

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP**

**MAURICIO TINTORI PIQUEIRA**

**REPRESENTAÇÕES DAS RELAÇÕES ENTRE CLASSES SOCIAIS EM DUAS  
NOVELAS BRASILEIRAS: *CHEIAS DE CHARME* E *AVENIDA BRASIL***

**DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**SÃO PAULO  
2017**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**Mauricio Tintori Piqueira**

**REPRESENTAÇÕES DAS RELAÇÕES ENTRE CLASSES SOCIAIS EM DUAS  
NOVELAS BRASILEIRAS: *CHEIAS DE CHARME* E *AVENIDA BRASIL***

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Ciências Sociais (Sociologia), sob a orientação da Profa. Dra. Ana Amélia da Silva.

**SÃO PAULO  
2017**

**Banca Examinadora**

---

---

---

---

---

*Aos meus pais [in memoriam]*

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Doutora Ana Amélia da Silva, pela dedicação e paciência na orientação sempre minuciosa e atenta em todos os momentos da trajetória de pesquisa;

aos professores Dra. Vera Lucia Michalany Chaia e Dr. Mauro Luiz Perón, pelas valiosas contribuições durante o Exame de Qualificação;

à Dra. Christianne Gally, pela cuidadosa revisão da tese;

à minha esposa Cristiane e ao meu pequeno filho Mateus, pela paciência e apoio à concretização desta tese;

à minha tia Rosemeire, pela ajuda financeira necessária antes da disponibilização da bolsa de estudo;

aos meus pais Rozival e Norma pela dedicação que deram aos meus estudos por toda minha vida e que, infelizmente, nos deixaram antes da concretização desta tese;

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela disponibilização da bolsa de estudo, pois sem ela não seria possível o desenvolvimento da presente pesquisa.

Calma, a Globo não subiu para a laje porque acordou de uma alucinação e viu finalmente que a maioria da população não mora no Leblon ou em mansões no Jardim Botânico. Tudo é uma questão de dinheiro. O Brasil mudou sim. Mais gente consome. E quem tem “poder de compra” merece ser “retratado” (...). Existem também novos autores, sem o ranço dos escritores de novelas de ricos do passado (...). Já era hora mesmo de sair da mansão e encarar a laje. Não é mais a cara do Brasil? Sim.

*(Nina Lemos)*

Enquanto o capitalismo for capitalismo o excedente do capital não é consagrado à elevação do nível de vida das massas do país, pois significaria a diminuição dos lucros dos capitalistas (...).

*(Vladimir I. Lênin)*

## RESUMO

Esta tese tem por objetivo analisar as telenovelas *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil*, transmitidas para todo o Brasil no decorrer do ano de 2012, sob o ponto de vista das representações da sociabilidade brasileira, em um contexto marcado pelo aumento da renda de parte da classe trabalhadora – que supostamente ascenderam à condição de “nova classe média” – por meio das políticas sociais de assistência às camadas paupérrimas da população, à criação de vagas de emprego formal na indústria, comércio e serviços e ao reconhecimento dos direitos trabalhistas previstos pela legislação para os ofícios precarizados, efetivadas durante os governos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011) e Dilma Rousseff (2011-2016). A partir da narrativa audiovisual das duas telenovelas, concluímos que a principal empresa da indústria cultural brasileira transformou em “espetáculo” as contradições de uma realidade na qual a inclusão social via consumo foi insuficiente para garantir os direitos básicos de cidadania para as classes historicamente relegadas à carência, mas impulsionou a reação das classes privilegiadas quanto à suposta ameaça de perderem os “privilégios” que a distinguem das classes exploradas.

**Palavras-chave:** Classes Sociais; Telenovelas; Rede Globo de Televisão; “Lulismo”; Sociabilidade brasileira; Sociedade do Espetáculo.

## ABSTRACT

This doctoral thesis aims to analyze the ‘soap operas’ *Cheias de Charme* and *Avenida Brasil*, transmitted throughout Brazil in the year of 2012. It takes both of them from the point of view of the representations on the Brazilian sociability, in a context marked by increase of the income of part of working class – which supposedly elevated their status to the “new middle class”. This was due through social policies of assistance to the poor, to creation of formal job vacancies in industry, commerce and services, and to the recognition of labor rights guaranteed by legislation for precarious jobs during the Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) and Dilma Rousseff (2011-2016)’s governments. From the audiovisual narratives of the two “telenovelas”, we conclude that the main Brazilian cultural industry company (TV Globo), transformed into a *show* the contradictions of a reality in which the “social inclusion by consumption” were insufficient to guarantee the basic rights of citizenship for groups historically relegated to poverty. This has boosted the reaction of the elites as to the alleged “lose of their privileges” that distinguish them from the exploited groups.

**Key Words:** Social classes; Soap Operas; Globo Television Network; Brazilian sociability; “Lulismo”; Society of spectacle.

## Lista de siglas

ABA	Associação Brasileira de Anunciantes
ABINEE	Associação Nacional dos Fabricantes de Produtos Eletrônicos
BBB	Big Brother Brasil
CLT	Consolidação das Leis do Trabalho
EMBRATEL	Empresa Brasileira de Telecomunicações
ESG	Escola Superior de Guerra
FGTS	Fundo de Garantia por Tempo de Serviço
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBOPE	Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
INTELSET	Sistema Internacional de Satélites
IPES	Instituto de Política e Estudos Sociais
IPI	Imposto sobre Produtos Industrializados
IPTU	Imposto Predial e Territorial Urbano
MST	Movimento dos Trabalhadores Sem Terra
OBITEL	Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva
OIT	Organização Internacional do Trabalho
ONU	Organização das Nações Unidas
PEC	Projeto de Emenda Constitucional
PNAD	Pesquisa Nacional de Análise Domiciliar
SAE	Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República
STF	Supremo Tribunal Federal
UDN	União Democrática Nacional
USP	Universidade de São Paulo

## LISTA DE QUADROS E FIGURAS

<b>Quadro 01-</b> Relação entre “pobres” e “ricos” nas telenovelas das 21h.....	16
<b>Figura 01</b> – Tereza agride Helena .....	74
<b>Figura 02</b> – Chayene se diverte agredindo Penha .....	83
<b>Figura 03</b> – “ <i>As Empreguetes</i> ” interpretam “ <i>Vida de Empreguete</i> ” .....	91
<b>Figura 04</b> – Malu Galli e Taís Araújo protagonizam campanha de conscientização sobre os direitos e deveres de patroas e empregadas domésticas .....	102
<b>Figura 05</b> – Tufão e Carminha, a representação dos “pobres-ricos”.....	113
<b>Figura 06</b> – Rita encara Carminha .....	114
<b>Figura 07</b> – Genésio conversa com Carminha .....	117
<b>Figura 08</b> – Mãe Lucinda e as crianças do “lixão” de <i>Avenida Brasil</i> .....	125
<b>Figura 09</b> – Nina na Argentina .....	126
<b>Figura 10</b> –Nina, o “anjo vingador” .....	127
<b>Figura 11</b> – Nina como a empregada fiel de Carminha .....	130
<b>Figura 12</b> – Nina concretiza a vingança e a inversão de papéis .....	133

# SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	12
<b>Capítulo 1- A sociabilidade brasileira e a consolidação da sociedade de consumo</b> .....	25
1.1. Classe social, ideologia e violência simbólica: as relações de sociabilidade	25
1.2. Indústria cultural e sociedade do espetáculo .....	27
1.3. Análises sociológicas sobre a sociabilidade brasileira .....	30
1.4. Do estado de bem-estar social às cadeias de produção de baixo custo: as diversas faces do consumo de massa .....	36
1.5. A ética escravagista em tempos de “lulismo” .....	44
<b>Capítulo 2- A história da telenovela brasileira e a hegemonia da Rede Globo de Televisão</b> .....	49
2.1. Do melodrama à radionovela: as origens da telenovela .....	49
2.2. Os primeiros anos da televisão e da telenovela no Brasil .....	52
2.3. A Rede Globo de Televisão e as telenovelas brasileiras .....	57
2.4. As telenovelas da Globo e a frustração com a “Nova República” .....	63
2.5. A crise de representação nas telenovelas .....	66
<b>Capítulo 3- <i>Cheias de Charme</i>: relações entre classes sociais e legislação trabalhista</b> .....	78
3.1. Chayene e Maria da Penha: mandonismo e resistência .....	78
3.2. “Empreguetes” e consciência de classe .....	86
3.3. “ <i>Cheias de charme</i> ” e o “ <i>merchandising social</i> ” dos direitos e deveres nas relações trabalhistas .....	99
<b>Capítulo 4- <i>Avenida Brasil</i> : as contradições da sociabilidade brasileira contemporânea</b> .....	108
4.1. <i>Avenida Brasil</i> e a falência do imaginário do “Brasil do Futuro” .....	109
4.2. O “lixão” na era da descartabilidade do ser humano .....	121
4.3. A vingança do oprimido frente ao opressor, ou do opressor frente ao oprimido? .....	125
<b>Considerações finais</b> .....	138
<b>Referências bibliográficas e digitais</b> .....	143
<b>Anexos</b> .....	153

## Introdução

No Brasil das primeiras décadas do século XXI, a retomada do crescimento econômico foi associada à emergência de uma “nova classe média” ou “nova classe C”, que supostamente teria superado a pobreza e miséria extrema e conquistado a inclusão à sociedade de consumo. O conceito de “nova classe”, entretanto, segundo Chauí (2013), está relacionado mais a uma construção inserida na ideologia burguesa no Brasil do que a uma categoria analítica sociológica de caráter científico<sup>1</sup>.

