adequada às suas demandas. O curto intervalo de tempo que ela permanece desempregada quando sai da casa de Chayene para trabalhar com Dona Maslova e, posteriormente, com Lygia confirma a urgência que a protagonista possui em trabalhar para pagar as dívidas, circunstância que dificulta uma possível mudança de carreira ou uma qualificação.

Já Rosário sofre com os estigmas da profissão artística decorrentes do seu desejo de se tornar uma cantora. Alguns personagens mostram-se céticos e desconfiados acerca dos objetivos da protagonista, como Sidney, Inácio e até mesmo Cida e Penha, posicionamento que se refletirá nas dificuldades enfrentadas pela cantora na formação do grupo musical, o que é realçado quando Rosário afirma, após a dissolução do grupo, que as outras integrantes do trio encaravam a carreira artística com menos comprometimento do que ela.

Como a Rosário não tem apoio para a realização do seu projeto, ela precisa provar que a plausibilidade do mesmo para que, então, ela adquira a adesão dos demais, o que ocorre em momentos esparsos da trama, quando, por exemplo, ela tem uma composição sua comprada por Chayene ou quando o vídeo referente à música “Vida de Empreguete” se populariza na internet ou, ainda, quando o grupo recebe o prêmio de revelação musical, pois, mesmo se tratando de um trio, era Rosário quem dava sustentação ao projeto “Empreguetes”. Quando ela saiu do grupo, este se desfez.

Há ainda o antagonismo exercido pela própria indústria do entretenimento, que dificulta a entrada de novos artistas no mercado, algo que é abordado quando Rosário tenta apresentar as suas produções musicais ao cantor Fabian, encontrando uma série de obstáculos, ou quando Chayene sabota a carreira das “Empreguetes”, pois, embora a narrativa atribua a ação da vilã a uma profecia realizada por uma cartomante – algo que alude à comicidade da

narrativa dada à risibilidade da circunstância -, há uma relação metafórica entre a oposição que Chayene faz a Rosário e a lógica do mercado fonográfico, posto que ambas as personagens atuam em nichos musicais similares.

No tocante à trajetória de Cida, o antagonismo é exercido pela família Sarmiento e pela falsa ideia de inclusão familiar alimentada pela heroína. A jovem exerce a atividade de empregada doméstica desde a infância na casa dos Sarmiento devido à necessidade de prover o seu próprio sustento, já que a sua mãe, único apoio familiar que possuía, falece. Conjectura-se que o trabalho exercido por ela tenha dificultado a concretização da sua educação formal e, por isso, ela precisou complementá-lo, inferência baseada no fato de Cida ter frequentado um curso preparatório para o vestibular no início da trama. Pode ser também que ela tenha cursado o ensino básico em colégios que não possuíam a estrutura necessária para capacitá-la para o ingresso imediato à universidade, o que remete à ausência de uma família que pudesse lhe fornecer apoio.

Qualquer uma das duas hipóteses relaciona-se às repercussões suscitadas pela situação de trabalho doméstico a que foi submetida a jovem pela família Sarmiento. Além disso, deve-se apontar que a legislação trabalhista brasileira veta a realização desse tipo de atividade por crianças e adolescentes, o que se correlaciona à fala de Rodinei acerca da situação de exploração da sua ex-namorada na casa dos patrões, posto que ela exercia a atividade de maneira irregular, tornando-se, dessa forma, mais vulnerável aos possíveis assédios perpetrados pelos Sarmiento.

Os patrões de Cida apresentam aspectos de vilania não apenas pelos atos que impetram contra a arrumadeira, mas por se aproveitarem da situação de precariedade da jovem decorrente do falecimento da sua mãe para obter vantagens. Dessa forma, Sonia e Ernani Sarmiento são caracterizados como avarentos e egoístas, pois, mesmo tendo condições de contratar uma funcionária para ocupar o lugar da mãe da jovem após o seu falecimento, eles decidem colocar a jovem para realizar os serviços domésticos. Mesmo assim, a heroína acredita fazer parte da família Sarmiento, sendo esse um dos principais entraves para a concretização do seu percurso. Como aponta o diálogo estabelecido entre arrumadeira e Rodinei no início do primeiro capítulo, Cida sente-se em dívida com os patrões por eles terem dado apoio a ela após a morte da sua mãe.

Esse suporte associado ao sentimento de perda fez com que a heroína desenvolvesse laços de afetividade com os membros da família. Mas, a partir da fala de Rodinei, observa-se

que não há uma reciprocidade da parte dos patrões em relação a Cida. Ela não possui as mesmas prerrogativas que as filhas do casal, o que é confirmado pelas cenas em que Cida recebe um vestido doado por Sonia ou quando ela não é ignorada pelos patrões no noivado de Ariela. Posteriormente, quando a protagonista percebe que não é tida como um membro da família pelos Sarmiento, mas como uma funcionária, a sua trajetória ascensional é impulsionada. Nota-se que, na trama das três protagonistas, o trabalho doméstico esteve associado ao assédio.

PERSONAGEM	REPRESENTAÇÃO DA MORALIDADE
PENHA	Trabalhadora, altruísta, de boa índole e vive em harmonia com o seu entorno
ROSÁRIO	Sonhadora, impetuosa, obstinada, otimista, perspicaz e bem quista pelos amigos
CIDA	Cordata, indefesa, ingênua e vulnerável

Quadro 4 – Representação da moralidade

Fonte: Elaborado pelo autor

3.4.1 A busca das protagonistas por inserção social

No fim do primeiro capítulo, quando as protagonistas se conhecem na delegacia, elas realizam uma espécie de pacto, comprometendo-se a continuar trabalhando em prol dos seus respectivos projetos de vida. “Dia de empreguete, véspera de madame”, bradam as heroínas após firmarem o acordo, reafirmando o desejo por mudanças. Após esse encontro, a trajetória de mobilidade de cada uma delas vai se definindo. No que tange a Penha e Cida, a busca por melhorias ocorre apenas quando as dificuldades enfrentadas pelas duas em suas respectivas tramas aumentam, algo que é ocasionado pela intervenção dos agentes que lhes antagonizam. Diferentemente delas, Rosário dá início à sua busca já no início da narrativa, o que pode ser

atribuído ao fato de a protagonista possuir um plano de vida bem definido, o desejo de ser artista.

Rosário é a única heroína que possui as habilidades e conhece os meios para alcançar aquilo que almeja: ela sabe cantar, compor músicas, tocar violão, etc. Penha, além de ter de sustentar os membros de sua família, não possui capacitação para exercer outra profissão, o que dificulta qualquer mudança na sua trajetória associada à profissão. Cida também encontra obstáculos na busca por inserção social, pois, além de não possuir recursos financeiros para fazer o curso de Jornalismo, não obtém sucesso no relacionamento estabelecido com Conrado, alguém que poderia suprir a necessidade de apoio e vínculo afetivo da heroína, promessa que, com o desenrolar da narrativa, não se concretiza, tendo em vista que o rapaz, apesar de aparentar ser o príncipe que ela tanto procurava, era, na verdade, individualista e egocêntrico.

É importante ressaltar que o projeto de inserção social por meio do casamento não se mostra viável para nenhuma das protagonistas. No decorrer da trama, observa-se que os relacionamentos amorosos mantidos pelas três heroínas representam entraves para a concretização dos seus respectivos planos de vida. Um dos principais problemas de Penha refere-se ao fato dela ter que sustentar a sua família sozinha, pois os problemas de saúde de seu marido o impossibilitam de trabalhar. Posteriormente, com o intuito de evitar que os membros de sua família corram risco de vida, a heroína é levada a assumir uma dívida que Sandro contraiu com um agiota.

Ainda que esteja obstinada em se tornar uma artista, Rosário repensa algumas vezes a sua carreira quando começa a namorar Inácio, que é contrário à ideia de se relacionar com uma cantora. Eles terminam o namoro várias vezes durante a trama devido a essa divergência de interesses, o que causa sofrimento à protagonista por não conseguir conciliar a sua vida profissional à amorosa. Cida relaciona-se com três rapazes no decorrer da trama: Rodinei, Conrado e Elano. Na maior parte da trajetória da protagonista, ela mantém-se interessada por Conrado, que demonstra ter uma má índole. Por essa razão, Elano, que nutre um amor secreto por Cida, realiza esforços para desmascará-lo. Mas, enquanto o romance com o irmão de Penha não se desenvolve, é na amizade com as outras protagonistas que a arrumadeira estrutura a sua rede de relações interpessoais baseada na afetividade.

Isso não significa que a temática do amor não seja importante para as protagonistas ou tenha perdido a sua centralidade no desenvolvimento das narrativas telenovelistas. Pelo contrário, as questões de cunho sentimental mostram-se fundamentais para a trama de Penha,

Rosário e Cida, mas a partir de outra perspectiva, tendo em vista que, para as três, os relacionamentos amorosos expressam-se como agentes geradores de obstáculos no que concerne à realização de seus projetos de mudança de vida.

Em narrativas melodramáticas, a trajetória da heroína está associada ao seu desejo por mobilidade. Por essa razão, é necessário que ela, no final da trama, possua um status superior àquele que possuía inicialmente. Deve-se pontuar também que o desfecho da protagonista está relacionado à validação social do novo posicionamento adquirido por ela. Geralmente as heroínas das telenovelas vão de uma situação de pobreza a uma situação de riqueza ou do desconhecimento da paternidade ao conhecimento sobre as suas origens, pois obter sucesso financeiro e fazer parte de uma estrutura familiar são elementos reconhecidos socialmente como positivos.

Em *Cheias de Charme*, a proposta de mudança de vida mostra-se associada à visibilidade midiática em contrapartida à invisibilidade do trabalho doméstico. Ainda que as protagonistas também consigam ascender economicamente, esse não é o foco da trajetória de todas elas. Dessa forma, percebe-se que a representação do percurso da heroína passa por reproposições, explorando-se novas possibilidades, o que reverbera em outros aspectos da narrativa. Um deles refere-se ao papel do casamento. Ao ser possível à protagonista alcançar os seus objetivos a partir de outros caminhos que não se resumam apenas à realização amorosa, a associação com personagens masculinos torna-se mais um elemento que compõe a sua trajetória, mas não o único.

Deve-se ponderar também a questão referente à efemeridade dos fenômenos midiáticos. Se a inserção social representa a culminação da narrativa, o desfecho da heroína poderia se fundamentar em um projeto de cunho midiático, dada à efemeridade presente na lógica de consumo dos produtos culturais? Nota-se que, para que a proposta de *Cheias de Charme* fosse viável, as heroínas não poderiam estar satisfeitas com a situação em que se encontravam, pois se aventurar em uma carreira artística da forma como elas fizeram implicou mudanças não apenas no campo profissional, mas também em outros setores de suas vidas, como o amoroso, o financeiro, o familiar, etc.

Há ainda a mudança da natureza do processo de inserção social das protagonistas, que, na obra, ganha aspectos de impessoalidade. Não é a descoberta do pai desconhecido, a figura do marido ou o acesso a recursos financeiros que legitimam as heroínas, mas o fato de elas serem aceitas por um grande número de pessoas desconhecidas: os fãs. Ou seja, há uma

proposta quantitativa referente a essa forma de ascensão, diferente das propostas anteriores do melodrama telenovelistico, em que o reconhecimento da protagonista dependia do aval de pessoas que, de alguma forma, haviam acompanhado o desenvolvimento da sua trajetória.

Frisa-se que, embora o texto não aponte como a principal motivação das heroínas em relação à formação do grupo musical – à exceção de Penha -, a incrementação da situação econômica decorrente da atividade artística não representa um elemento de menor relevância, pois, por meio do acesso a recursos financeiros, as protagonistas têm os seus percursos facilitados, o que permite a elas arquitetarem novos projetos pessoais.

3.5 O feminino na composição do protagonismo

Essa seção tem por objetivo identificar as representações acerca do feminino em *Cheias de Charme*, obra que se mostra relevante por abordar o reconhecimento social das protagonistas por outros vieses que não se resumam apenas às dinâmicas familiares – ainda que estas continuem sendo centrais para a estruturação da narrativa -, incorporando elementos de atualidade à representação do feminino, como as problemáticas acerca do mundo do trabalho, estruturando, assim, propostas alternativas de protagonismo.