A denominação “nova classe média” foi usada, inicialmente, no Brasil, numa pesquisa organizada pelo economista Marcelo Neri, da Fundação Getúlio Vargas, cujo objeto de análise foi o processo de mobilidade social iniciada com a estabilização econômica ocorrida com o Plano Real a partir de 1994 e, principalmente, com a criação de vagas de emprego formal e de programas sociais promovidos pelo governo Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010). Segundo o autor, embasado pelas teorias do economista norte-americano Thomas Friedman, a classe média não seria definida a partir das relações sociais entre classes, mas sim pelas “atitudes e expectativas das pessoas” a respeito da possibilidade de realizar a ascensão social e, assim, “realizar o sonho americano” (NERI, 2008, p.23-4). Dessa forma, a classe média seria definida como:

(...) aquela que tem um plano bem definido de ascensão social para o futuro. Esta fábrica de realização de sonhos individuais é o motor fundamental para a conquista da riqueza das nações. O combustível é o anseio de subir na vida, já o lubrificante seria o ambiente de trabalho e de negócios (NERI, 2008, p.6).

Exercendo o papel de propagadora do “empreendedorismo da nova classe média” e do seu suposto papel de impulsionar a retomada do crescimento econômico do país, a grande imprensa brasileira propagou tal interpretação do contexto socioeconômico do período. A reportagem “A Nova Classe Média do Brasil”, escrita por Friedlander et.al. (2008) para a

---

<sup>1</sup> Em sua crítica à interpretação de que no Brasil estaria se formando uma “nova classe média”, Chauí (2013) considerou que tal entendimento despolitiza a questão do aumento da renda da classe trabalhadora. Segundo a autora, “(...) a nova classe trabalhadora brasileira começa, finalmente, a ter acesso aos direitos sociais e a se tornar participante ativa do consumo de massa. Como a tradição autoritária da sociedade brasileira não pode admitir a existência de uma classe trabalhadora que não seja constituída pelos miseráveis deserdados da terra, os pobres desnutridos, analfabetos e incompetentes, imediatamente passou-se a afirmar que surgiu uma nova classe média, pois isso é menos perigoso para a ordem estabelecida do que uma classe trabalhadora protagonista social e política. (CHAUÍ, 2013, p.130).

revista *Época*, talvez seja indicativa para analisar certo ufanismo sobre o retorno do crescimento econômico decorrente da ascensão de grande parte das classes menos favorecidas à classe média:

Essa população emergente, com seu desejo de continuar a consumir e seu foco no progresso pessoal, é um sintoma de que o Brasil está melhorando. Em todos os países que alcançaram um alto grau de desenvolvimento econômico e social, a maioria dos habitantes pertence à classe média. Conhecer a nova classe média é, portanto, fundamental para tentar entender o futuro do Brasil (...). (FRIEDLANDER et.al., 2008).

Na mesma reportagem, o ex-ministro da Fazenda do período do “milagre econômico” (1968-1974) da Ditadura Militar, Delfim Netto, afirmou que, independente da renda das famílias da “Nova Classe Média”, o otimismo quanto às possibilidades de ascender socialmente seria o combustível necessário para impulsionar um desenvolvimento econômico estabilizado e contínuo para o país:

(...) menos importante que o tamanho da renda é o povo sentir que progrediu (...) a soma de salário e crédito abundante permite que elas comprem bens de classe média. Essa dinâmica cria a possibilidade de expansão ainda maior da economia, movimenta o mercado e põe mais gente no elevador social. (NETTO *apud* FRIENDLANDER et.al, 2008).

Pochmann (2012), entretanto, acredita que não há uma ascensão de uma nova classe média, pois não há uma nova classe muito menos uma classe média: “(...) o que há, de fato, é uma orientação alienante sem fim, orquestrada para o sequestro do debate sobre a natureza e a dinâmica das mudanças econômicas e sociais”. Ainda para o pesquisador, ao criticar a noção hegemônica de “nova classe média”, no Brasil,

os monopólios sociais constituídos pelos meios de comunicação e seus ‘oráculos midiáticos’ que terminantemente manipulam o consciente da população em prol de seus próprios desejos mercantis, defendendo o consumismo e negando a estrutura de classe na qual o capitalismo molda a sociedade. (POCHMANN, 2012, p. 7).

Ainda contrapondo-se ao conceito de “nova classe média”, Souza (2012) considera que tal processo de aumento de renda de uma parcela das classes historicamente marginalizadas da sociedade brasileira formou uma “nova classe trabalhadora”. Apoiando-se no referencial teórico de Pierre Bourdieu, o autor considera que aqueles que ascenderam socialmente nos últimos anos não podem ser considerados como pertencentes à “classe

média”, pois se recusam a participar do “jogo de distinção” das classes privilegiadas cujo padrão de consumo é uma justificativa para a superioridade social “em relação a todos os seres animados e brutos que não compartilham dos mesmos modos e gostos” (SOUZA, 2012, p.49).

A “nova classe trabalhadora” é empreendedora e individualista devido à “extraordinária crença em si mesmo e no próprio trabalho” como um meio para ascender socialmente, apesar de tal desejo não significar o abandono de seu estilo de vida “popular”, levando muitos deles a permanecerem nos bairros de origem, próximos aos familiares e amigos. (SOUZA, p.49-50). Porém, é pertinente questionar se tal opção da “nova classe trabalhadora” não seria tanto uma reação a possíveis preconceitos que sofreriam se optassem por morar nos bairros mais valorizados e luxuosos das grandes metrópoles ou um não convencimento de que, na realidade, não pertencem a mesma classe social das elites burguesa e pequeno burguesa, apesar de os grandes meios de comunicação, muitas vezes, tentarem convencê-los do contrário.

Segundo dados publicados na revista *Vozes da Classe Média* (2012, p.7), da Secretaria de Assuntos Estratégicos (SAE) da Presidência da República, “nos últimos 10 anos, 35 milhões de pessoas entraram na classe média – que passou de 38% da população, em 2002, para 53% em 2012, somando mais de 100 milhões de brasileiros”. Tal mobilidade social, segundo a publicação do Governo Federal, teria sido resultado da criação de empregos formais de carteira assinada (embora de baixa formalização, como veremos), atingindo setores mais precarizados, como o da construção civil e o do emprego doméstico. Também é preciso destacar o impacto do aumento médio do salário da classe trabalhadora:

Entre 2003 e 2010 foram criados 14 milhões de empregos formais e o salário médio do trabalhador expandiu-se aproximadamente 20%. Como consequência, mais de 30 milhões de pessoas ingressaram na classe média. A expansão desse grupo está promovendo uma revolução no padrão de consumo brasileiro e conhecer o perfil e os anseios dessa parte da população é essencial para a definição de políticas públicas e das estratégias das empresas industriais. (SAE, 2012, p.10).

A partir dos dados transcritos acima da pesquisa do SAE, é possível afirmar que milhões de brasileiros tiveram um aumento considerável de renda, superando a condição de pobreza e miséria extrema e tendo condições para integrar a sociedade de consumo. Trata-se de um olhar sociológico para uma mobilidade social que ocorreu no Brasil nas duas primeiras décadas do século XXI, a partir da presidência de Luiz Inácio Lula da Silva por dois mandatos (2003-2011) e que tiveram continuidade no primeiro mandato da presidente

Dilma Rousseff (2011-2015). Durante o período que foi denominado de “lulismo” (o mais popularizado), ou “era Lula”, tal processo, se viu reforçado por programas sociais que compensavam a enorme desigualdade entre classes e grupos sociais do país.

Este também foi um período em que a maior representatividade e visibilidade daquilo que alguns autores cunharam de “proletariado precarizado”, e “precarizados” (BRAGA 2012), “subproletariado”<sup>2</sup>, dentre outras categorias sociais – originadas em estudos e pesquisas acadêmicas –ultrapassaram os muros universitários e configuraram um debate público de grande incidência social e política sobre relações sociais de trabalho, “o mundo social da vida” e relações de poder e dominação no qual o Estado exerce um papel importante.

Além do processo de mobilidade social ocorrido nas duas primeiras décadas do século XXI, em 2012, houve um intenso debate sobre a equiparação dos direitos dos trabalhadores domésticos aos dos profissionais da indústria e comércio garantidos pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT).

Como demonstram os dados da Pesquisa Nacional de Análise Domiciliar (PNAD) de 2011, a maioria dos trabalhadores domésticos pertencia aos contingentes historicamente marginalizados da sociedade brasileira<sup>3</sup>. Trata-se profissionais que passaram da condição da precariedade característica do subproletariado para a formalidade do trabalho com carteira assinada, passando a contar com direitos outrora negados à categoria, como décimo-terceiro salário, férias, fundo de garantia, licença maternidade, entre outros. Na época de exibição das telenovelas, é importante salientar, o Projeto de Emenda Constitucional que previa o reconhecimento de tais direitos estava sendo debatido no Congresso Nacional, resultando na Emenda Constitucional 72-2013, aprovada em abril de 2013

Tal conquista não passou despercebida para a principal emissora de televisão do país, a Rede Globo de Televisão, cuja atualidade serve como matéria-prima para as

---

<sup>2</sup> Márcio Pochmann (2012) acredita que nesse processo não há a formação de uma “nova classe”, mas sim a ascensão de parte do subproletariado para a condição de proletariado. Tomando como base o referencial teórico marxiano, Singer, P. (1981) conceitua como subproletariado a superpopulação relativa ou exército industrial de reserva que apresenta continuamente três formas: a fluente, composta pelos desempregados e jovens recém-chegados ao mercado de trabalho; a latente, formado pelos migrantes rurais das regiões mais pobres do país que rumavam para as grandes metrópoles em busca de emprego na indústria; e a estagnada, composta por trabalhadores que exercem o ofício de operários na indústria de forma irregular, e, por isso, ingressam no mercado de trabalho através de ofícios precários, sem registro na CLT, como é o caso do trabalho doméstico. O subproletariado, portanto, é formado por trabalhadores agrícolas e empregados domésticos.

<sup>3</sup>Estima-se que, no Brasil, em 2011, ainda há cerca de 6,7 milhões de trabalhadores domésticos, dos quais 93% (6,16 milhões) são mulheres e 62% afrodescendentes (4,4 milhões), ou seja, segmentos de gênero e étnicos historicamente marginalizados na sociedade brasileira. A mesma pesquisa também apontou que apenas 29,3% trabalhavam com carteira assinada, com um rendimento mensal médio de R\$ 507,00.

mercadorias audiovisuais, como a telenovela. O conceito de “nova classe média” serviu como base para representações da sociedade brasileira em tempos de mobilidade social em diversas campanhas publicitárias, e em produções audiovisuais da televisão, como veremos adiante.

Nesse momento em que a “nova classe média” começou a ser considerada como um segmento importante pelas organizações econômicas<sup>4</sup>, percebeu-se – possivelmente, visando atender às mudanças do mercado decorrentes das referidas transformações sociais – que as telenovelas da Rede Globo de Televisão tiveram gradativas mudanças estéticas, abrindo um espaço maior para a representação dos “pobres”, como se pode observar a seguir:

**Quadro 01-** Relação entre “pobres” e “ricos” nas telenovelas das 21h

<b>Telenovela</b>	<b>% de “pobres” em relação aos “ricos”</b>	<b>Núcleo</b>
<i>Avenida Brasil</i> (2012)	79%	Central
<i>Fina Estampa</i> (2011)	67%	Central
<i>¡A Favorita</i> (2008)	74%	Secundários
<i>Duas Caras</i> (2007)	63%	Secundários
<i>Belíssima</i> (2005)	72%	Secundários
<i>Senhora do Destino</i> (2004)	51%	Central e Secundários
<i>Celebridade</i> (2003)	61%	Secundários
<i>O Clone</i> (2002)	38%	Secundários

Fonte: Zylberkan(2012)

Segundo Zylberkan (2012), as mudanças também se fizeram presentes na estética audiovisual e na trilha sonora: “o calçadão do Leblon, a bossa nova de João Gilberto e os restaurantes finos têm dado lugar aos diálogos nos bancos de lotação, ao churrasquinho na laje e à combinação de pagode, forró e tecnobrega”. (ZYLBERKAN, 2012).

A principal emissora de televisão do país, entretanto, não é apenas uma empresa que produz telenovelas voltadas exclusivamente ao entretenimento e, tampouco, é uma parte desinteressada e neutra nos conflitos e contradições sociais ocorridas no país nos últimos cinquenta e dois anos. A reportagem “A batalha da TV”, publicada pela revista *Carta Capital* em dezembro de 2013, aponta para as contradições existentes no campo televisivo decorrentes do fato de que a Globo, apesar de não monopolizar a audiência televisiva brasileira ainda concentra a maior parte dos investimentos publicitários do país:

<sup>4</sup> A “nova classe média” aglutina, atualmente, o “principal segmento de consumidor do Brasil. Essa classe consumidora passou a ser o principal alvo das empresas, que a cada dia ‘adaptam’ produtos a um suposto padrão de gosto e condições financeiras dessa categoria” (GRIJÓ, 2014, p. 194).

(...) a onipresente Rede Globo já não exhibe como antes o dom da ubiquidade, a capacidade estar ao mesmo tempo em todos os lugares. A emissora ainda lidera a audiência de maneira folgada, mas seu alcance tem diminuído ano a ano. A média caiu de 56% em 2004 para perto de 42% neste ano. Vários de seus programas mais simbólicos apresentam números embaraçosos para os padrões globais. O *Jornal Nacional* perdeu 12 pontos desde 2000 e ostenta média de 44% na Grande São Paulo. No *Fantástico* o declínio foi de 16 pontos (média atual de 32%). Na novela da sete, de 15 pontos (26%) (...). A novela das oito oscilava de 60 a 70% entre 2000 e 2005 e varia de 50 a 60% desde então (...). Há muitas causas para o declínio, todas elas relacionadas aos avanços econômicos do país e a um componente tecnológico fundamental. O aumento da renda provocou mudanças nos hábitos de consumo. Os brasileiros saem mais de casa e migram ligeiramente para as tevês pagas (...). E a internet tem roubado espectadores antes cativos das tevês abertas, assim como tiram leitores dos meios impressos (...). Estranhamente, o negócio televisão não tem sofrido os mesmos efeitos do impacto avassalador da internet. Ao contrário. A participação das emissoras no total de investimentos publicitários, depois de um período de queda, voltou a crescer nos últimos anos. Em 2012, alcançou 65% do total, um montante de 19,5 bilhões de reais. Desse percentual e, mais importante, dessa quantidade de dinheiro, a Globo e suas afiliadas abocanham perto de 80%, segundo estimativas (BARROCAL, 2013).

E não são apenas os investimentos publicitários privados que ainda estão concentrados na Rede Globo de Televisão. Existe o investimento público que continua alto, apesar de a relação com o Estado em tempos de Nova República aparentemente não ser tão orgânica quanto era na época da Ditadura civil-militar:

(...) De 2000 a 2012, o governo federal gastou 11,6 bilhões de reais em anúncios na tevê. A Globo levou metade. Nesse período, o quinhão da emissora nos pagamentos de Brasília foi ajustado ao tamanho da audiência. De 61% em 2003 baixou a 44% no ano passado. Mas como a fatia das televisões na comparação com outras mídias, entre elas rádio e jornal, aumentou de 55% para 62% em 2012, na prática a Globo passou a receber mais dinheiro público. De 370 milhões de reais em 2000 subiu a 495 milhões de reais no ano passado (BARROCAL, 2013).

Mas, por que a Rede Globo concentra a maior parte dos investimentos publicitários e, conseqüentemente, poder econômico e político na sociedade brasileira? Para Ricardo Monteiro, integrante do conselho superior da ABA (Associação Brasileira de Anunciantes), “a Globo (...) é e ainda será cobiçada durante um bom tempo. Entre os motivos está a cobertura de 98% do território nacional e a vantagem em relação aos concorrentes sem paralelo no planeta. Em nenhum canto do mundo um canal soma 40%, 50% da audiência”. (BARROCAL, 2013).

Esse aspecto foi reconhecido pelo próprio Estado em tempos de Nova República, independente das diferenças ideológicas entre as Organizações Globo e o grupo político que porventura estivesse no poder. Apesar de ter uma linha editorial neoliberal, o grupo fundado por Roberto Marinho não hesitou em pedir auxílio estatal para pagar suas altas dívidas:

O conglomerado [Globo] enfrentou diversos problemas financeiros durante o governo Fernando Henrique Cardoso. Muito ligado aos meios de comunicação, o então presidente tucano sempre estendeu o tapete à emissora. Primeiro enterrou todo e qualquer projeto de lei de comunicação de massa (foram três durante os seus dois mandatos). Depois mudou um artigo da Constituição para permitir a entrada de 30% de capital estrangeiro nas empresas de mídia. Por fim, lançou a boia propriamente dita. Em outubro de 2002, a família anunciou um calote nos devedores com o objetivo de forçar a renegociação de dívidas. Mesmo antes, com as contas no vermelho, o governo ofereceu um socorro de 280 milhões de reais à Globocabo, companhia do conglomerado, por meio de um financiamento camarada do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BARROCAL, 2013).

Salva da bancarrota, os negócios das Organizações Globo voltaram a ser lucrativos. Paradoxalmente, isso ocorreu durante a presidência petista: “Sob Lula, a situação financeira mudou. No ano passado [2012], o faturamento do grupo aproximou-se dos 17 bilhões de reais, três vezes mais do que há uma década, e o lucro, de 4 bilhões” (BARROCAL, 2013). Assim, o poder da Rede Globo de Televisão e da família Marinho foi mantido e até ampliado<sup>5</sup>.