A questão que norteia essa parte da dissertação refere-se à problematização da feminilidade, pois parte-se do pressuposto de que, em textos do gênero, a trajetória de ascensão da heroína está diretamente relacionada à sua condição de mulher. Aqui, discutiu-se elementos acerca do feminino apresentados pela obra, englobando alguns dilemas que são colocados à mulher contemporânea, que deve, ao mesmo tempo, lidar com um projeto de feminilidade generalizante e com as possibilidades de uma constituição identitária própria.

A personagem Penha possui uma relação complexa com a sua família. Primeiramente, a narrativa aponta que ela como a pessoa responsável pela criação dos seus irmãos caçulas, assumindo um papel híbrido na dinâmica familiar: de irmã e mãe de Elano e Alana. Soma-se a isso o fato de a heroína, ao exercer a ocupação de empregada doméstica, realizar atividades de manutenção e limpeza na casa de terceiros. Assim, o seu posto de trabalho corresponde a uma extensão das atribuições que ela desempenha na sua própria residência. A dupla jornada feminina, que é colocada à mulher contemporânea, no caso de Penha, configura-se em desenvolver atividades domésticas repetidamente.

Nas cenas do primeiro capítulo, Penha acorda cedo no seu dia de folga para organizar o evento social que promove em sua laje. Ao colocar o desejo de receber pessoas da sua comunidade em casa à frente da necessidade de descansar até mais tarde, por exemplo, ela é caracterizada como uma pessoa afável, amistosa, o que reforça os ideais de feminilidade. Há também, na situação referente à festa na laje, a necessidade do reconhecimento do outro acerca de tais qualidades, não bastando à protagonista ter os referidos atributos sem encená-los publicamente. Tem-se, aqui, a recursividade da performance de gênero. Em conversa com a vizinha, Penha reforça a responsabilidade com a sua família ao explicar que a construção do “puxadinho” deu-se devido aos problemas domésticos financeiros que enfrenta.

Sobre o “puxadinho”, faz-se um adendo sobre ao significado desse tipo de edificação. A personagem amplia a sua moradia na tentativa de solucionar um problema referente ao seu lar, aqui entendido não apenas como uma habitação, englobando também as relações estabelecidas pelas pessoas integrantes da dinâmica familiar. O prolongamento da casa no sentido físico representaria as ramificações presentes na estrutura familiar constituída por Penha. Na mesma conversa, a protagonista tece algumas críticas acerca do marido Sandro. Ao se referir a ele como “mala sem alça”, desqualifica-o enquanto figura masculina ao compará-lo a um utensílio quebrado. Mas, mesmo assim, ela não menciona o desejo de se divorciar ou algo do gênero, o que alude à resignação como um elemento de sua performance do feminino.

Após a conversa telefônica com Chayene, Penha afirma que a patroa é uma “lacreia” e “bruaca”. Ao empregar esses termos depreciativos, suscitando uma imagem de uma pessoa perversa e desagradável, a empregada posiciona-se como o oposto do que a cantora representa, colocando-se como alguém que está de acordo com os ideais de feminino. Antes de se dirigir à casa da cantora, a heroína conversa com o seu filho sobre o adiamento de um passeio que haviam programado, dando indícios acerca do principal dilema da personagem, que é conciliar as suas atribuições familiares à sua atividade profissional.

No seu local de trabalho, Penha utiliza o tempo que deveria estar exercendo a sua função para resolver problemas domésticos pessoais, reforçando as reflexões expostas no parágrafo anterior. Insatisfeita com o serviço prestado pela protagonista, Chayene profere xingamentos a ela, comparando-a a uma égua e a uma jumenta. Como ser mulher significa estar dentro das normas impostas pelo sistema de gênero, a analogia feita pela cantora tem como finalidade negar as características de feminino a Penha. Assemelhar-se a um animal opõe-se à ideia de ser humano socializado.

Existem outros itens alusivos à caracterização de Penha que podem ser destacados, como o fato de ausentar-se no seu primeiro dia de trabalho na casa de Maslova para socorrer o marido Sandro ou quando ela afirma a Otto que gostaria de ter se tornado enfermeira, mas não pode completar os estudos devido às responsabilidades domésticas ou, ainda, ao se envolver com um agiota para assegurar a integridade física da sua família. Esses elementos contribuem para compor o dilema da protagonista referente à falta de equilíbrio entre a sua vida pessoal e a sua ocupação profissional.

Rosário trabalha como cozinheira e, assim como Penha, exerce uma atividade laboral que remete ao lar, à ideia de cuidado com o outro. No primeiro capítulo, a maneira ornamentada de se vestir da personagem destaca-se como um elemento de caracterização, o que aponta para a centralidade da estética na representação do feminino. Ao depender do reconhecimento do outro, a mulher é objetificada de diversas formas nas relações sociais, sendo os seus atributos físicos um dos critérios utilizados pelo sistema de gênero nessa espécie de avaliação.

Outro elemento a ser apontado é a maneira infantilizada como a personagem é caracterizada. Em primeiro lugar, tem-se o termo “fabianática” que ela utiliza para se referir a si mesma por ser uma grande admiradora do trabalho do cantor sertanejo Fabian, algo que reporta à imagem juvenil do fã, que estabelece uma relação de idolatria em torno de celebridades midiáticas. Há também outros itens pontuais, como o fato de Rosário se referir ao seu pai como “papito” e de se considerar a “estrelinha” da família, que suscitam representações do universo infantil e atribuem à personagem um caráter de imaturidade, reforçando os atributos de submissão, docilidade e encolhimento acerca da identidade feminina.

A trama referente à realização do seu projeto profissional é aquela em que se evidenciam os conflitos acerca da representação da feminilidade. Em alguns momentos, Rosário é apresentada como uma personagem obstinada a realizar os seus objetivos, sendo capaz de atitudes precipitadas, como invadir um show particular para apresentar a sua produção artística ao cantor Fabian. Em outros, ela reconhece que precisa do aval de alguém que tenha os meios para impulsionar o seu projeto profissional, buscando se associar a profissionais que atuam na indústria musical. Ora ela se coloca como uma jogadora nas relações sociais, ora como alguém que necessita da ajuda de terceiros para conseguir o que almeja.

Quando ela passa a trabalhar na casa da cantora Chayene, o seu pai desaprova, pois ainda que Rosário continue exercendo a função de cozinheira, existe o estigma referente ao serviço de empregada doméstica. Como a performance acerca da feminilidade está sob constante processo de jugo social, os elementos identitários que a mulher projeta para os outros é fundamental para a composição da sua imagem, dinâmica de gênero que Sidney parece reconhecer. Mas, ainda assim, a heroína enfrenta o seu pai, reforçando o papel de jogadora que ela assume quando se trata do seu projeto de se tornar uma cantora.

Cida apresenta uma relação diferente das outras protagonistas no que se refere à ocupação profissional, pois ela trabalha no mesmo lugar onde reside. No seu caso, não há interferência entre a vida doméstica e a vida profissional, pois elas são, praticamente, a mesma coisa. Essa situação intrincada tem consequências, levando a jovem a crer, por exemplo, que ela ocupa um lugar na estrutura familiar dos patrões. No diálogo estabelecido entre Sonia e Cida, no início do primeiro capítulo, a patroa doa um vestido à arrumadeira para que ela o use na festa de noivado. A ação de Sonia poderia ser considerada como um gesto de bondade, se a doação do vestido não estivesse vinculada ao fato de Cida precisar estar na festa e fazer boa figura perante os convidados. No que tange à heroína, o fato de ela ter ficado contente por ter recebido o objeto denota, na sua caracterização, o reconhecimento da estética enquanto uma questão pertinente à constituição da feminilidade.

Na cena seguinte, Cida rejeita o convite realizado pelo seu namorado para um evento social pois este coincidirá com a festa de noivado de Ariela. Rodinei tenta persuadir a arrumadeira ao afirmar que ela não tem obrigação de estar na festa por não ser membro família Sarmiento. No diálogo, quando Cida é apresentada a duas opções de escolha - ou atender ao pedido da sua patroa ou satisfazer o desejo do seu namorado - pontua-se a busca por aceitação, que é própria à identidade feminina. Independente da escolha que fosse feita, Cida estaria atendendo ao desejo de terceiros e não a uma vontade pessoal.

Nas cenas após a festa de noivado, Cida se envolve em uma discussão com uma moça ao vê-la beijando Rodinei. Há, nesse segmento, dois pontos a serem destacados. O primeiro refere-se ao fato de a arrumadeira agredir alguém fisicamente após flagrar a traição do seu namorado. Posto que Cida é caracterizada como uma moça gentil e pacata, o momento de violência protagonizado por ela pode estar associado à relevância do amor para a feminilidade e a ameaça que o incidente da traição representou para o relacionamento da arrumadeira com Rodinei. Existe também a matéria acerca do enaltecimento do masculino, pois, ao agir de

forma hostil, a arrumadeira reconhece Rodinei como alguém por quem ela deva se empenhar para manter em sua vida, mesmo após ele ter sido flagrado beijando outra mulher.

Após o ocorrido, Cida termina o namoro com o rapaz e passa a flertar com Conrado, corroborando a hipótese que associa a realização amorosa ao feminino. Ela omite o fato de ser empregada doméstica na tentativa de manipular a sua imagem social. Mas, em determinado momento, a arrumadeira se embaraça com as diversas mentiras que conta ao pretendente e acaba terminando o relacionamento, sem, no entanto, revelar a Conrado o que motivou a decisão. A insatisfação de Cida com a sua ocupação profissional evidencia-se quando os seus patrões decidem legalizar a sua situação, assinando a sua carteira de trabalho.

Conrado passa a ver no namoro com a heroína uma oportunidade de conseguir um posto de trabalho na empresa de Ernani Sarmiento, reforçando a ideia de mulher como objeto de troca nas relações sociais. Desse modo, Cida representa um meio para atingir determinado fim, alguém que pode servir de intermediário. Assim como a jovem, Conrado reconhece os mecanismos presentes nas relações de gênero. Cida expressa ter vontade de cursar Jornalismo, profissão que alude à ideia de objetividade, racionalidade e controle social, tendo em vista que o repórter se coloca como um observador da sociedade, valores que distam da proposta hegemônica de feminino. O desejo em atuar em outra área também denota o anseio da heroína em ascender socialmente.

Quando as três protagonistas encontram-se na delegacia, o posicionamento da câmera, posta atrás de uma persiana, contribui para compor uma ideia de vigilância. O enquadramento também sugere uma incompletude, como se as heroínas não fossem reconhecidas como sujeito pela sociedade, o que contribui para o estabelecimento da proposta da narrativa acerca da busca por inserção social. A tese acerca da centralidade do olhar do outro para a constituição do feminino é reafirmada quando Cida e Rosário tentam manipular a imagem social que projetam ao afirmarem que são, respectivamente, estudante e cantora em vez de arrumadeira e cozinheira.

Há também o tratamento diferenciado que elas recebem do delegado, que atende primeiramente uma “madame”, sendo que esta tinha chegado depois das protagonistas na repartição. A omissão dele em relação a elas em prol da mulher que, aparentemente, pertence a um estrato social superior remete à questão da visibilidade a que está sujeita a mulher burguesa. O delegado, ao agir dessa forma, identifica a hierarquia existente nas relações de gênero, ainda que, em ambos os casos, se tratem de figuras femininas.

Na cela, quando as heroínas propõem um pacto entre si e prenunciam “Vida de *empreguete*, *véspera de madame*”, elas indicam o desejo de ocupar um estrato social superior. Nas relações de gênero, “tornar-se madame” corresponderia a reproduzir, em maior escala, os ideais acerca da feminilidade, pois a mulher burguesa encontra-se em um estado de mais alienação por ser estar sob um grau superior de controle social. Ocorre também de as três possuírem nomes que fazem alusão à figura feminina mais proeminente na mitologia cristã - Maria, a mãe de Jesus -, o que atribui, às heroínas, uma ideia de afabilidade, condescendência, piedade, alinhando-as à proposta hegemônica de feminino.