O governo petista recusou-se em propor um projeto de controle sobre a grande mídia visando à democratização dos meios de comunicação. Ao mesmo tempo, achou que poderia conquistar o apoio ou a neutralidade desses grupos através de investimentos publicitários, subestimando, contudo, a tradição antiesquerdista. A grande imprensa só tinha ressonância na pequena burguesia urbana, ressentida com a suposta perda de privilégios resultante do processo inclusivo dos últimos anos: sensibilizava-se com o discurso da Globo e dos outros órgãos da grande mídia, mas revoltava-se, principalmente, com as notícias referentes aos esquemas de corrupção.

As Organizações Globo foram uma das empresas que participaram da oposição ao “lulismo”, apesar das ambiguidades presentes em sua programação, com uma teledramaturgia historicamente mais comprometida com a representação dos problemas sociais do país e um telejornalismo extremamente conservador e adepto a uma modernização ditada pelo capital estrangeiro e pelas classes dominantes do país<sup>6</sup>. Mas, para compreender

---

<sup>5</sup>A família Marinho, dona das Organizações Globo, voltou a frequentar a famosa lista dos bilionários da revista Forbes. Entre os magnatas da mídia, os irmãos Roberto Irineu, João Roberto e José Roberto são hoje a segunda maior fortuna do planeta. A riqueza do trio soma 24 bilhões de dólares (...). No ramo das comunicações, só perdem para o canadense David Thomson, dono da agência de notícias inglesa Reuters (...). A fortuna faz da família Marinho a mais rica do Brasil na atualidade. Individualmente, Roberto Irineu, João Roberto e José Roberto aparecem na quinta, sexta e sétima posição no ranking da Forbes (BARROCAL, 2013).

<sup>6</sup> Desde 1969, o chamado “horário nobre” da Rede Globo de Televisão (aproximadamente entre às 19h e 23h) é marcada pelo revezamento entre programas de telejornalismo e as telenovelas. Para Bucci (2004, p. 225-6),

tal processo, é necessário contextualizar a produção audiovisual das telenovelas, objeto da presente pesquisa com a realidade social do país e o papel da emissora na construção de um imaginário sobre a Nação.

A produção das telenovelas *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil*, por exemplo, apresenta o protagonismo das classes populares nas tramas que as corresponderiam – medida que aponta para a necessidade de a emissora abordar o presente para atrair audiência, aproveitando-se de um contexto no qual o debate em torno da aparente diminuição da desigualdade social brasileira e da conquista de direitos pelos trabalhadores informais estava fortemente presente na sociedade. Para Fecé (1998, p.67), a “televisão impôs o que denomina de “tirania da atualidade”, correspondendo à “predominância do presente como *mais-valia* inicial de qualquer material suscetível de ter interesse com o público”. Tal quadro pode ser perceptível, em que pese o tom mais impressionista, na crítica às referidas obras da teleficção:

De personagens secundárias ou simples "escadas" para os tipos principais, as empregadas chegaram ao topo da cadeia dramaturgica em 2012 (...). Em "Avenida Brasil", a protagonista da trama, Nina (Débora Falabella), encarnou uma cozinheira por mais de cem capítulos. O papel das duas outras empregadas do *Divino*, Zezé (Cacau Protásio) e Janaina (Claudia Missura), cresceu tanto que elas hoje são tão protagonistas quanto os outros moradores da mansão. [No início da novela, o nome da primeira nem aparecia nos créditos de abertura (...)]. Mas nenhuma destas novelas da Globo foi tão bem-sucedida na tarefa de passar uma ‘mensagem positiva’ para a ascendente classe C quanto "Cheias de Charme". Nesta, a trama girou em torno da rotina de três mulheres, que viraram cantoras de sucesso depois de gravarem uma música na qual descrevem as agruras da própria vida de "empreguete" (...). Esse descolamento da realidade permitiu aos autores, Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, promoverem uma autêntica revolução, com vitória dos fracos e oprimidos e humilhação dos poderosos. (...). De escravas a empreguetes, parece uma nítida evolução -mesmo no mundo da fantasia.(STYCER, 2012).

---

o “dueto afinado que a telenovela e o telejornal entoam até hoje não se restringe, evidentemente, a uma repartição do horário nobre. Ele vai mais fundo: telenovela e telejornalismo pactuam entre si uma divisão do trabalho para a consolidação discursiva da realidade. Por vezes, trocando de sinais. Enquanto certas formulações do telejornalismo governista mais pareciam peça de ficção, muitos dados da realidade bruta entraram para a pauta nacional a partir das telenovelas. Assuntos que eram tabu no noticiário ganharam o debate público pela porta da telenovela (...). Aqui o telejornal é capaz de fingir que um movimento de massas não existe, procurando com isso retardar sua entrada no universo da televisão, que é o universo que confere o atestado de existência dos fatos. Basta ver o silêncio dos telejornais nacionais da Globo no início dos movimentos de massas fundamentais para a democratização do país: a campanha das diretas em 1984 e a campanha pelo *impeachment* do Fernando Collor em 1992. Em compensação, uma novela é capaz de influenciar o curso dos debates políticos ao falar das tensões reais que o telejornalismo finge que não vê. Foi o que se deu com a novela *O Rei do Gado* [que] falou mais sobre a luta pela terra no Brasil do que todo o telejornalismo reunido”.

Conquistando altos índices de audiência<sup>7</sup>, essas duas telenovelas, em especial, exibidas e transmitidas para todo o país no ano de 2012, foram consideradas *inovadoras* por alguns fatores, dentre eles o fato de introduzirem a fotografia cinematográfica nas cenas e recursos comuns à sétima arte, como a utilização de planos, contraplanos, câmera na mão, etc. e, também por uma interatividade maior com o público telespectador através da utilização das redes sociais. Além disso, seus protagonistas eram empregadas domésticas<sup>8</sup>, e o cenário fabricado e encenado nos estúdios da TV Globo representava um subúrbio ou área periférica de uma grande metrópole, no caso o Rio de Janeiro.

Apesar das diferenças de narrativa e estética, as telenovelas *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil* atualizaram no folhetim eletrônico a tendência dos tradicionais folhetins dos jornais franceses do século XIX de alimentar a fantasia de boa parte dos consumidores dessas histórias.

O romance de folhetim substitui (e ao mesmo tempo favorece) a tendência à fantasia do homem do povo, é um verdadeiro sonhar com os olhos abertos (...). Neste caso, pode-se dizer que, no povo, a tendência à fantasia depende do “complexo de inferioridade” (social) que determina longas fantasias sobre a ideia de vingança, de punição dos culpados pelos males suportados etc. No *Conde de Monte Cristo*, existem todos os elementos para gerar tais fantasias e, portanto, para propiciar um narcótico que diminua a sensação de dor, etc. (GRAMSCI, 1978).

Mauro (2014, p. 152), na dissertação de mestrado em que analisa a representação da “nova classe C” nas telenovelas *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil*, reconheceu que as duas telenovelas “colaboraram para o conhecimento do que seria a nova classe trabalhadora brasileira”, mas não apontam para transformações estruturais que revertam o quadro de gigantesca desigualdade social existente no país, “pois o dispositivo, de modo geral, traz a lógica hegemônica das elites”.

<sup>7</sup> Em sua estreia, a novela *Cheias de Charme* conseguiu um feito inusitado: conquistou uma audiência maior (33 pontos) do que a sua antecessora, *Aquele Beijo* (30 pontos). No capítulo transmitido no dia 25 de junho de 2012 de *Cheias de Charme*, por exemplo, quebrou-se o recorde de audiência do horário ao alcançar 36 pontos na Grande São Paulo. (Cf. XAVIER, 2012). Quanto à *Avenida Brasil*, manteve-se, nos primeiros meses, uma média de 40 pontos de audiência, quebrando o recorde de audiência do horário das 21h, ao conquistar, no centésimo capítulo, transmitido em 23 de julho de 2012, o índice de 44 pontos. (VIEIRA, 2012).

<sup>8</sup> Até o final de *Cheias de Charme* [28 de setembro], “todas as quatro novelas da Globo, das 18h às 23h, estavam apresentando *empregadas como protagonistas*. É uma situação, creio, inédita na história da teledramaturgia da emissora. Além de *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil*, estavam sendo transmitidas para todo o Brasil *Lado a Lado* no horário das 18h – “ambientada no Rio, nos primeiros anos do século XX (...) que descreve a urbanização do centro e, conseqüentemente, o início do processo de favelização da cidade (...)” – e *Gabriela*, às 23h, “(...) ambientada nos anos 20 [do século XX], em Ilhéus, na qual o personagem Nacib contrata uma ex-retirante como empregada que, mais tarde, se torna sua amante, e se apaixona por ela (...)” (STYCER, 2012).

Acredita-se que as telenovelas, objeto da presente tese, introduziram mudanças na forma de representar as empregadas domésticas em comparação com outras obras da teledramaturgia da emissora. Na comparação entre o seriado *A Diarista*<sup>9</sup> e as telenovelas *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil*, Barros (2012) percebeu que, na primeira, prevalecia a representação de uma sociabilidade tradicional na qual a distinção social entre “pobres” e “ricos” seria natural e imutável. Já as telenovelas mais recentes evidenciariam um questionamento maior das trabalhadoras domésticas com relação ao mandonismo das patroas e expressariam um desejo de ocupar o lugar dos exploradores como uma forma de vingança social e pessoal.