Ao final da história, as três protagonistas conseguem atingir a realização amorosa e profissional. Embora Rosário afirme que a carreira artística seja a sua prioridade, a personagem somente atinge o seu desfecho na trama quando Inácio passa a consentir que a namorada atue como cantora, o que reforça o relevo do amor na trajetória das heroínas telenovelísticas. Pondera-se também sobre a interface entre o feminino e a nova profissão exercida pelas protagonistas, uma vez que, durante as apresentações, os artistas se expõem ao olhar do outro e ao jugo do espectador, à semelhança do que ocorre com a performance feminina. Acrescenta-se a isso o fato de a carreira artística, no âmbito da cultura massiva, estar associada ao lúdico, à diversão, ao entretenimento, dinâmica que situa o *performer* como alguém que tem como principal objetivo agradar o seu público, sendo possível estabelecer paralelo com a anuência social buscada pela mulher acerca do papel de gênero que desempenha.

PERSONAGEM	ELEMENTOS DE CARACTERIZAÇÃO DO FEMININO
PENHA	<ul style="list-style-type: none"> - Atribuições familiares; - Ocupação profissional tida como feminina; - Dilemas de ordem amorosa; - Preocupação com a estética e apresentação pessoal.
ROSÁRIO	<ul style="list-style-type: none"> - Ocupação profissional tida como feminina; - Dilemas de ordem amorosa; - Preocupação com a estética e apresentação pessoal; - Possui aspirações profissionais.
	<ul style="list-style-type: none"> - Ocupação profissional tida como feminina; - Dilemas de ordem amorosa;

CIDA

- Preocupação com a estética e apresentação pessoal;
- Possui aspirações profissionais.

Quadro 5 – Elementos de caracterização do feminino

Fonte: Elaborado pelo autor

3.6. As mídias como propulsoras dos projetos das heroínas

A caracterização inicial das três protagonistas apresenta, como elementos de intersecção, a situação de desamparo social e o desejo por mudanças. Penha possui problemas financeiros relacionados às atribuições familiares, o que é agravado pelas condições precárias sob as quais ela exerce o trabalho como empregada doméstica. Rosário almeja largar o posto de cozinheira e se dedicar exclusivamente ao trabalho artístico, mas não tem acesso aos meios necessários para dar início ao seu plano de carreira. Cida afirma ter intenção de ingressar na academia, mas o texto aponta que a personagem está mais focada na sua vida amorosa do que propriamente na sua educação formal.

A partir do dilema de cada uma das personagens, a temática das mídias vai se definindo como um elemento de propulsão para a inserção social que tanto almejam. No que concerne a Penha, há o desejo de implementar melhorias na sua situação financeira. Dessa forma, atuar como produtora de conteúdo para os meios representa uma alternativa viável de mudança de vida para a heroína tendo em vista as suas responsabilidades familiares e os obstáculos que enfrenta no exercício da sua ocupação profissional. O texto ainda aponta que, para ingressar na carreira artística, não é necessária uma qualificação prévia, empreendimento que se encaixa ao perfil de Penha.

Na trama de Rosário, as mídias não figuram apenas como um vetor para atingir um determinado objetivo - posto que alguns ramos da atividade artístico-cultural se dão prioritariamente no âmbito dos meios de comunicação -, mas um fim em si mesmo, dada a relação que a personagem estabelece com os produtos midiáticos, principalmente com o cantor Fabian, de quem ela afirma ser uma fã, o que é confirmado pela quantidade de elementos referentes ao artista que ela possui em seu quarto. Além disso, a protagonista envolve-se amorosamente com Inácio, sócia do cantor sul-matogrossense, que, no final da

narrativa, revela ter sido vítima de sua ex-namorada, uma fabianática com distúrbios psicológicos, aludindo aos aspectos negativos acerca da visibilidade midiática.

Sobre Cida, aponta-se a centralidade do tema do amor na sua trama, que se correlaciona à ausência em sua vida de uma rede de relacionamentos baseada na afetividade. Após o fracasso do namoro com Rodinei, ela se apaixona por Conrado, que se afasta da heroína ao descobrir que ela trabalha como empregada doméstica. Pondera-se que a visibilidade midiática poderia incrementar a imagem pública da personagem e torná-la desejável aos olhos de Conrado, o que se concretiza, tendo em vista que o rapaz volta a se relacionar com Cida após o seu ingresso no grupo “Empreguetes”.

Na cena da delegacia, a situação de precariedade das heroínas se delineia, assim como o desejo por operar mudanças em suas trajetórias. Rosário encontra-se frustrada por não ter sido bem sucedida no seu encontro com o cantor Fabian, algo que, caso tivesse ocorrido como ela havia planejado, supostamente poderia ter alavancado a sua carreira artística. Cida vislumbra deixar de prestar serviços de arrumadeira na casa da família Sarmiento, mas não possui um projeto de vida bem definido no início da trama. Penha mostra-se cética e afirma que, naquele momento, a remediação dos seus problemas financeiros representa a sua prioridade.

Aproveitando-se que o cargo ocupado por Penha estava livre, Rosário passa a trabalhar na casa da cantora Chayene na tentativa de conhecer empresários da música e, assim, dar continuidade ao seu plano de carreira, mesmo que isso significasse atuar, por mais algum tempo, como cozinheira, circunstância que alude à relevância do momento na sociedade de consumo. A heroína utiliza-se dos meios que possui e das oportunidades que encontra para tentar implementar seus objetivos. Mas, na prática, a sua tática se mostra inviável, pois, ainda que tenha conseguido apresentar as suas composições musicais ao cantor Fabian, ela é levada a vender o seu trabalho para Chayene. A ação dessa personagem representaria a expropriação do trabalho intelectual dos artistas iniciantes pela indústria, o que se soma aos obstáculos que eles encontram ao buscar se inserir no mercado cultural.

Rosário decide externar a sua frustração em relação à forma como estava a se desenvolver o seu projeto artístico e grava a música “Vida de Empreguete”. Contando com a ajuda de Kleiton, que tinha aceitado produzir a canção, e com a colaboração de Penha e Cida, que haviam concordado em cantar juntamente com ela, Rosário utiliza o estúdio musical da casa de Chayene, que estava fora do Rio de Janeiro a trabalho. A composição de Rosário

apresentou uma letra que associa a mudança social à aquisição de bens materiais, atrelando o consumo à proposta de inserção social na obra, posicionamento que é retomado na música “Marias Brasileiras”.

Após registrar queixa na polícia contra as heroínas por elas utilizarem a sua propriedade indevidamente, Chayene volta atrás na sua decisão com o intuito de evitar se envolver em mais um escândalo midiático, posto que ela ainda estava sofrendo com os estigmas acerca do caso referente ao assédio moral e físico contra Penha. Soma-se a isso o fato de o vídeo veiculado na internet ter se tornado popular, alçando as protagonistas ao status de celebridades na rede, o que tornou a situação mais complexa para Chayene, pois, ao denunciar o ato do trio à polícia, ela não estaria agindo apenas contra pessoas, mas contra um fenômeno midiático que possui a adesão de fãs.

Elano e Kleiton aproveitam-se da simpatia despertada pelo vídeo junto aos usuários da internet e realizam a campanha online “Empreguetes Livres” com a intenção de pressionar a cantora piauiense a retirar a queixa contra as protagonistas. Nesse segmento, o texto aponta para a questão da comunidade interplanetária, principalmente sobre os aspectos de cooperação e a participação dos sujeitos nos processos comunicacionais por meio das tecnologias contemporâneas, que têm, como principal representante, a internet.

Nesse contexto, a ideia de entorno social se expande e passa a ser perpassada pela midiaticização da realidade, que implica em um alto grau de visibilidade dos atos realizados por aqueles que se encontram nos meios. Visibilidade esta que foi vista por Tom Bastos como uma oportunidade de monetização, elemento que, na obra, é tido como negativo, posto que o empresário aproveita-se da falta de conhecimento das heroínas sobre a maneira como a indústria musical funciona ao registrar a marca “Empreguetes” em seu domínio. A situação representa um dos aspectos negativos acerca da produção cultural midiática ao se reportar à apropriação do trabalho intelectual pelo mercado.

Após a realização de alguns shows e eventos, o grupo musical passa por uma fase de instabilidade que culmina no fim do trio. Rosário segue em carreira solo, Cida dá continuidade aos estudos na tentativa de ingressar em uma universidade e Penha se recoloca no mercado de trabalho, atuando como consultora no escritório de advocacia de Lygia em assuntos referentes ao trabalhado doméstico. Essa peripécia reafirma os dilemas e objetivos de cada protagonista apontados no início da obra, situando Rosário como a única entre as três que realmente possuía não apenas o desejo de se tornar artista, mas as habilidades para tal.

Quando as heroínas seguem cursos diferentes em suas vidas profissionais, especula-se sobre o papel da mídia e da carreira artística na remediação de alguns dilemas que elas enfrentavam na parte inicial da narrativa. Os problemas financeiros passam a figurar em segundo plano na caracterização de Penha após o seu ingresso no grupo “Empreguetes”. Mesmo que eles não tenham sido completamente sanados, infere-se que a personagem tenha conseguido atingir um equilíbrio entre as suas entradas e saídas financeiras, conseguindo prover as demandas dos membros da sua família, posto que a narrativa não mais menciona essa questão.

A mídia também foi colocada como um vetor de mudança na caracterização de Sandro, que, na tentativa de reconquistar Penha, acaba ganhando notabilidade ao devolver uma mala com 200 mil euros que ele havia achado em seu táxi. Pouco tempo depois desse incidente, o personagem utiliza o prêmio que ganhou ao participar de um concurso de talentos na TV para amparar a associação de moradores do Borrvalho. Ambas as situações associam a mídia ao reconhecimento social a partir de uma perspectiva em que o ser está condicionado ao aparecer. Dessa forma, a validação de projetos identitários é perpassada pela publicidade dos atos. Acrescenta-se a essa reflexão a valorização do momento na vida do indivíduo, pois Sandro, apesar de ter realizado vários atos que o qualificavam como um homem indolente e desonesto, é perdoado por Penha após incidentes pontuais de honestidade e altruísmo.

Sobre a caracterização de Cida, aponta-se restabelecimento do namoro com Conrado após ela se tornar uma celebridade midiática. Conjectura-se que as “Empreguetes”, ao figurarem nos meios de comunicação como produtoras de conteúdo, passaram a ocupar uma posição privilegiada e de prestígio social, posto que, em uma sociedade voltada para o consumo, a visibilidade é um fator de valoração do indivíduo, o que implicou uma incrementação na identidade delas. Há também outro fator presente na lógica consumista que se refere à mercadoria como um bem simbólico capaz de reposicionar socialmente o indivíduo. Nesse contexto, em que o ser está atrelado ao ter, Conrado passa a ver Cida como uma moça desejável a partir do momento em que ela se adorna com bens de consumo reconhecidos como socialmente legítimos.

Em seu discurso, ao receber o prêmio Dó-Ré-Mi, Rosário menciona a oportunidade que a internet proporciona a artistas de periferia que, por meio da ferramenta, conseguem divulgar mundialmente o seu trabalho, posicionamento que é ratificado no diálogo entre as “Empreguetes” e Stephany Absoluta, quando esta afirma ter sido pioneira na distribuição independente de produtos culturais por meio da rede de computadores, apontando para a

tecnologia como instrumento que pode ser utilizado em prol da redução das distâncias sociais, em uma conjuntura em que qualquer pessoa pode ser considerada uma produtora de conteúdo em potencial, elemento que é rerepresentado pela narrativa na campanha online “Empreguetes Para Sempre”, que se apoiou na atitude responsiva dos usuários da internet.

O discurso de Rosário acerca da exaltação à cultura da periferia vai contra as mensagens das músicas “Vida de Empreguete” e “Marias Brasileiras”, compostas pela personagem. Ao se definir, na letra das canções, a escassez de recursos financeiros como algo negativo e a situação de abastamento e opulência como uma meta a ser atingida, a narrativa apresenta conflitos na sua proposta. Em vez de redutora das distâncias sociais, as mídias figuram, no texto, como ferramentas para a incrementação da condição financeira das protagonistas. Se as tecnologias representam uma maneira de materializar os sonhos do indivíduo contemporâneo, esses certamente são orientados por valores hegemônicos.

Como punição pelos seus atos de vilania, a cantora Chayene tem a sua carreira e a sua imagem pública ameaçadas após os ataques realizados contra o grupo “Empreguetes” se tornarem conhecidos massivamente por meio da imprensa, situação que culminou no cancelamento de contratos publicitários por parte dos patrocinadores e no reposicionamento da cantora no mercado fonográfico, que passou a realizar apresentações para o público infantil. Ainda que ela tenha continuado a trabalhar como cantora, o texto coloca a nova posição da personagem como algo negativo, tendo em vista que ela deixou de figurar nos meios de comunicação.

O desfecho de Chayene suscita reflexões acerca da efemeridade que é intrínseca à lógica consumista, posto que ela, enquanto cantora, configura-se como um produto midiático-cultural. Assim sendo, questiona-se se o projeto de vida das heroínas, principalmente no que concerne a Rosário, é viável a longo prazo, pois, partindo-se do pressuposto de que não há fidelidade na relação estabelecida entre consumidor e produto, não tardaria para que o público se enfadasse com o grupo “Empreguetes” e se interessasse por outra mercadoria apresentada pela indústria como inédita, dinâmica que expõe a fragilidade da proposta de inserção social associada à visibilidade midiática e à industrial cultural massiva.

Por fim, pondera-se que a ideologia acerca da internet como propulsora de identidades ocorreu paralelamente à proposta da mídia como fomentadora das culturas regionais, principalmente no que tange à caracterização de Chayene e de Fabian, provenientes da Região Nordeste e Centro-Oeste, mais especificamente dos estados do Piauí e do Mato Grosso do

Sul, localidades que não figuram com frequência em textos telenovelisticos. Soma-se a isso o fato de os dois personagens atuarem em ramos musicais que possuem grande expressão em suas respectivas regiões de origem. Dessa forma, ainda que os artistas tenham acesso a novas ferramentas para expor seus trabalhos, tem-se que o conteúdo daquilo que é produzido continua a remeter às matrizes populares e às culturas locais.

PERSONAGEM	TEMÁTICA DAS MÍDIAS	
	ADVERSIDADE	DESFECHO
PENHA	<ul style="list-style-type: none"> - Situação financeira crítica; - Condições não ideais no exercício da função de doméstica; - Falta de qualificação profissional. 	<ul style="list-style-type: none"> - Adquire estabilidade financeira e nova ocupação profissional ao formar o grupo “Empreguetes”; - A narrativa coloca a produção cultural como algo que não necessita de capacitação prévia.
ROSÁRIO	<ul style="list-style-type: none"> - Desejo de se tornar cantora; - Aversão de Inácio acerca do projeto de carreira da heroína. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tem o seu projeto viabilizado ao ter performance veiculada na internet; - Obtém o reconhecimento de Inácio acerca da validade da sua meta profissional.
CIDA	<ul style="list-style-type: none"> - Ausência de pessoas com quem ela possa contar; - Falta de recursos para financiar curso de Jornalismo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Estabelece amizade com Rosário e Penha, laço que se fortalece com a formação do grupo “Empreguetes”; - Adquire autonomia financeira com o trabalho artístico.

Quadro 6 – Temática das mídias

Fonte: Elaborado pelo autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o seu surgimento, a telenovela mostra-se um gênero dinâmico, adequando-se às demandas do seu entorno, a maioria destas relacionadas às expectativas do espectador, como, por exemplo: a produção de textos com alta carga sentimental, visando atrair a atenção o público feminino adulto, e a ambientação de narrativas em cenários que remetem a localidades brasileiras para tornar as histórias mais próximas ao imaginário coletivo. Nesse mesmo sentido, está a inserção de temas considerados de relevância social nas narrativas, característica que, no caso brasileiro, apesar de ser decorrente de uma imposição governamental, tornou-se um elemento genérico de relevo.

Sobre esse aspecto, nota-se que a telenovela continua a fazer referência ao universo do espectador, por meio da representação de assuntos presentes em seu dia a dia. Em *Cheias de Charme*, observa-se a transversalidade da abordagem de um tema específico: a projeção econômica da população de estrato social baixo. Esse elemento perpassa vários elementos composicionais da trama, como a ambientação e a caracterização dos personagens, algo que não está relacionado propriamente ao fato do protagonismo ter sido exercido por heroínas provenientes do referido estrato, pois outras telenovelas apresentaram como protagonistas moças pobres sem abordar as questões tematizadas por *Cheias de Charme*.

É comum às obras do gênero a representação de heroínas de estrato social baixo inserindo-se em famílias de estrato social médio ou alto por meio de um relacionamento amoroso. Como a mudança de vida, em telenovelas brasileiras, está associada a uma trajetória de ascensão, o enriquecimento ou melhoria de condição econômica por meio do casamento é colocado como algo positivo. Assim, tem-se que os elementos que fazem menção à situação de precariedade financeira da protagonista são tidos como circunstanciais e representam um obstáculo a mais à concretização dos seus objetivos.

Esse tipo de abordagem se expressa em elementos narrativos fundamentais, como, por exemplo, a caracterização – em que predominam os personagens pertencentes a estratos sociais altos - e a ambientação, com tramas localizadas em cenários que remetem ao padrão de vida desses personagens, como mansões e bairros de luxo dos grandes centros. No que diz respeito aos personagens de núcleos pobres, eles em geral são predominantemente representados de forma cômica e pouco interferem no enredo principal, características que persistem. Assim, as narrativas acentuam a condição econômica precária da heroína e

reafirmam a injustiça, nesse caso, dessa condição, realce que chama o espectador à comiseração.

Com a centralidade que é conferida ao tema referente à projeção econômica alcançada por personagens de estrato social baixo em *Cheias de Charme*, alguns elementos representacionais são atualizados. No que tange a Cida, insiste-se na abordagem da ascensão social através do casamento. Ela reconhece que a sua condição de arrumadeira não é condizente com o tipo de expectativa que um rapaz na posição de Conrado possui acerca do tipo de mulher a quem ele deseja se associar em um relacionamento amoroso. Por essa razão, ela esconde do rapaz o seu ofício e ainda mente ao dizer que é filha de criação da família Sarmiento. Deve-se apontar, também, que o rapaz, ainda que seja de uma família abastada, não tem acesso pleno aos recursos financeiros do pai, o que o motiva a tirar proveito do namoro com Cida, condição que é indicativa de que ele seja o falso herói.

Ao contrário de Cida, Rosário não tem acesso a pessoas de estrato social médio. Todas as pessoas do seu círculo social possuem condição financeira similar à sua: ou habitam o Borrvalho ou trabalham no buffet. Mas a cozinheira reconhece que, para a realização do seu projeto profissional, precisa se associar a pessoas que possam promover a sua inserção na indústria musical, tanto é que ela busca, já no primeiro capítulo, estabelecer uma proximidade com o cantor Fabian e, em um segundo momento, com Chayene. Assim, mesmo que a narrativa tenha contemplado personagens de estrato social baixo, percebe-se que a ascensão da heroína, pelo menos no que se refere ao caso de Rosário, ainda é proposta por meio de alianças com personagens de maior projeção social, tidos como facilitadores desse objetivo. Embora consiga apoiar a heroína, agendando shows no Chopeakê ou provendo o sustento da família enquanto Rosário se dedica ao seu projeto artístico, Sidney não possui as condições necessárias para promover a ascensão almejada pela filha. A protagonista, no entanto, tem o apoio emocional do seu pai e Cida, da sua madrinha.

Outra questão acerca da trajetória da personagem que se mostra associada à representação da chamada nova classe C alude à realização do projeto de ascensão social atrelada ao trabalho. Rosário busca, de diversas formas, implementar a sua carreira como cantora, embora tenha possibilidades limitadas devido aos compromissos relacionados ao buffet. Mesmo assim, ela se apresenta algumas vezes como cantora, efetuando ações esparsas e pontuais em prol do seu objetivo, o que denota a factibilidade do projeto da protagonista, apesar de a narrativa caracterizá-la como uma personagem fantasiosa e aficionada.

Realça-se que Rosário utiliza as relações interpessoais como um meio para atingir seus objetivos, algo que remete à lógica do trabalho, contrastando do protagonismo exercido pelas heroínas convencionais de telenovela, em que os relacionamentos representam um fim em si mesmo. Por ter acesso a poucos recursos que sustentem a realização dos seus objetivos, a protagonista busca aproveitar todas as oportunidades que surgem, sem, no entanto, se mostrar uma pessoa oportunista e interesseira, como o personagem Conrado, por exemplo.

No decorrer dos dez primeiros capítulos, observa-se que os principais problemas enfrentados por Penha estão atrelados à necessidade de prover o sustento de sua família e, por essa razão, ela possui necessidades mais prementes de ordem financeira que as outras protagonistas, como pagar as dívidas do cartão de crédito e cumprir o acordo firmado com um agiota, duas questões que são igualmente ameaçadoras, principalmente esta última por suscitar uma imagem de violência e ilegalidade.

Apesar de sua situação financeira precária, a heroína encontra-se adaptada à sua condição social e à vida que leva com os seus familiares no Borralho, distinguindo-se de Cida e de Rosário, que almejam implementar projetos de longo prazo em suas respectivas trajetórias. Todas as protagonistas possuem dilemas materialmente similares, o que varia é a intensidade com que eles se expressam na trama. Assim, Penha, Rosário e Cida se mostram alinhadas no que tange à representação acerca da chamada nova classe C.

Ao estabelecer a caracterização da moralidade de cada uma das heroínas, a narrativa dá indícios da maneira como a trama se desenvolverá ao longo dos seus 143 capítulos, posto que o personagem de ficção deve fazer menção às relações lógicas que ele estabelece com o texto do qual é parte integrante e indispensável. Ao apresentar Penha como uma mulher de boa índole, trabalhadora e capaz de sacrificar seus interesses particulares em prol do bem estar da sua família, a narrativa define as possibilidades de ação da personagem, ou seja, a maneira como ela se portará na trama. Mesmo diante da adversidade, como no episódio em que é agredida por Chayene, a protagonista mantém-se fiel à sua caracterização, sendo incapaz de revidar o ato de violência, o que realça o antagonismo entre as duas personagens na história.

No que concerne a Rosário, os atos de impetuosidade perpetrados por ela, como a invasão do camarim do cantor Fabian – incidente que provocou a sua detenção -, são justificados pelo texto, pois parte-se do pressuposto que a personagem age em prol da concretização do seu projeto de carreira, algo que ela almeja desde a infância. Em alguns momentos da narrativa, a heroína é apresentada de forma infantilizada, atributo que a autoriza

se portar de maneira imprudente. Esse posicionamento condescendente não é estendido pelo texto a Chayene, por exemplo. Ainda que as suas ações também estejam atreladas à concretização de seus objetivos profissionais, a cantora piauiense é apresentada como uma pessoa vil. Os aspectos de obstinação e perspicácia atribuídos à heroína são centrais à sua caracterização, sendo por meio do seu modo de ser perseverante e sagaz que a personagem viabiliza o seu projeto de carreira.

Se a composição do caráter de Rosário apresenta aspectos de ambiguidade, o papel de vítima desempenhado por Cida é reforçado pelo texto repetidamente. A arrumadeira, além de ser apresentada como o alvo dos desmandos perpetrados pela família Sarmiento, ainda se envolve em um relacionamento amoroso com Conrado, rapaz oportunista e interesseiro. Dessa forma, a protagonista se configura como uma personagem indefesa, à exemplo das princesas de contos de fada, sendo necessário, para que atinja o seu desfecho, a intervenção de um príncipe-justiceiro, figura interpretada por Elano. Destaca-se também o papel desempenhado pelas outras protagonistas na trama da arrumadeira, sendo possível correlacionar Penha e Rosário às fadas madrinhas dos contos infantis, posto que é por meio do auxílio proporcionado por elas que a jovem conquista autonomia pessoal.

Ao ser capaz de suportar todas as adversidades que encontra em sua trajetória sem deixar que isso altere a sua moral, a heroína melodramática se torna merecedora de alcançar aquilo que almeja, lógica narrativa que coloca como central a capacidade de resiliência e resignação da personagem. Por consequência, a narrativa não encara como um problema o fato de Penha e Cida, apesar de não possuírem experiência na produção musical, terem conseguido desempenhar com competência a atividade de cantora. Ao terem resistido ao sofrimento que as afligiu no desenrolar da história, elas adquirem o direito de desempenhar tal função e, assim, atingir a felicidade providencial, o que se refere à ausência de causalidade acerca das narrativas melodramáticas.