Assim, alguns questionamentos surgiram: como as telenovelas *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil* representaram a relação entre as classes sociais em um contexto marcado pelo combate à pobreza a partir de políticas sociais de caráter reformista que ficaram conhecidas como “lulismo”<sup>10</sup>? De que forma essas produções representaram os conflitos e conciliações em uma sociedade rigidamente hierarquizada entre as classes “privilegiadas” e “carentes”<sup>11</sup>, heranças do patriarcalismo escravista colonial em um contexto no qual a política social do “lulismo” pretendia diminuir tal abismo social, mas sem ameaçar a hegemonia das elites? Qual imaginário de país emerge de tais produções audiovisuais que pretendem interpretar o sentido de Nação na era do “lulismo”?

Parte-se do pressuposto de que o fenômeno do “lulismo” está inserido no contexto das tramas de ambas as telenovelas, embora as duas façam pouquíssimas referências a tal política. Em *Cheias de Charme*, o programa “Bolsa Família” é apenas citado porque é a

---

<sup>9</sup>Série produzida e transmitida pela Rede Globo de Televisão no horário das 22h, no período entre abril de 2004 e julho de 2007.

<sup>10</sup> Conceito utilizado por Singer, A. (2012) para descrever as políticas sociais do governo de Luiz Inácio Lula da Silva, caracterizado como um “reformismo fraco” por não ter atacado mais incisivamente as causas estruturais da desigualdade brasileira, e por advir de um “pacto conservador”. Por outro lado, mesmo sendo de caráter limitado, tais políticas alimentaram a oposição das classes privilegiadas que não aceitam a perda de diferenciais que as distinguem das classes historicamente marginalizadas da sociedade brasileira, como a educação, a cultura e os hábitos de consumo.

<sup>11</sup> Segundo Chauí (1994, pp.28-9), no Brasil, “a polarização social se estabelece entre o polo de carência absoluta e o polo de privilégio absoluto. Uma carência é sempre específica e particular, não conseguindo generalizar-se num interesse comum nem se universalizar num direito sem deixar de ser um privilégio. Um privilégio é sempre particular e específico, não pode generalizar-se num interesse comum nem universalizar-se num direito sem deixar de ser privilégio. A democracia funda-se na criação, reconhecimento, garantia e consolidação de direitos. O autoritarismo social e a divisão econômica sob a forma de carência e do privilégio bloqueiam a emergência de uma sociedade democrática (...). A carência (popular) espera ser preenchida e suprida pelo governante, o privilégio (dominante) espera ser conservado pelos favores do governante (...). Não por acaso a classe dominante mantém com o Estado uma relação ‘primitiva’, isto é, em lugar de vê-lo como instrumento de sua dominação de classe que só pode legitimar-se, ao mesmo tempo, cumprir funções para satisfazer as demais classes sociais e, portanto, realizar minimamente a prática da representação ao contrário, a classe dominante usa o Estado como instrumento econômico privado, destinando a manter-lhe os privilégios”.

forma como a personagem Maria da Penha chama a sua própria bolsa onde carrega maquiagem, utensílios pessoais, etc., no primeiro capítulo. Quanto à *Avenida Brasil*, há espaço apenas para o tema da corrupção, com os personagens sendo capazes de todos os meios para alcançar seus fins. Assim, a hipótese é de que ambas as telenovelas tentam dar a visibilidade à “nova classe média” sem citar os fatores reais que permitiram tal “ascensão”, focando na trajetória dos personagens principais a conquista da prosperidade a partir do mundo do espetáculo (*Cheias de Charme* e a trajetória do personagem Tufão em *Avenida Brasil*), ou através de golpes (*Carminha* em *Avenida Brasil*).

O interesse em investigar as representações das relações sociais brasileiras nas telenovelas, mais especificamente da Rede Globo de Televisão, proveio, inicialmente, da dissertação de mestrado em História Social<sup>12</sup>. Nesta pesquisa, pretendo analisar como a teledramaturgia construiu representações das relações de classes sociais, em um contexto marcado pela retomada do crescimento econômico e do aumento da renda de parte do proletariado e subproletariado urbano no início do século XXI.

Para analisar as questões levantadas, recorreremos aos fundamentos metodológicos principais da pesquisa qualitativa nas Ciências Sociais. Uma revisão bibliográfica referente à sociabilidade brasileira em seus aspectos históricos, às questões relacionadas à classe social, ideologia e sociedade do espetáculo e à história da teledramaturgia e da televisão no país foi o primeiro passo. Também foram utilizados estudos sobre telenovelas, e matérias jornalísticas com análises de críticos de televisão veiculadas, principalmente, na *Folha de S. Paulo*, o *Estado de S. Paulo*, *Carta Capital* e *Revista Veja*, dentre outras.

A partir dessas fontes, foram selecionadas algumas sequências de cenas de *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil* relacionadas às relações e conflitos de classe e à constituição de um imaginário de Nação. Para a análise do material audiovisual, usamos a metodologia proposta pelo historiador e professor Eduardo Morettin, segundo a qual se prevê uma análise dialética entre as imagens cinematográficas (e no caso da presente tese, da teledramaturgia) com o contexto social e econômico na qual a obra está inserida:

O relevante ou irrelevante não é um dado que a *priori* podemos estabelecer (...) a partir de nossos conhecimentos anteriores (...) o filme não está a iluminar a

---

<sup>12</sup>Defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2010, a dissertação “*Entre o entretenimento e a crítica social: a telenovela moderna da Rede Globo de Televisão e a formação de uma nova identidade nacional*”. Este trabalho trata da teledramaturgia de Janete Clair em um contexto marcado pelo “milagre econômico” propagado durante o regime autoritário civil-militar e pela ascensão da Rede Globo de Televisão à condição de principal emissora de televisão do país. Nele, examinei o processo de criação de um imaginário de “Brasil do Futuro” presentes nas obras da autora e na programação da emissora (Cf. PIQUEIRA, 2010).

bibliografia selecionada, ao mesmo tempo que não isolamos a obra do seu contexto, pois partimos das perguntas postas pela obra para interroga-lo (...). (MORETTIN, 2007, p.63).

Outro ponto crucial para a análise é reconhecer que, apesar da verossimilhança ou da proposta realista da produção da teledramaturgia, tal “realidade” é uma construção imaginária – apenas tem um formato por meio do qual se estabelece a relação entre a teleficação e a realidade histórica de um determinado momento.

(...) Existe uma determinada forma sobre a qual se estrutura um conteúdo sintonizado com a realidade histórica nacional na produção ficcional televisiva (...). [Dessa forma, o importante para o pesquisador é ir] além da constatação de que o país se vê até hoje na televisão, argumento reiterado pelo próprio discurso empresarial da Rede Globo nos últimos tempos (...). Por outro lado, refletir *como* o país se vê na ficção televisiva significa indagar sobre os caminhos nos quais opera a construção de um imaginário de uma nação, com base numa articulação entre forma e conteúdo. (KORNIS, 2007, p.103).

O elenco de questões suscitadas pela pesquisa resultou na elaboração de quatro capítulos. O primeiro capítulo analisará o conceito sociológico de classe social, ideologia, indústria cultural e sociedade do espetáculo a partir da abordagem do materialismo histórico-dialético, de alguns elementos da teoria crítica da Escola de Frankfurt, e das reflexões teóricas do filósofo francês Guy Debord, dentre outros atores. Também será abordada a historicidade da sociabilidade brasileira, no qual aspectos “modernos” da relação entre as classes sociais da sociedade capitalista mundial convivem com aspectos “arcaicos”, herdados do passado escravista colonial, em que peses suas atuais formas de representação.

No capítulo 2, analisaremos a função social da Rede Globo de Televisão no Brasil Contemporâneo e o papel histórico das telenovelas na construção de um “imaginário de Nação”, além da ligação deste com o sonho desenvolvimentista de construção do “Brasil do Futuro” e sua decomposição a partir de meados dos anos 1980. Analisaremos, ainda neste capítulo, as matrizes narrativas do gênero relacionadas ao teatro melodramático do final do século XVIII e aos romances de folhetim do século XIX, linguagens que foram apropriadas por outras formas de produção e expressão da indústria cultural ao longo dos anos.

O terceiro capítulo fará uma análise de cenas da telenovela *Cheias de Charme* e do videoclipe “*Vida de Empreguete*”, no qual as relações entre classes sociais, mais precisamente as que envolvem patroas e empregadas domésticas, são representadas em um contexto marcado pelo debate em torno da aprovação da Emenda Constitucional 72, que

equiparou os direitos dos empregados domésticos aos demais trabalhadores então protegidos pela legislação trabalhista.

No quarto capítulo, analisaremos a telenovela *Avenida Brasil* quanto ao imaginário de Nação que emerge de tal narrativa audiovisual a partir não só da representação de personagens suburbanos que pretendem resgatar o caráter popular do brasileiro, como também dos conflitos entre classe representados pelas personagens protagonistas Carminha e Nina, que pretendem expressar os conflitos contemporâneos de um país marcado pela resistência das elites a qualquer mudança que ameace a distinção social de sua classe em relação às classes historicamente marginalizadas da sociedade brasileira, e pela visão de mundo das classes trabalhadoras que desejam prosperar e enriquecer, mas sem copiar o estilo de vida da classe média tradicional.