O tema do merecimento expressa-se também na representação dos relacionamentos amorosos estabelecidos pelas heroínas, tendo em vista que os homens com quem elas se envolvem são apresentados ora como obstáculos aos seus projetos ascensionais, ora como a recompensa pela solidez moral das personagens. O caso mais ilustrativo nesse aspecto refere-se ao casal Penha e Sandro. Este, na fase inicial e intermediária da narrativa, coloca-se como um elemento de obstrução à estabilidade financeira da heroína, posto que o problema com a regularização do “puxadinho” e a dívida com o agiota são atribuídos a ele. Quando Penha se

torna cantora e passa a despertar o interesse de outros homens, Sandro decide se tornar um homem honesto, reconquistando a protagonista.

Sobre a validação do projeto de vida das heroínas, tem-se que, além das pessoas do seu convívio, esse processo contou também com o acolhimento dos fãs e admiradores do grupo “Empreguetes”. Sem a intervenção destes, as protagonistas não teriam concretizado os seus respectivos objetivos, principalmente no que tange à personagem Rosário. Para ela, a carreira artística era um fim em si mesmo. Isso não implica dizer que o reconhecimento de uma massa de fãs despersonalizados tenha se tornado o único parâmetro para se estabelecer a legitimidade do empreendimento das heroínas na obra. Rosário, no final da narrativa, conclui que o mundo do trabalho e as relações afetivas proporcionam formas distintas de gratificação e, por isso, não se sobrepõem.

A obra *Cheias de Charme* destaca-se, entre outros fatores, por apresentar um protagonismo que incorpora uma pluralidade de elementos referentes à representação do feminino, aludindo tanto a questões tradicionais – principalmente no que concerne aos vínculos familiares e às relações amorosas -, como também abordando assuntos que são corriqueiros à mulher contemporânea, principalmente no que tange ao mundo do trabalho e às aspirações profissionais.

Penha é apontada pelo texto como sendo a única entre as protagonistas que possui responsabilidades familiares decorrentes do papel de matriarca que ela exerce. Especula-se que, por esse motivo, ela não apresente anseios profissionais como as demais heroínas. Ela até cogitou se tornar enfermeira, mas não deu prosseguimento a essa ideia. No entanto, apesar das dificuldades que a personagem alega ter, o seu irmão graduou-se em Direito. Tendo em vista que Penha é responsável pelo sustento de sua família, provavelmente foi ela quem custeou os estudos de Elano ou auxiliou o irmão nesse empreendimento. Aqui, a obra faz referência à representação da mulher como torcedora. Em vez de investir na sua própria instrução formal, a personagem opta por incentivar Elano a se tornar um jogador competitivo.

Essas e outras atitudes que ela toma em prol do bem estar dos membros da sua família fazem com que ela se envolva em situações embaraçadas, ocasionando desde desavenças com a sua patroa até a contração de dívida com um agiota. Partindo do pressuposto de que ela depende do salário que ganha em decorrência do trabalho como doméstica, tem-se que Penha, ao desenvolver a sua função de maneira negligente, coloca em risco o bem estar da sua família, gerando um ciclo que se retroalimenta, pois ela não exerce as atividades que deveria

por estar concentrada em seus problemas domésticos, e não consegue resolver esses em virtude de não possuir dinheiro suficiente para manter os seus familiares como ela gostaria.

Rosário é representada como a protagonista que possui pretensões profissionais ambiciosas se comparadas à sua posição inicial. Ela não se contenta em exercer a função de cozinheira no buffet, almejando estabelecer-se como cantora. Para isso, ela elabora alguns planos que, mesmo parecendo ilógicos, como invadir o camarim de Fabian para apresentar a ele as suas produções musicais, denotam o seu posicionamento enquanto jogadora e articuladora nas relações sociais que estabelece, tendo em conta que ela busca se aproximar de pessoas que possuem influência e projeção no mercado fonográfico. Conjectura-se que, por não ter responsabilidades enquanto arrimo de família, seja menos difícil para Rosário do que para Penha implementar mudanças na esfera profissional.

No que tange a Cida, observa-se que a vinculação a um par romântico é um elemento central em sua caracterização. Ela tenta fazer o namoro com Rodinei dar certo, mas o texto indica que a arrumadeira estava mais comprometida ao relacionamento do que ele. Após o rompimento entre o casal, Cida passa a flertar com Conrado, porém o novo romance começa a gerar preocupação à personagem devido às diferenças sociais entre dos dois. Embora o rapaz afirme gostar dela, a heroína acredita que, caso revele a sua real situação dentro da dinâmica familiar dos Sarmento, o relacionamento será prejudicado. Dado o processo de objetificação a que o feminino é submetido nas relações sociais, Cida reconhece que, para se relacionar com alguém como Conrado, ela precisa dispor de atributos que a tornem mais virtuosa perante os olhos do amado.

Apesar de bela, a protagonista encontra-se em desvantagem no que tange ao lugar que ocupa na hierarquia social, o que inviabiliza, nessa perspectiva, esse namoro. Posteriormente ao ingresso no grupo musical, Cida volta a despertar o interesse de Conrado, posicionamento que se reporta à posição de prestígio acerca das pessoas que figuram na mídia como produtoras culturais. Esse processo de encantamento do rapaz pela heroína apresenta intertextualidade com o conto da Cinderela, quando esta, por intermédio da fada-madrinha, adquire as vestimentas adequadas para comparecer ao baile promovido pelo príncipe. Porém, ao reatar com Conrado, Cida constata que a admiração que sente pelo rapaz trata-se de uma projeção que ela havia idealizado em sua mente. Paralelamente a esse processo, ela se apaixona por Elano, que adquire, no decorrer da trama, atributos que o alçam à posição de príncipe.

Embora aparentemente divergente, a caracterização das heroínas é formalmente equivalente e complementar, tendo como finalidade associar o protagonismo aos valores de feminilidade por meio da partição de características e atributos entre as personagens, principalmente no que tange aos aspectos étnicos e etários, visando atender a perfis de espectador variados. Há, também, a sensação de dinâmica e aceleração da trama decorrente do fracionamento do protagonismo, posto que cada heroína apresenta um desenvolvimento narrativo próprio, circunstância que se mostra alinhada às convenções do gênero, principalmente no que tange à extensão dos textos telenovelísticos, evitando que o espectador se enfatie com a obra.

Desse modo, o feminino é proposto a partir de perspectivas complementares, em que cada personagem conduz um elemento de forma mais acentuada: Penha é uma mulher casada e negra, que prioriza as questões familiares; Rosário é uma jovem adulta e empreendedora, que busca concretizar o seu projeto profissional; Cida é uma moça bela e romântica, que almeja se realizar afetivamente e constituir família. Deve-se destacar que a temática do mundo do trabalho está presente no enredo de todas, mas com diferentes abordagens. Enquanto, para Penha, a atividade de empregada doméstica rivaliza com as suas atribuições familiares, para Cida, a função de arrumadeira e a sua vida pessoal convergem, em alguns momentos, para o mesmo ponto, tornando-se indistintos.

Ao definir a situação de precariedade e desamparo social das heroínas, a narrativa vai dando indícios sobre como se desenvolverá a trama de cada uma delas. Penha possui certa urgência em remediar a sua situação econômica, Cida almeja conseguir certa autonomia pessoal e Rosário tem como objetivo principal se firmar na carreira artística. No que tange às duas primeiras, as mídias são apresentadas como uma maneira de incrementar as finanças, configurando-se uma alternativa viável dada a conjuntura na qual elas estão inseridas. Elas não possuem qualificação profissional para almejar uma melhoria de vida associada ao trabalho, o que se soma às condições desfavoráveis sob as quais elas desempenham a função de empregada doméstica.

A trama de Rosário destoa das outras heroínas nesse aspecto, pois embora as mídias também representem para ela uma maneira de concretizar os seus objetivos - partindo-se do pressuposto de que determinadas profissões do ramo artístico se desenvolvem prioritariamente no âmbito dos meios de comunicação e informação -, a sua principal meta não é incrementar a sua situação financeira, mas promover o seu projeto de carreira. Conjectura-se que, por essa razão, Penha e Cida, após a dissolução do grupo, não dão

prossequimento à atividade artística. Para elas, o papel de cantora configura-se como uma chance que aparece ao acaso, em um momento oportuno, e não como a realização de uma vocação profissional, o que se alinha ao caráter acidental e aleatório dos acontecimentos no âmbito do melodrama.

Apesar disso, a temática das mídias não figura como algo de menor relevância na trajetória das personagens. Com a projeção alcançada através da carreira artística, Cida passa a ocupar uma posição que lhe atribui prestígio social, dada a valoração da visibilidade em uma sociedade orientada ao consumo. Dessa forma, a heroína incorpora à sua identidade elementos socialmente reconhecidos como válidos, desenvolvimento narrativo que se assemelha ao conto da Cinderela, quando esta, com o auxílio mágico da fada madrinha, ganha aparência de nobreza, tornando-se atraente aos olhos do príncipe. Após a melhoria da sua imagem social, Cida percebe que Conrado não é a pessoa que ela havia idealizado, descobrindo, em Elano, o amor verdadeiro.

A trajetória ascensional de Penha também é impulsionada pelo ingresso na carreira artística ao conseguir, por meio do trabalho como cantora, reparar os seus problemas de ordem financeira e se desvincular do trabalho doméstico, ao exercer outra atividade laboral. As mudanças registradas na vida da heroína repercutem também na trajetória de Sandro, que, para reconquistar Penha, decide se tornar um homem mais responsável e honesto. Desse modo, a narrativa coloca as mídias como o objeto mágico que auxilia na resolução das questões econômicas, laborais, familiares e amorosas da personagem.

Sobre Rosário, faz-se algumas considerações acerca da forma como ela consegue implementar o seu sonho de se tornar cantora. Na parte inicial da narrativa, a cozinheira é bem sucedida nos seus planos, ao ser contratada como cozinheira da cantora Chayene e, posteriormente, ao apresentar a sua produção artística ao cantor Fabian. Mas nenhum desses personagens se disponibiliza a auxiliar a protagonista na concretização dos seus objetivos. É na amizade estabelecida com Cida, Penha e Kleiton que Rosário encontra o apoio necessário à execução do seu projeto artístico, situação que caracteriza a inserção social da heroína melodramática à rede de relacionamentos que ela estabelece ao longo da trama.

Outro elemento a ser realçado refere-se à representação da carreira artística. A formação do grupo “Empreguetes” é colocada, pela narrativa, não como a concretização do objetivo de Rosário, mas como o início de mais um ciclo de busca a ser realizado por ela juntamente com as demais heroínas. Se, antes, Rosário buscava uma oportunidade para

mostrar a sua produção artística, assim que alcança projeção midiática, a heroína procura se estabelecer como cantora. Nessa fase da história, Chayene volta a atravessar o caminho da cozinheira, tendo em vista que ambas personagens passam a ser concorrentes na indústria musical. Essa circunstância difere do que ocorria no início da narrativa, em que o antagonismo entre as duas se baseava nos problemas decorrentes da assimetria e da verticalidade presentes na relação entre patrão e empregado.

No discurso que a heroína profere durante o prêmio Dó-Ré-Mi, a narrativa reforça o posicionamento integrado acerca das mídias, especialmente no que tange à internet e às possibilidades que a tecnologia propicia aos artistas que desejam divulgar suas obras de modo independente. Porém, ainda que represente as tecnologias contemporâneas a partir de uma perspectiva aparentemente progressista, em que se alega ser possível às pessoas incrementarem seus projetos de vida através da mídia, o texto apresenta-se conservador ao exaltar o estilo de vida dos estratos sociais médio e médio-alto, como denota a letra das músicas “Vida de Empreguete” e “Marias Brasileiras”. Assim, avalia-se que a proposta da narrativa acerca das potencialidades midiáticas esbarra nas convenções do gênero, especialmente aqueles de origem melodramática, que estabelecem a abundância de recursos materiais como um parâmetro para a validação do projeto de vida da heroína.

Ainda sobre a relação entre o modo melodramático e a temática das mídias, pondera-se o argumento acerca da visibilidade como uma forma de valorização do sujeito. Embora, em textos telenovelistas, o desfecho da protagonista esteja atrelado ao reconhecimento do entorno acerca da autenticidade da sua trajetória - o que implica uma forma de exposição, posto que, para serem avaliadas pelos demais, as ações da heroína devem ser encenadas publicamente -, a visibilidade proporcionada pela mídia amplia a questão. Menciona-se também os aspectos de impessoalidade acerca da relação entre a celebridade midiática e os admiradores do seu trabalho. Esses, na narrativa, figuram como uma entidade despersonalizada e são mencionados de maneira generalista, diferindo, por exemplo, do tratamento dado aos familiares, amigos e desafetos das heroínas.

Em síntese, pondera-se que o texto de *Cheias de Charme* faz menção a outras obras do gênero em vários momentos da trama, reforçando a sua relação com o melodrama, quando, por exemplo, Rosário, visando alavancar a sua carreira, busca se associar a pessoas de proeminência na área artística, conjuntura que se assemelha às propostas apresentadas por narrativas tradicionais, em que a heroína encontra, junto a um rapaz de estrato social médio-alto, uma maneira de se inserir socialmente. Porém, Rosário fracassa em seu intento, pois

Fabian e Chayene não se dispõem a auxiliá-la. É por meio do apoio conseguido junto aos amigos e familiares que a protagonista consegue viabilizar o seu objetivo, situando os relacionamentos baseados na afetividade como fundamentais à ascensão almejada pela personagem.

Outro elemento de menção às convenções do gênero refere-se à centralidade do amor na trama de Cida e à necessidade de incrementação da situação financeira na trama de Penha. Sobre essa questão, pondera-se que as personagens obtêm êxitos em suas trajetórias após ingressarem na carreira artística, algo que ocorre ao acaso. Diferentemente de Rosário, elas não possuíam os requisitos necessários para atuarem como cantoras, o que associa o desfecho à moralidade das heroínas. Dessa forma, o mérito por terem atingido os objetivos que almejavam baseia-se mais no caráter das personagens do que nas condições materiais necessárias ao exercício da profissão.

Observa-se que os aspectos de atualidade da narrativa expressam-se principalmente na forma como alguns elementos são representados. Há a proposição da inserção social atrelada ao mundo do trabalho, elemento que figura principalmente na trama de Rosário. Diferentemente das outras protagonistas, a aspirante a cantora tem a realização profissional como uma prioridade. Esse contexto atribui à personagem papel de articuladora nas relações sociais, divergindo do caráter de mártir e vítima observados em Penha e Cida respectivamente, quadro que alude ao intento da narrativa em configurar propostas fracionadas e complementares de representação do protagonismo feminino.

Pondera-se também sobre o aspecto recursivo acerca da performance artística. Após ter alcançado posição de destaque no cenário midiático, o trio de cantoras é levado a enfrentar novos obstáculos na tentativa de se firmar no ramo musical, diferindo, por exemplo, do desenvolvimento acerca da temática do amor - não apenas em *Cheias de Charme*, mas em textos telenovelisticos em geral-, em que a vida afetiva da heroína se resolve com a contração do matrimônio. Dessa forma, pontua-se que, ao encerrar o processo de busca no momento em que se concretiza o casamento, a obra atribui às relações afetivas aspecto de solidez. A realização amorosa proporciona mais elementos de estabilidade à heroína do que as conquistas profissionais, o que reforça o compromisso do gênero com os valores tradicionais acerca da feminilidade.

Ainda assim, a representação do amor não se mostrou homogênea, posto que os pretendentes das heroínas têm de concluir trajetórias próprias de desenvolvimento pessoal,

algo que se torna requisito fundamental para que eles passem da condição de obstáculo para a condição de aliados das protagonistas. Ressalta-se a ascensão profissional e financeira de Elano que, associada à inviabilidade de uma possível redenção por parte de Conrado, realça a posição de relevo dos personagens provenientes de estrato social baixo na narrativa, situação que se afina à proposta de mobilidade da chamada nova classe média. Acrescenta-se a isso o fato de Inácio e Sandro, pares de Rosário e Penha, se encaixarem nessa categoria social.

Por fim, há a proposta da validação dos projetos de vida das heroínas por meio das mídias, o que confere ao reconhecimento social aspectos de impessoalidade tendo em conta que esse elemento melodramático remete à anuência dos admiradores do grupo “Empreguetes” dada à natureza da carreira musical. Porém, salienta-se que, diferentemente dos fãs, que figuram na narrativa como uma entidade despersonalizada, os amigos e familiares das protagonistas são apresentados pelo texto de forma individualizada, representação que dá indícios acerca do relevo das relações afetivas imediatas sobre as mediatas em enredos telenovelisticos. Isto posto, avalia-se que, mesmo apresentando elementos de atualidade, as convenções genéricas expressaram-se de modo predominante na composição do protagonismo em *Cheias de Charme*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Traduzido por Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2008.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado da sociologia do conhecimento*. Traduzido por Floriano de Souza Fernandes, Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

BOLAÑO, César. *Mercado brasileiro de televisão*. Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 1988.

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Telenovelas: padrão de produção e matrizes populares*. In BRITTOS, Valério Cruze BOLAÑO, César (Orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.

BORELLI, Silvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel. *A deusa ferida: Por que a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência*. São Paulo, SP: Summus, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Traduzido por Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2010.

BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César. *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo, SP: Paulus, 2005.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac Henry James, Melodrama, And The Mode of Excess: with a New Preface*. New York, NY: Yale University Press, 1976.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Traduzido por Renato Aguiar. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Traduzido por Maurício Santana Dias e Javier Rapp. Rio de Janeiro, RJ: Editora UFRJ, 1999.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar um film*. Traduzido por Carlos de Losilla. Barcelona, B.: Paidós, 1991.

CASTELLS, Manuel. *Inovação, liberdade e poder na era da informação*. In MORAES, Dênis de (Org.). *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro, RJ: Mauad, 2006.

CRESSWELL, Tim. *On the move, mobility in the modern western world*. London: Routledge, 2006.

DAVIS, K.; MOORE, W. *Alguns princípios de estratificação*. In: BERTELLI, A.; PALMEIRA, M.; VELHO, O. (Orgs.). *Estrutura de Castes e Estratificação Social*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 1966.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1979.

_____. *Lector in fabula: la cooperacion interpretativa en el texto narrativo*. Traduzido por Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1993.

FECHINE, Y.; GOUVEIA, D.; ALMEIDA, C.; COSTA, M.; ESTEVÃO, F. *Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo*. In M. I. V. Lopes (Org.), *Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira* (pp.19-60). Porto Alegre, RS: Sulina, 2013.

FOGOLARI, Élide Maria. *O visível e o invisível no ver e no olhar a telenovela: recepção, mediação e imagem*. São Paulo, SP: Paulinas, 2002.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Traduzido por Magda Lopes, São Paulo, SP: Editora Unesp, 1993.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. Traduzido por Susana Alexandria. São Paulo, SP: Aleph, 2011.

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

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Traduzido por Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KERCKHOVE, Derrick De. *La piel de La cultura*. Traduzido por David Alemán, Barcelona, B.: Editorial Gedisa, 1999.

LOPES, M. I. V. *Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização*. In LOPES, M. I. V. (Org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2004.

LULL, James. *Medios, comunicación, cultura: aproximación global*. Argentina: Amorrortu, 1997.

MAIGRET, Éric. *Sociología de la comunicación Y de los medios*. Traduzido por Elisabeth Lager e Emma Rodríguez Camacho, Bogotá: Fondo De Cultura Económica, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili, 1991.

_____. *Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em por, desde e com a telenovela*. In LOPES, M. I. V. (Org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2004.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: neurose*. Traduzido por Maura Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOTTER, M. L. *Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações*. In LOPES, M. I. V. (Org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2004.

MOTTER, M.L.; JAKUBAZKO, Daniela. *Telenovela e realidade social: algumas possibilidades dialógicas*. *Revista Comunicação & Educação*, v. 12, n. 1, p.55-64, 2007.

MUSSO, Pierre. *Ciberespaço, figura reticular da utopia tecnológica*. In MORAES, Dênis de (Org.). *Sociedade Mdiatizada*. Rio de Janeiro, RJ: Mauad, 2006.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. *A evolução histórica da telenovela*. In ORTIZ, R.; BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mario. *Telenovela: História e produção*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991.

PORFIRIO DE TIRO. *Isagoge: introdução às categorias de Aristóteles*. Traduzido por Bento Silva Santos. São Paulo, SP: Attar, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. *A personagem no teatro*. In CANDIDO, A. (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1987.

PROPP, V.I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2010.

RAMOS, José Mário; BORELLI, Silvia. *A telenovela diária*. In ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S. e RAMOS, J. M. *Telenovela: História e produção*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991.

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a "economia política" do sexo*. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1919>. Acesso em: 13.jan.2015.

SCOTT, Joan Walach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

_____. *História das mulheres*. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história. Novas perspectivas*. São Paulo, SP: Unesp, 1992.

SINGER, Ben. *Melodrama and modernity: early sensational cinema and its contexts*. New York, NY: Columbia University Press, 2001.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Traduzido por Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005.

TODOROV, T. *Los generos del discurso*. Traduzido por Jorge Romero León. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1996.

TOMACHEVSKI, B. *Temática*. In Eikhenbaum, B. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, RS: Editora Globo, 1976.

TUFTE, Thomas. *Telenovelas, cultura e mudanças sociais: da polissemia, prazer e resistência à comunicação estratégica e ao desenvolvimento social*. In LOPES, M. I. V. (Org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2004.

VILCHES, Lorenzo. *A contaminação ambiental entre a ficção e os formatos de realidade*. In LOPES, M. I. V. (Org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2004.

TESES E DISSERTAÇÕES

ALMEIDA, Amanda Aouad Almeida. *Quem matou o Barão Henrique Sobral? A construção da narrativa policial na telenovela de Gilberto Braga*. 2012. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2012.

ANDROVANDI, Adriana. *A favela no horário nobre da TV aberta brasileira: uma análise da novela "Duas Caras"*. 2010. 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2010.

BARBOSA, L.C. *As representações das relações raciais na telenovela brasileira Brasil e Angola: caminhos que se cruzam pelas narrativas da ficção*. 2008. 203 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DINIZ, J.A. *A recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais: radionovela, telenovela e webnovela*. 2009. 255 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2009.

GOMES, Juliana Oliveira. *Arebaba! Telenovela e autoria. Caminho das Índias, Glória Perez e o relato de imigrantes e viajantes*. 2013. 163 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2013.

GOMIDE, Silvia Del Valle. *Representações das identidades lésbicas na telenovela Senhora do Destino*. 2006. 210 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília. 2006.

GRIJÓ, W.P. *Mediações quilombolas: apropriações étnicas na recepção de telenovelas*. 2014. 285 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2014.

JOHN, V.M. *Mundos possíveis e telenovela: memórias e narrativas melodramáticas de mulheres encarceradas*. 2014. 200 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2014.

LIMA, T. R. *O balanço do bit: mediações da música na era digital*. 2013. 258 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

MARCONDES, V. *Internet, democracia e participação popular: Discutindo experiências participativas*. 2011. 234 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MARQUES, J.A. *Vozes da cidade: o sentido da telenovela na metrópole paulistana*. 2008. 235 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MURAKAMI, Mariane Harumi. *Vidas opostas, vidas expostas: a violência na telenovela*. 2009. 246 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, M.H.C. *Estrelas refletidas nas noites Globais: estudo de representações de idosos nas telenovelas da Rede Globo de Televisão*. 2008. 324 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

PERET, Luiz Eduardo Neves. *Do armário à tela da globo: a representação da homossexualidade na telenovela brasileira*. 2005. 278 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PIENIZ, M. *Tecnicidade como mediação empírica: a reconfiguração da recepção de telenovela a partir do Twitter Volume 1*. 2013. 198 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

RIBEIRO, Larissa Paim. *Nem toda feiticeira é corcunda: Uma análise de Nazaré Tedesco em Senhora do Destino*. 2012. 168 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

RODRIGUES, Verônica Maia. *Leitura crítica e telenovela: processos de construção de identidade em comunidades*. 2013. 118 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SANTOS, A.T. *Ficção e antificção na telenovela brasileira: a hibridação do formato e a aproximação com o gênero docudrama*. 2010. 231 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SANTOS, Ana Leila Melonio dos. *A construção da identidade étnica brasileira através da telenovela*. 2011. 110 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Maranhão e Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2011.