Nas considerações finais, haverá alguns apontamentos e caminhos quanto às questões levantadas no decorrer da tese, sem a pretensão de fechar a questão, mas de colaborar em torno do debate sobre a questão da sociabilidade brasileira nas primeiras duas décadas do século XXI.

## Capítulo 1

### A sociabilidade brasileira e a consolidação da sociedade de consumo

Para analisar as contradições atuais da sociedade brasileira e a forma como são elas representadas na indústria cultural, necessita-se de uma abordagem histórica da sociabilidade em nosso país e de uma reflexão teórica mais abrangente quanto à questão das classes sociais na sociedade capitalista contemporânea, o papel da ideologia nesse processo e a forma como é representada na “sociedade do espetáculo”.

Além disso, é crucial uma maior compreensão teórica quanto aos sistemas hegemônicos de acumulação capitalista do século XX e XXI que levaram à formação e consolidação da sociedade de consumo em âmbito mundial. O presente capítulo procura abordar tais aspectos importantes para a compreensão do papel da Nação e a construção de sua identidade na contemporaneidade, considerando as relações sociais em um contexto marcado pelo “lulismo”.

#### 1.1. Classe social, ideologia e violência simbólica: as relações de sociabilidade

As classes sociais são definidas, sob o ponto de vista do materialismo dialético, a partir da divisão social do trabalho em um determinado contexto histórico. Tais relações são marcadas pelo antagonismo conflituoso entre as classes exploradoras e exploradas. Segundo Marx e Engels (2010, p.40), a “história de todas as sociedades até hoje existentes é a história da luta de classes”<sup>13</sup>, uma vez que sempre houve opressores e oprimidos vivendo em constante oposição, numa guerra ininterrupta ou de forma franca, ou disfarçada. As relações entre as classes antagônicas, na maioria das vezes conflituosa, seria um dos principais aspectos que impulsionavam as transformações e permanências da História.

Essas relações, por sua vez, são delimitadas pela estrutura econômica e por uma superestrutura ideológica que a sustenta<sup>14</sup>. Nessa perspectiva, as classes dominantes não

---

<sup>13</sup> O *Manifesto Comunista* foi escrito por Karl Marx e Friedrich Engels, originalmente em 1848, quando a Europa passava por uma onda revolucionária na qual o proletariado, pela primeira vez, colocava na pauta as suas próprias reivindicações e denunciava a exploração da sua força de trabalho pela burguesia industrial.

<sup>14</sup> A estrutura econômica da sociedade é a “base real sobre a qual se eleva a superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual (...). A transformação que se produziu na base

detêm apenas o poder econômico, mas também a hegemonia<sup>15</sup> cultural e intelectual da sociedade, justificando e naturalizando, a partir desses aspectos, a exploração sobre as classes menos favorecidas.

Os pensamentos da classe dominante são também os pensamentos dominantes da época; por outras palavras, a classe que é a potência *material* dominante da sociedade é também a potência *espiritual* dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe, também, dos meios de produção intelectual, de sorte que os pensamentos daqueles para os quais são recusados os meios de produção intelectual são, ao mesmo tempo, submetidos a essa classe dominante. Os pensamentos dominantes não passam de expressões ideais das relações materiais dominantes; relações materiais dominantes apreendidas sob a forma de ideias, logo, a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante; em outras palavras, são as ideias de sua dominação. Os indivíduos que constituem a classe dominante possuem, entre outras coisas, igualmente, uma consciência e, conseqüentemente, pensam; portanto, uma vez que dominam como classe e determinam uma época histórica, em toda a sua extensão, é evidente que dominam e regulamentam, completamente, como seres pensantes, como produtores de ideias, a produção e a distribuição dos pensamentos de sua época (...) (MARX; ENGELS, 1979, p.154-5).

O processo no qual os dominados assimilam as justificativas dos dominadores que os exploram, naturalizando a dominação do homem sobre o homem e impulsionando o conformismo foi definido como “violência simbólica” por Bourdieu (2010), sociólogo francês, em um artigo em que aborda a dominação masculina sobre as mulheres. Para ele, os dominados adotam categorias construídas pelos dominantes, nas relações de dominação, tornando-as categorias naturais.

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimentos que ambos têm em comum, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (...) resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto. (BOURDIEU, 2010, p.46-7).

---

econômica transforma mais ou menos lenta ou rapidamente toda a colossal superestrutura. Quando se consideram tais transformações, convém distinguir, sempre, a transformação material das condições econômicas de produção (...) e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas sob as quais os homens adquirem consciência desse conflito [de classes] e o levam até o fim (...)”. (MARX, 1979, p. 82-3).

<sup>15</sup> Para Gramsci (1976), o conceito de hegemonia corresponde à direção moral e intelectual de uma classe ou fração de classe sobre as demais, responsável por impor um consenso com relação à ordem social de um determinado contexto.

A “violência simbólica” pode ser considerada um efeito estimulado pela ideologia dominante, por meio da qual se constrói um consenso social que amortiza a luta de classes e limita as perspectivas das classes exploradas à realidade social de um determinado contexto histórico. Porém, tal quadro pode ser contestado pelas classes menos favorecidas, principalmente quando identificam seus interesses como antagônicos aos das classes dominantes<sup>16</sup>.

Enquanto os conceitos de classe social, ideologia e, por extensão, “violência simbólica” são cruciais para o entendimento da representação das relações entre as classes sociais, a discussão em torno dos conceitos de indústria cultural e sociedade do espetáculo e seu papel na sociedade contemporânea são importantes tanto para compreender a formação da sociedade de consumo em âmbito mundial, no decorrer do século XX, como para apontar o contexto marcado pela inclusão por meio do consumo capitalista de boa parte das classes populares marginalizadas historicamente na sociedade brasileira – fenômeno ocorrido com maior intensidade nas primeiras décadas do século XXI cujos reflexos mudaram as formas de representar o universo das classes menos favorecidas na televisão e, mais especificamente, nas telenovelas.

## **1.2. Indústria cultural e sociedade do espetáculo**

O conceito de “indústria cultural” foi criado por Adorno e Horkheimer (2002) com o intuito de designar o papel da arte numa sociedade industrial – especial atenção foi dada às empresas produtoras de bens culturais voltados ao entretenimento das massas –, a partir das análises sobre o rádio e o cinema norte-americano na década de 1940.

Para os autores, as empresas organizavam racionalmente a sua produção visando ao lucro, potencializando as produções culturais como mercadorias. Dessa forma, a produção cultural capitaneada pela indústria seria planejada para atender às necessidades de

---

<sup>16</sup>Não é apenas a divisão social do trabalho que determina as classes sociais: “(...) a noção de classe traz consigo a noção de relação histórica. Como qualquer outra relação, é algo fluido que escapa à análise ao tentarmos imobilizá-la num dado momento e dissecar a sua estrutura (...). A relação precisa estar sempre encarnada em pessoas e contextos reais. Além disso, não podemos ter duas classes distintas, cada qual como um ser independente, colocando-as a seguir em relação recíproca (...). A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas) sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõe) dos seus (...). A consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais (THOMPSON, 1987, p. 9-10).

entretenimento de seus consumidores e atingir as metas de lucratividade já preestabelecidas. Todavia, tal planejamento limitaria as escolhas destes mesmos consumidores ao que já se revelou competitivo no mercado. Em outras palavras, as necessidades do público são, para a indústria cultural, “suas tábuas da lei”, que se tornam a base de toda a sua produção, e nada pode se afastar dela.

Seria possível pensar, então, que a recente visibilidade conquistada pelas classes populares na mídia em geral e, mais especificamente, na teledramaturgia da Rede Globo de Televisão, relaciona-se com as supostas necessidades dos consumidores da “nova classe média”, cujo desejo é se verem representados nesses veículos após décadas de invisibilidade. Ambicionando a audiência dessa parcela cada vez mais numerosa da audiência e os investimentos em publicidade das empresas que financiam a programação, a emissora adapta seu principal produto às novas necessidades do mercado. Dessa forma, o destaque maior para as representações das classes populares nas telenovelas nas primeiras décadas do século XXI segue tal lógica comercial.

A produção da indústria cultural, principalmente das empresas que fabricam representações audiovisuais da sociedade, impulsionou o surgimento da “*sociedade do espetáculo*”, designação dada pelo filósofo francês Guy Debord, no final dos anos 1960, para se referir à representação do real através das imagens que, muitas vezes, se confunde com a realidade. Para o autor (2005, p.20), a imagem produzida pela indústria cultural (principalmente pela televisão) corresponderia ao espetáculo, definido como “a representação diplomática da sociedade hierárquica diante de si mesma, na qual toda outra fala é banida”. Em outras palavras, a representação da sociedade de classes reforça ainda mais a percepção de que esta corresponde a um suposto “estado natural” de um imutável contexto social, cujas mudanças estão longe de serem transformações radicais, correspondendo a reformas que apenas ajustam o próprio sistema<sup>17</sup>.

Tais argumentações de Debord (2005) sobre o papel dos meios de comunicação de massa poderiam ser úteis para refletir sobre o papel da Rede Globo de Televisão e da mídia

---

<sup>17</sup> O espetáculo é o “discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo laudatório. É o autorretrato do poder na época de sua gestão totalitária das condições de existência. A aparência fetichista de pura objetividade nas relações espetaculares esconde o seu caráter de relação entre homens e entre classes: parece que uma segunda natureza domina, com leis fatais, o meio em que vivemos (...). Se o espetáculo, tomado sob o aspecto restrito dos “meios de comunicação de massa”, que são sua manifestação superficial mais esmagadora, dá a impressão de invadir a sociedade como simples instrumentação, tal instrumentação nada tem de neutra: ela convém ao auto movimento total da sociedade (...) isto é, da forma geral da cisão na sociedade, produto da divisão do trabalho social e órgão da dominação de classe”. (DEBORD, 2005, p.20).

em geral – assunto do capítulo 2 desta tese – em representar a realidade social do país de acordo com determinados critérios que elencariam as imagens e os assuntos a serem abordados. Os meios de comunicação, do rádio à internet, conquistaram, ao longo da história, um poder sem precedentes de eleger o que mereceria, ou não, adquirir visibilidade e tornar-se assunto na esfera pública. Como a hegemonia pelo controle da informação e da produção de imagens ainda está nas mãos das empresas financiadas pelo grande capital, tais escolhas são influenciadas pelo interesse daqueles que estão associados a eles. Na realidade, os conglomerados midiáticos têm o potencial de ultrapassar o Estado e outras empresas privadas quanto à influência que podem exercer na sociedade<sup>18</sup>.

Na era das imagens, a ideologia está presente simbolicamente de forma cotidiana. Bucci e Kehl (2004) denominaram tal processo de “*videologia*”. No caso do Brasil, a Rede Globo de Televisão representa na maior parte de sua programação a ideologia das classes dominantes do país – burguesia industrial, latifundiários, banqueiros, especuladores da bolsa de valores e representantes dos interesses do capital externo –, apesar de suas imagens serem abertas a diversos e variados tipos de interpretação e de muitos de seus profissionais discordarem de alguns interesses e posicionamentos políticos de seus patrões. A “*videologia*” da emissora interpreta a estrutura da sociedade brasileira para a estética audiovisual.

(...) A hierarquia social (...) é traduzida numa hierarquia estética: promovendo não exatamente a exclusão do pobre, mas do “feio” (que não é outro senão o pobre), e promovendo o enaltecimento do belo (que não é outro senão o rico e bem-educado tal como eles são idealizados pela classe média). (BUCCI e KEHL, 2004, p.228).

---

<sup>18</sup>Para Hamburger (2007, p.125) “o termo espetáculo isoladamente ou como adjetivo que qualifica as sociedades contemporâneas aparece frequentemente como elemento descritivo, que na falta de explicações orgânicas fundamentadas alude ao excesso de luzes e imagens, à profusão de informações que satura espaços públicos dominados por grandes corporações de mídia, que para além de poderes estatais ou civis estimulam o consumo e definem regras do que é ou não é notícia; do que merece e do que não merece ganhar visibilidade”. Para a autora (idem, p.127), o cinema e a televisão comercial adquiriram o poder de escolher “Fisionomias, pessoas, paisagens específicas ganham notoriedade de acordo com critérios diferentes que definem o que merece e o que não merece ganhar forma no domínio da expressão visual. O cinema e a televisão, com suas semelhanças e diferenças, repercutem ações e criações em larga medida inspiradas com o sentido de repercutir. A expressão audiovisual tornou-se dimensão estratégica nas sociedades contemporâneas (...). Certos eventos, assuntos, cenários, movimentos e pessoas gozam de visibilidade pública em certos veículos e de acordo com certas convenções que regem a construção de filmes e programas televisivos. Outros eventos, espaços e agentes permanecem invisíveis na cena pública. Assim, o jogo entre o visível e o invisível vai definindo e redefinindo contornos de uma ordem social que insiste em se estruturar em torno da desigualdade. Os diversos veículos de mídia, impressa, eletrônica e digital, ocupam posição privilegiada na definição desses contornos”.

Tendo em vista o poder das imagens na era da sociedade do espetáculo, uma questão importante a ser analisada é a forma como a indústria cultural produz representações de uma sociabilidade consolidada historicamente entre as classes exploradoras e exploradas, herdadas pelas gerações seguintes.

### **1.3. Análises sociológicas sobre a sociabilidade brasileira**

A sociabilidade brasileira é marcada por heranças das raízes históricas relacionadas ao escravismo da sociedade patriarcal-colonial, cujos traços permaneceram na sociedade brasileira, apesar das mudanças econômicas que demandaram reformas sociais mais profundas e estruturais, reconhecendo direitos para os trabalhadores pobres menos favorecidos.

Em um país marcado por um processo de modernização conservadora na qual as elites brasileiras não conciliaram o desenvolvimento econômico à independência nacional e às mudanças estruturais que efetivamente diminuíssem a extrema desigualdade social, a sociedade de classes típica do capitalismo convive e assimila aspectos considerados “arcaicos” da sociabilidade brasileira, sobrevivendo o mandonismo das classes dominantes sobre as classes marginalizadas. As classes privilegiadas brasileiras, geralmente, não consideram os indivíduos das classes menos favorecidas como seres humanos iguais em direitos de cidadania, embora reconheçam que dependem da exploração do trabalho do proletariado para manter a sua posição hegemônica na sociedade capitalista.

O passado escravocrata do Brasil deu à classe dominante, e a classe média tradicional que nela se espelha, uma profunda ambivalência em relação ao trabalhador. De um lado, há o reconhecimento capitalista da necessidade do trabalhador para a existência da acumulação; de outro, a percepção dos trabalhadores como ‘instrumentos de trabalho’, e não como seres humanos. No Brasil, o espírito do capitalismo veio acompanhado de estranha ‘ética escravagista’ (SINGER, A. 2012, p.205).

Com a sobrevivência da “ética escravagista” na sociedade capitalista, o trabalhador é visto não como um ser humano, mas como uma “coisa”, um instrumento para satisfazer as necessidades das classes privilegiadas. Mas, o que seria a “ética escravagista”? Para Cardoso (2008, p.71) é

(...)uma ética do trabalho degradado, uma imagem depreciativa do povo ou do elemento nacional, uma indiferença moral das elites quanto às carências da maioria e uma hierarquia social de grande rigidez, vazada por enormes desigualdades (...). É o caráter multidimensional da herança escravista na sociabilidade capitalista que pretende reconstruir (...) as condições de reprodução da desigualdade social no Brasil.

O sistema escravista colonial gerou relações sociais baseadas na hierarquia e desigualdade, da qual surgiu a polarização da sociedade brasileira, inicialmente entre senhores e escravos e, na atualidade, a burguesia e o proletariado – na linguagem da imprensa, entre “ricos” e “pobres”. Além disso, o escravismo (conjuntamente com o patriarcalismo) gerou uma sociedade autoritária que naturaliza a desigualdade, ao considerar o trabalhador manual e o “pobre” como um “ser inferior” por natureza, além de constituir uma constante ameaça para as classes privilegiadas.

(...) A imagem do trabalho e do trabalhador consolidada ao longo da escravidão fez-se portanto de sobreposições de hierarquias sociais de cor, de *status* social associado à propriedade e de dominação material e simbólica, numa mescla de sentidos que convergiram para a percepção do trabalho manual como algo degradado. Dizendo-o de modo mais enfático, a ética do trabalho oriunda da escravidão foi uma ética de *desvalorização do trabalho*, e seu resgate do ressaibo da impureza e da degradação levaria ainda muitas décadas (CARDOSO, 2008, pp.80).

A desvalorização do trabalho manual, geralmente relacionado ao trabalho escravo, estimulou “o caráter tirânico da dominação escravista no Novo Mundo e em especial no Brasil, onde a escravidão foi particularmente cruenta e predatória: o senhor podia tomar qualquer decisão quanto à vida de seu escravo, conforme seu arbítrio” (CARDOSO, 2008, p.80). Isso ocorria devido à falta de qualquer mecanismo de interferência estatal que mediasse as relações entre senhores e escravos<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Na ordem patriarcal brasileira, “o senhor de engenho ou grande proprietário de terras tinha poder de morte sobre sua família e seus escravos. A dispersão das fazendas no vasto território nacional – que dificultava a ação de possível força policial centralizada – e sua relativa autonomia em termos de auto sustento – que reduzia as trocas econômicas entre elas e não estimulava a interdependência dos agentes econômicos nem os tornava dependentes dos humores da política, o que distanciava dos negócios do Estado – teriam conduzido à hipertrofia da vida privada, de modo que qualquer interferência de forças policiais nas relações senhor/escravo era vista como ingerência indevida do poder público”. (CARDOSO, 2008, p. 81). Tal ausência do Poder Público na mediação das relações entre senhores e escravos foram herdadas em profissões relacionadas ao trabalho doméstico. O “poder exercido pelos senhores sobre os dependentes no domínio da família e dos agregados da casa era privado e pessoal. Os dependentes não podiam apelar para nenhuma instituição pública em sua defesa para contrabalançar o peso do poder privado ou temperar as decisões pessoais dos senhores. Ao contrário, o exercício de seu poder individual era corroborado pelas tradições da lei portuguesa e da eclesiástica, reforçadas pelas práticas locais de escravidão. No século XIX, nenhuma instituição pública, fosse religiosa fosse civil, tomava o lugar de um patrono doméstico ou privado: não havia, por exemplo, nenhum equivalente brasileiro das *Poor Laws* inglesas administradas pelas paróquias (...). No Brasil, nenhum código legal regulava,

É possível afirmar, então, que, no Brasil, há uma “ética escravagista” que sobreviveu à própria escravidão e ainda se faz presente na sociabilidade capitalista tardia no país. Enquanto nos países anglo-saxões (Grã-Bretanha e Estados Unidos) prevaleceu uma ética na qual o trabalho dignifica o homem e pode fazê-lo prosperar, na sociedade brasileira, o trabalho é visto como uma atividade desvalorizada, e seus executores, os trabalhadores, como seres inferiores e desprezíveis que teriam a função de servir às elites e garantir a elas um estilo de vida ocioso<sup>20</sup>.