SCHIECK, M. *Movimentos sociais contemporâneos: uma análise das tecnologias de comunicação e informação como ferramenta para liberdade de expressão*. 2011. 169 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SIFUENTES, L. *"Todo mundo fala mal, mas todo mundo vê": estudo comparativo do consumo de telenovela por mulheres de diferentes classes*. 2014. 299 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2014.

SILVA, Adaci Aparecida Oliveira Rosa da Silva. *O mundo do trabalho dos jornalistas na realidade e na ficção: Uma análise comparativa do perfil do profissional e dos discursos da telenovela sobre as práticas do jornalista*. 2012. 215 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

SILVA, Fernanda Nascimento da. *Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na telenovela Amor à vida*. 2015. 225 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2015.

SILVEIRA, Bruna Rocha. *Entre a vitimização e a divinização: a pessoa com deficiência em Viver a Vida*. 2012. 148 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2012.

SOUZA, M.S. *Temática, tema e merchandising social em telenovela: memória, recepção e percepção*. 2009. 196 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

THOMÉ, Cláudia de Albuquerque. *Jornalismo e ficção: a telenovela pautando a imprensa*. 2005. 173 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2005.

VIEIRA, V. F. *Comunicação e feminismo: as possibilidades da era digital*. 2012. 234 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

WOTTRICH, Laura Hastenpflug Wottrich. *Envelhecer com Passione: a telenovela na vida de idosos de classes populares*. 2011. 236 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. 2011.

ANEXO I: FICHA TÉCNICA DA OBRA *CHEIAS DE CHARME*⁴²

Autoria: Filipe Miguez e Izabel de Oliveira

Roteiristas: Filipe Miguez, Izabel de Oliveira, Daisy Chaves, Isabel Muniz, João Brandão, Lais Mendes Pimentel, Paula Amaral e Sérgio Marques

Supervisão de texto: Ricardo Linhares

Direção: Maria de Médicis, Natalia Grimberg, Allan Fiterman e Denise Saraceni

Direção-geral: Carlos Araujo

Direção de núcleo: Denise Saraceni

Período de exibição: 16/04/2012– 28/09/2012

Horário: 19h

Nº de capítulos: 143

Elenco: Alexandra Richter, Alexandre David, Analu Prestes, Aracy Balabanian, Aramis Trindade, Bia Petrenchuk, Breno Nina, Bruno Mazzeo, Chandelly Braz, Christiana Kalache, Cláudia Abreu, Cláudio Tovar, Daniel Dantas, Dhu Moraes, Edney Giovenazzi, Fábio Lago, Fabio Neppo, Giselle Batista, Gustavo Gasparani, Humberto Carrão, Ilva Niño, Isabelle Drummond, Jayme Matarazzo, Jonatas Faro, Juliana Alves, Lady Francisco, Leandra Leal, Leopoldo Pacheco, Lidi Lisboa, Luiz Henrique Nogueira, Malu Galli, Marcos Palmeira, Marcos Pasquim, Maria Helena Chira, Maria Pompeu, Miguel Roncato, Millene Ramalho, Mônica Torres, Nado Grimberg, Nicolas Paixão, Pablo Bellini, Rafaela Amado, Ricardo Tozzi, Rodrigo Pandolfo, Sérgio Malheiros, Sérgio Menezes, Simone Gutierrez, Sylvia Nazareth, Tainá Müller, Taís Araújo, Tato Gabus Mendes, Titina Medeiros.

Cenografia: May Martins, Mauro Vicente e Claudiney Barino

Cenógrafos assistentes: Alessandra Cirino, Ana Paula Diniz, Celina Bertin, Cibele Vidal, Dani Leal, Danielle Faria, Josue Vieira, Lia Farah, Liana Slipoi, Liane Uderman, Tatiana Garcia e Zuila Cohen

⁴² Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/cheias-de-charme.htm>>. Acesso em: 02.fev.2015.

Produção de cenografia: Carlos Alexandre Rebelo

Supervisão de produção de cenografia: Alexandre Santanna, Edgard Oliveira, Fábio Rodrigues, Luclésio Gomes, Francisco Silva e André Lopes

Equipe de iluminação: Alan Carlos de Oliveira Machado, Antonio Alves de Carvalho, Carlos Henrique Chaves Jorge, Cristiano de Paula, Érico Henrique Magalhães, Fabio Souza, Júlio Cezar Rosa, Leandro Andrade, Givaldo Nunes, Glauber Figueiredo, Luiz Ribeiro da Silva, Marcelino Filho, Marcelo Ribeiro Nunes, Marco Aurelio da Silva dos Anjos, Murcio Mota, Reinaldo Barros, Roberto Pereira Junior, Sandro Pinto, Sebastião Lopes e Sidnei Meirelles Cussa

Equipe de cenotécnica: Ademilson Rodrigues, Alan Tavares da Silva, Alexandre D'Ávila Pereira, Alessandro do Nascimento Barbosa, Anderson Nascimento Alemões, Andre Luis Pires Lopes, André Tobias, Angelo Santos Rocha, Antônio Carlos, Antonio Marcos de Lima, Bruno dos Santos Moreira, Bruno Silva de Souza, Carlos José Ferreira, Carlos Lemgruber, Carlos Serravale, Daniel Zavoli da Silva, Di Stefano Silva Medeiros, Douglas Baptista, Elbert Santos de Assis, Eliseu Antonio da Silva, Erivando Souza Pae, Erotildes dos Santos Souza, Fabio da Costa, Felipe Pegas da Silva, Francisco das Chagas Mesquita, Franklin Silva Carvalho, Gilberto Lima Alves, Gisele Laura, Ingrid Gonçalves, Jefferson Oliveira da Silva Alves, Jesu da Conceição Chagas,

Jonatan de Oliveira Mineiro, Jorge Antonio, Jorge Luis Costa, Jorge Marcos Lima Coelho, José Alexandro da Silva, José Domingos da Silva Filho, José Gomes da Silva, Joseilton Bento da Silva, Kassio Honorio Paiva, Leandro Cristino da Silva, Leandro de Souza Cesário, Luciano Benicio Muniz de Farias, Luciano da Silva Santos, Lucimar Machado, Luis Jose Mendes de Oliveira, Luiz Araujo Azevedo, Luzoneto Julio de Paula, Marcelo Barboza, Marcus Paiva, Maria Nilza de Jesus, Marilene Pedro da Silva, Odair José de Oliveira Silva, Paulo Andreatta, Pedro Batista Jose Braz, Raul Fonseca da Silva, Reginaldo Mothé, Ricardo Alexandre de Almeida, Roberto Fernandes M. Souza, Romulo Cardoso Dantas, Romulo Oliveira Pinto, Sergio Ferreira dos Santos, Sergio Marco Nóbrega Silva, Sergio Ricardo Pereira da Silva, Sergio Teixeira Fernandes, Viviane Tucci e Wagner Rodrigo dos Santos

Figurino: Gogoia Sampaio

Figurinistas assistentes: Alessandra Barrios, Barbara Cruz, Carolina Bozzi, Isabela Lima, Michelle Rabischoffsky, Tereza Nabuco e Vanessa Lopes

Equipe de apoio ao figurino: Luiz Ramos, Tony Lemos, Roberta Costa, Dionei Silva, Robson Salomão, Sandro Rogerio, Antonio Ramos, Carlos Henrique Sousa, Nasaré Amorim, Marlene Regina, Carlos José, Daniela de Souza, Rosa Correa, Widja Pereira, Tatiana da Silva, Severina da Silva, Vitor Clapp e Jeserson de Souza

Direção de Fotografia: Roberto Amadeo

Direção de Iluminação: Luiz Leal, Henrique Sales e Gustavo Lacerda

Produção de Arte: Guga Feijó

Produção de Arte Assistente: Fátima Guinard, Dri Simões, Mariana Barros, Sílvia Nogueira, Gabriela Cunha Souza e Carolina Pierazzo

Equipe de apoio à arte: Manoel Rubens, Lucas Mota, Ricardo Gomes, Rafael Guedes, Mauro Medeiros, Ronaldo Jardim, Luiz Alberto Ochotorena, Luciano Esteves e Marcelo Melo Cardoso

Produção de Elenco: Bruna Bueno

Elenco de Apoio: Marko Ribeiro, Amaury de Lima, Luka Ribeiro, Karine Camargo e Roberta Alimonda

Coreografia: Fly

Instrutora de Dramaturgia: Isabella Secchin

Consultoria Musical: Hermano Vianna

Produção Musical: Sergio Saraceni

Direção Musical: Mariozinho Rocha

Consultoria de Dublagem: Marly Santoro de Brito

Caracterização: Marcelo Dias e Núbia Maisa

Equipe de apoio à caracterização: Paula Inez, Dirlene Thomás, Cris Bastos, Sônia Costa, Rachel Furman, Monique Diogo, Inez Costa, Fabíola Gomez, Adriana Alves, Ronaldo Fayal, Lucimar de Almeida, Claudia Viana, Alessandra Torres, Carlos Alexandre Rodrigues, Michelle Lima, Delise Oliveira e José Alves Guedes

Edição: Ubiraci de Motta, Carlos Roberto Mendes, José Carlos Monteiro e Rodrigo Clemente

Equipe de vídeo: Carlos Eduardo Reis, Andre Mendes e Michele Soares Pereira Braga

Equipe de áudio: Tavares Paiva, Diego Armando, Adamo Martins, Helberth Moury, Fabio Fernandes, Ricardo Manfrinato, Renildo Machado e Flávio Martins

Supervisão e operação de sistema: Marcos Lourenço

Colorista: Marina de Martha Pena

Sonoplastia: Kesner Puschmann, Jérôme Ferraz, Octavio Lacerda, Bruno Panno, Pedro Belo e Marco Hoffer

Efeitos Visuais: Eduardo Halfen e Mauro Heitor

Efeitos Especiais: Federico Farfan e Diogo Laranja

Abertura: Hans Donner, Alexandre Pit Ribeiro e Alexandre Romano

Direção de Imagem: Andre Warwar

Câmeras: Lucio Sibaldi, Marcos Siqueira, Thelso Gaertner, Ana Cristina Leccioli, Alexandre Couto, Cristiano Barroso e Ataíde Graciliano de Oliveira Junior

Equipe de apoio à operação de câmera: Vladimir Stanislau, Bernardo Blaz Schwartz, André Gomes Santos, Willian Sarzedas, Carlos Henrique de Souza de Lima, Ricardo Rodrigues Bandeira, Vagner Geraldo Cahon, Randolpho Thomaz e Vinícius da Silva Leandro

Pesquisa de Texto: Leusa Araújo

Continuidade: Fernanda Borges, TT Prata, Fabiola Lyra e Giselle Lewicki

Assistentes de Direção: Oscar Francisco, Giovanna Machline, Diego Cristian Schliemann, Dayse Amaral Dias, Mariana Duarte e Alice de Andrade

Produção de Engenharia: Abílio Pascoa e Alfredo Campos

Coordenação de Produção: Maria Fernanda Mocelin

Supervisão Executiva de Produção: Marília Fonseca, Cesar Nogueira, Silvaldo Fernandes e Silvana Gabbardo

Equipe de produção: Caren Olivieri, Claudio Nunes, Valeria Freund, Renata Rossi, Ana Luisa Miranda, Wagner Gonçalves, Tamara Araujo, Otávio Luiz, Karla Bittencourt, Jailson Mattos, Joana Poltronieri, Norberto Pfeiffer e Chico Marinho

Base de Produção: Caren Olivieri

Assistentes de Produção: Ana Luisa, Claudio Nunes, Otávio Luiz, Renata Rossi, Wagner Gonçalves, Valéria Freud e Tamara Araújo

Gerência de Produção: Carla Mendonça

Gerência de projetos: Marco Tavares e Francisco A.M. Neto

Pesquisa de texto: Leusa Araújo

Equipe de internet: Ana Bueno, Bianca Kleinpaul, Luisa Rody, Bruno Eduardo Martins, Fernanda Almeida, Eduardo Wolff, Aída Barros, Eduardo Farias, Rafael Miranda, Felipe Monteiro e Daniel Chevrant

ANEXO II: SINOPSE DA OBRA *CHEIAS DE CHARME*⁴³

Três empregadas domésticas – Maria da Penha (Taís Araújo), Maria do Rosário (Leandra Leal) e Maria Aparecida (Isabelle Drummond) – são as protagonistas da trama que marcou a estreia de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira como autores titulares da TV Globo. Além da relação entre patroas e empregadas, a trama também mostrou os desafios das mulheres contemporâneas, que precisam conciliar trabalho e família, e o poder de comunicação da internet.

As três se conhecem na prisão. Penha, empregada doméstica de Chayene (Cláudia Abreu), uma famosa cantora piauiense de eletroforró, denuncia a patroa por agressão; Rosário, cozinheira do buffet de Malaquias (Cláudio Tovar), é detida ao invadir o camarim do cantor Fabian (Ricardo Tozzi); e Cida, empregada na casa da família Sarmiento, envolve-se em uma briga após flagrar o namorado, Rodinei (Jayme Matarazzo), aos beijos com Brunessa (Chandelley Braz). As três domésticas vão para a delegacia. Por causa da demora no atendimento, elas começam a reclamar e acabam sendo presas por desacato à autoridade. Atrás das grades, elas lembram o dia ruim que tiveram e Rosário sugere que todas façam um pacto para somar forças e melhorar de vida: “Dia de empreguete, véspera de madame”, diz. Todas topam. E logo deixam a prisão.

Maria da Penha mora no Borralho, bairro fictício próximo a Jacarepaguá, zona oeste do Rio de Janeiro, com seu marido Sandro (Marcos Palmeira), o filho Patrick (MC Nicollas) e os irmãos Alana (Sylvia Nazareth) e Elano (Humberto Carrão), que ela criou quando seus pais desapareceram. Sandro era pedreiro, até sofrer um acidente de trabalho – caiu de um andaime –, e isso virou desculpa para não fazer mais nada. Ele dá muita dor de cabeça para a mulher, chegando a se envolver com agiotas e a investir o pouco dinheiro da família em trambiques. Por conta disso, o casamento deles vive em crise. Penha é cozinheira de mão-cheia, honesta e caprichosa, que construiu a casa onde mora e nunca deixou faltar nada para o filho e os irmãos. Até ajudou Elano a se formar no curso de direito. No serviço, porém, ela não tem paz, afinal trabalha na casa de Chayene, uma patroa que não economiza nos insultos. A piauiense é a rainha do eletroforró. Fez fama com a canção “Xote da Brabuleta” e é conhecida por seu jeito extravagante de se vestir e de falar. Ela é do tipo que maltrata os que a contrariam e só se

⁴³ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/cheias-de-charme.htm>>. Acesso em: 03.fev.2015.

aproxima das pessoas por interesse. Autointitula-se “brabuleta-mor”; carinhosamente chama Fabian, cantor lançado por ela, de “frango”; e suas domésticas são “curicas”. Seu braço-direito é Laércio (Luiz Henrique Nogueira), seu ex-marido. Chayene se separou dele quando começou a colher os frutos da fama, que, curiosamente, ele a ajudou a construir. Louco por ela, Laércio mantém-se ao lado da cantora, zelando para que ela fique bem. Os contratos de shows são fechados por Tom Bastos (Bruno Mazzeo), a raposa do meio artístico, também empresário de Fabian.

O último ataque de Chayene – ela jogou sopa na cara de Penha – rendeu processo jurídico. A doméstica ligou para o programa de rádio “Bom Dia, D. Maria” e contou, ao vivo, o que sua patroa havia lhe aprontado. Foi um bafafá, que virou notícia em todos os jornais. O assunto foi parar na justiça. De um lado Chayene, protegida por Dra. Lygia (Malu Galli), advogada de um dos melhores escritórios de advocacia da cidade. De outro, Elano, advogado recém-formado e irmão de Penha. A defesa tentava um acordo, e a acusação brigava pela indenização: “Perdão da Chayene não paga as minhas contas”, dizia Penha. Estava claro que as duas não chegariam ao acordo.

Lygia fica impressionada com a sinceridade e a disposição de Penha, que trabalha para sustentar a família sozinha. Durante o julgamento, a doméstica contou todos os desaforos que escutou durante os anos que trabalhou para Chayene. Por conta de tudo isso, Lygia não acha justo brigar para que Penha não seja indenizada, e sim processada por calúnia. Depois de muitas brigas, Chayene se surpreende com a decisão da juíza: Jociléia Imbuzeiro Migon, vulgo Chayene, é condenada a pagar 20 salários mínimos a Penha pelos danos sofridos. E ainda é condenada a seis horas de prestação de serviços à comunidade do Borrvalho, em atividade ligada à limpeza e a saneamento.

Lygia e Penha vivem situações muito semelhantes. Na casa da doméstica, Patrick vive reclamando que a mãe não tem tempo para ele. Os filhos de Lygia têm a mesma queixa. O espanhol Alejandro (Pablo Bellini), marido da advogada, não é tão encostado quanto Sandro, mas dinheiro só sai da bolsa da esposa. A diferença é que Alejandro é um bom pai para Manuela (Beatriz Petrenchunk) e um bom padrasto para Samuel (Miguel Roncato). O mesmo não se pode dizer de Sandro, um mau exemplo para o filho. Tocada com o caso de Penha, Lygia a contrata para trabalhar em sua casa. Só que Penha não consegue ficar muito tempo lá, por se sentir incomodada com o assédio do patrão. A advogada nem desconfia da real razão da saída de Penha.

Maria do Rosário passou parte da infância num orfanato. Aos 10 anos, o garçom Sidney Monteiro (Daniel Dantas) a adotou e deu a ela todo amor, educação e apoio que só um pai poderia oferecer a uma criança. A moradora do Borrvalho é especialista em pratos saudáveis e sofisticados. Seu tempero faz sucesso entre artistas e pessoas da alta sociedade. Mas os sonhos de Rosário vão além das panelas e receitas. Tudo o que ela mais quer é ser cantora profissional e levar as canções que compõe ao sucesso. Para tudo ficar perfeito, ela gostaria de fazer um dueto com Fabian, seu ídolo, sucesso do ritmo sertanejo universitário. Rosário é “fabianática”, com direito a santuário de imagens do artista e uma coleção de CDs. É capaz de loucuras só para ficar frente a frente com Fabian.

Depois do escândalo no camarim do rapaz, que a levou à cadeia e a fez conhecer Penha e Cida, Rosário tem a certeza de que descobriu como se aproximar de Fabian. Chayene, a ex-patroa de Penha e madrinha musical do cantor, está sem empregada, e Rosário se candidata à vaga. No dia em que decide largar o trabalho no bufê, Rosário conhece Inácio (Ricardo Tozzi), um sócio de Fabian. Os olhos são diferentes, assim como a cor dos cabelos, o jeito de se vestir e de se comportar. Mas a fisionomia é idêntica. Na ocasião, o rapaz estava se candidatando a uma vaga para ser motorista do bufê. Um fica encantado com o outro.

Rosário é aprovada por Chayene e ganha o emprego. As primeiras impressões da cozinheira não são tão boas: acha Laércio esnobe e a nova patroa, como bem avisou Penha, um nojo. Mas qualquer sacrifício é válido para entrar no mundo das estrelas. Trabalhar na casa da rainha do eletroforró seria o primeiro passo para conhecer Fabian e mostrar a ele seu talento como cantora.

Rosário começa a namorar Inácio, mas não para de pensar em Fabian. Só que, para a sua tristeza, todas as revistas destacam o romance entre a rainha do eletroforró e o príncipe das domésticas, Fabian – trata-se de um romance de fachada, pois o cantor não quer saber de Chayene. E a cantora só quer se aproveitar da popularidade dele para fazer ainda mais sucesso. Fabian aceita o falso romance para não se indispor com Chayene, que o chantageia dizendo saber de um segredo dele. Inácio morre de ciúmes do adversário. E a semelhança física faz com que Rosário fique mesmo muito confusa: ela chega a dar um beijo em Fabian, pensando ser Inácio. O casal acaba se afastando.

Maria Aparecida é a gata borralheira da história. Sua mãe, copeira na casa dos Sarmentos, morreu quando ela ainda era uma pré-adolescente. A família do patrão, Ernani Sarmento (Tato Gabus Mendes), disse que cuidaria dela, mas foi a madrinha, Dona Valda (Dhu

Moraes), cozinheira da casa, quem ficou com a guarda da menina. Cida, como prefere ser chamada, cresceu junto com as filhas de Sarmiento – Ariela (Simone Gutierrez), a mais velha, e Isadora (Giselle Batista) –, mas herdou a função da mãe: arrumadeira da casa, no condomínio Casagrande. Seus estudos eram pagos pela família, mas, quando completou 19 anos, teve a carteira assinada e se tornou oficialmente uma trabalhadora doméstica. Cida sonha ser jornalista e passa as noites relatando num diário seus dias, dramas e fantasias.

Logo no começo da novela, a jovem sofre uma decepção amorosa ao flagrar o namorado, Rodinei, aos beijos com Brunessa. Para se vingar, ela agarra o primeiro rapaz que vê, Elano, irmão de Penha, que se apaixona instantaneamente por ela. A noite termina em confusão, e ela é levada para a delegacia. A jovem fica ainda mais confusa quando começa a ser cortejada por Conrado (Jonatas Faro), filho do milionário Otto Werneck (Leopoldo Pacheco). O rapaz pensa que Cida faz parte da família Sarmiento e tenta conquistá-la de olho na suposta fortuna dela. Mas será que o namoro sobreviveria à revelação de que Cida é empregada da casa? Por via das dúvidas, ela prefere guardar esse segredo até o último instante.

Com o tempo, Cida resolve dizer que é filha de criação do Dr. Ernani Sarmiento e decide apresentar o rapaz à família. Ernani só pensa em lucrar com a situação. Ele é filho de um magnata, mas os Sarmientos enfrentam uma fase financeira ruim. Sendo assim, os patrões de Cida convidam Conrado e a avó, Máslova Tilman (Aracy Balanbanian), para um jantar pomposo. E toda a família trata Cida como se ela realmente fosse filha de criação. Cida vive seu dia de madame.

Só que Isadora, filha de Ernani, está de olho no rapaz e tenta, de todas as maneiras, estragar o romance da doméstica. E consegue. Ardilosa, Isadora manda para Conrado e todos os seus amigos uma mensagem com uma foto de Cida usando o uniforme de empregada. O rapaz fica indignado e não quer mais saber da jovem.

ANEXO III: LETRA DA CANÇÃO “VIDA DE EMPREGUETE”⁴⁴

Todo dia acordo cedo, moro longe do emprego
Quando volto do serviço, quero meu sofá
Tá sempre cheia a condução, eu passo pano e encero o chão
A outra vê defeito até onde não há
Queria ver madame aqui no meu lugar, eu ia rir de me acabar
Só vendo a “patroinha” aqui no meu lugar botando a roupa pra quarar

Minha colega quis botar aplique no cabelo dela
E gastou um extra que era da parcela
As filhas da patroa, a nojenta e a entojada
Só sabem explorar, não valem nada
Queria ver madame aqui no meu lugar, eu ia rir de me acabar
Só vendo a cantora aqui no meu lugar, tirando a mesa do jantar

Levo vida de “empreguete”, só pego às sete
Fim de semana, salto alto e ver no que vai dar
Um dia compro apartamento e viro socialite
Toda boa vou com meu “ficante” viajar

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/cheias-de-charme-novela/vida-de-empreguete.html>>. Acesso em: 07.nov. 2014.

ANEXO IV: LETRA DA MÚSICA “MARIA BRASILEIRA”⁴⁵

Maria brasileira, de tudo, sou capaz
Maria verdadeira, tudo que você fizer, eu faço mais
Maria sem-vergonha, Marias sensuais
Maria vai-com-as-outras, quero ver você fazer o que ela faz

Somos as Marias que sonhamos, que arrumamos e limpamos a bagunça que eles fazem
Somos três estrelas disfarçadas de Marias empregadas ao redor da malandragem

Maria brasileira de tudo, sou capaz
Maria verdadeira, tudo que você fizer, eu faço mais
Maria na pia, Maria na feira, Maria falando e escutando besteira
Maria fingindo que não entendeu os olhares de alguém.
Maria cantando, Maria dançando, Maria esperando o amor que não vem
Maria lutando, Maria querendo ser rica também

Maria brasileira, de tudo, sou capaz
Maria verdadeira, quero ver você fazendo o que ela faz

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/cheias-de-charme-novela/maria-brasileira-cheias-de-charme.html>>. Acesso em: 22.out.2014.