(...) Nós, brasileiros, que não nos formamos nessa tradição calvinista, achamos que o trabalho é um horror (...). O fato é que não temos a glorificação do trabalhador, nem a ideia de que a rua e o trabalho são locais onde se pode honestamente enriquecer e ganhar dignidade (...) (DA MATTA, 2001, p.31).

Um dos trabalhos pioneiros sobre a sociabilidade brasileira foi o de Gilberto Freyre nos anos 1930, em sua clássica análise sobre a sociedade escravista patriarcal de Pernambuco. Para o autor, as relações entre senhores e escravos estimularam o “desenvolvimento de tendências sadistas e masoquistas” relacionadas à questão do mando-obediência. Essas tendências seriam mais perversas entre as mulheres, na relação entre sinhá e mucama<sup>21</sup>. Imposta pelos colonizadores portugueses, as relações marcadas pelo mandonismo dos senhores e a obediência dos escravos aparecem constantemente no cotidiano de uma sociedade fortemente hierarquizada e desigual.

Se as relações trabalhistas no sistema capitalista parecem ser norteadas através de uma racionalidade técnica, muitas vezes, intermediada pelo Estado e gerida

---

em princípio, as relações entre senhores e escravos. A lei e o costume, sejam expressos formalmente ou interpretada informalmente, se articulavam para elevar a vontade do senhor à condição de autoridade suprema da unidade social brasileira básica: a casa-família”.(GRAHAM, 1992, p.15-16).

<sup>20</sup> “É compreensível (...) que jamais se tenha naturalizado entre gente hispânica a moderna religião do trabalho e o apreço à atividade utilitária. Uma digna ociosidade sempre pareceu mais excelente, e até nobilitante, a um bom português ou espanhol, do que a luta insana pelo pão de cada dia. O que ambos admiram como ideal é uma vida de grande senhor, exclusiva de qualquer preocupação. E assim, enquanto povos protestantes preconizam e exaltam o esforço manual, as nações ibéricas colocam-se ainda largamente no ponto de vista da Antiguidade clássica. O que entre elas predomina é a concepção antiga de que o ócio importa mais que o negócio e de que a atividade produtora é, em si, menos valiosa que a contemplação e o amor”.(HOLANDA, 2009, p.38).

<sup>21</sup> Segundo Freyre (2008, p.420), houve uma maior crueldade das senhoras que dos senhores no tratamento dos escravos. “Não são dois nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. Sinhás-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou por despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam a salto de botina dentaduras de escravas; ou mandavam-lhes cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou as orelhas. Toda uma série de judiarias (...). O motivo, quase sempre, o ciúme do marido. O rancor sexual. A rivalidade de mulher com mulher”.

burocraticamente por órgãos públicos e privados, no escravismo patriarcal, essas relações prescindiam de tais mecanismos, uma vez que eram delimitadas pelo privatismo que caracterizava a vida familiar – muitas vezes, demarcada por uma familiaridade forçada entre senhores e escravos (mas também trabalhadores pobres livres), sustentada pela chamada “cultura do favor”<sup>22</sup>. As mucamas que melhor se adequassem a tais relações, ou seja, aceitassem passivamente o mandonismo de senhores e sinhás, conquistavam vantagens frente aos outros escravos.

As escravas que viviam nas casas de seus senhores obtinham proteção e lhes deviam obediência. A escolha dessas mulheres se pautava por critérios físicos. Era necessário ter boa aparência, ser saudável e não ter vícios. Critérios que ainda encontramos como relevantes no ato de contratação de uma empregada doméstica. Com o direcionamento para o trabalho doméstico, alguns hábitos passaram a ser internalizados e até mesmo o jeito de vestir as diferenciavam. Esse fato estabeleceu uma separação entre os escravos da senzala e os escravos da casa grande. (...) De certa forma, os escravos domésticos galgavam posições de destaque na hierarquia escrava. (BOCAFOLI, 2013, p. 27).

Tal distinção se devia ao fato de esses escravos compartilharem o lar da família dos senhores e sinhás, dos quais se tornavam dependentes. Assim, como bons filhos de uma família patriarcal tradicional, as mucamas e os demais escravos domésticos deveriam ser totalmente obedientes e subservientes frente às vontades e desejos de seus proprietários –tal comportamento era a forma de se manterem na casa grande e livrarem-se da senzala, apesar de isso não significar um rompimento da ordem social e de sua condição hierárquica.

A “cultura do favor” que estabeleceu a relação de mando-obediência entre senhores e escravos manteve-se após a abolição da escravatura, em maio de 1888. Este é o caso, por exemplo, principalmente das regiões mais pobres do país (Norte e Nordeste), onde o trabalhador doméstico nem sempre era assalariado – as trabalhadoras, ainda jovens, prestavam serviços em troca de comida e moradia (MELO, 1998).

---

<sup>22</sup> “A colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o ‘homem livre’, na verdade, dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara; é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários, nem proletários, seu acesso à vida social e seus bens dependem materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também a outra, a dos que têm. Nota-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo. Assim (...) o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada a relação produtiva de base, assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. (...) *O favor é a nossa mediação quase universal*- e sendo mais simpático do que o nexos escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção”(SCHWARZ, 2012, p.15-6).

Ao analisar o sistema de patronagem e clientela, Costa (1977) considerou que a “cultura do favor” era um modo de as próprias classes privilegiadas terem sob o seu controle a mobilidade social, vista pela elite escravocrata como uma ameaça à manutenção de seus privilégios e à ordem social do país:

Segura de suas posições, controlando a mobilidade social e imbuída de uma concepção hierárquica do mundo, que ratificava as desigualdades sociais e postulava obrigações recíprocas, a elite brasileira não precisou recorrer a formas explícitas de discriminação racial. Mulatos e negros foram na sua maioria ‘naturalmente’ segregados por um sistema socioeconômico de dinamismo moderado e de limitadas possibilidades. Os que foram incorporados à elite, pela via do sistema de clientela, adquiriram automaticamente o status de branco, identificando-se – não obstante a ambiguidade da situação – com a comunidade dos brancos (...). (COSTA, 1977, p.14).

Além de encobrir as tensões sociais, os sistemas de patronagem e clientela perpetuaram “valores tradicionais elitistas, antidemocráticos e autoritários, bem como a sobrevivência de estruturas de mando que implicam a marginalização de amplos setores da população”. (COSTA, 1977, p.16).

A perpetuação do mandonismo, da cultura do favor e dos sistemas de clientela e patronagem e o próprio temor das elites com relação às possíveis demonstrações de revolta das classes menos favorecidas podem estar relacionadas à constante assimilação das classes emergentes dos valores e práticas das classes privilegiadas – outro fator que possibilita a naturalização delas na sociedade brasileira até os dias atuais.

(...) O grosso dessa burguesia vinha de e vivia em um estreito mundo provinciano, em sua essência rural – qualquer que fosse a localização e o tipo de atividade econômica – e que vivesse na cidade ou no campo, sofrera larga socialização e forte atração pela oligarquia (como e enquanto tal, ou seja, antes de fundir-se e perder-se principalmente no setor comercial e financeiro da burguesia). Podia discordar da oligarquia ou mesmo opor-se a ela. Mas fazia-o dentro de um horizonte cultural que era essencialmente o mesmo, polarizado em torno de preocupações particularistas e de um estranho conservantismo sociocultural e político (...). Além disso, o mandonismo oligárquico reproduziu-se fora da oligarquia. O burguês que repelia, por causa de interesses feridos, não deixava de pô-lo em prática em suas relações sociais, já que aquilo fazia parte de sua segunda natureza. (FERNANDES, 2006, p. 241).

A assimilação das práticas patriarcais por parte da burguesia não se deveu apenas à própria origem social desta classe, mas porque tais práticas eram apropriadas para a manutenção da ordem social. Dessa forma, quando se iniciou, no Brasil, a transição da economia agroexportadora para a industrial, nos anos 1930, parecia pertinente a manutenção

de práticas excludentes que poderiam ser usadas para a manutenção da ordem frente às tensões sociais inerentes a uma modernização tardia implementada no país.

A oligarquia, a preservação e a renovação das estruturas do poder herdadas no passado, só interessavam como instrumento econômico e político: para garantir o desenvolvimento capitalista interno e a própria hegemonia econômica, social e política. Por isso, ela se converteu no pivô da transição para o ‘Brasil moderno’. Só ela dispunha de poder em toda a extensão da sociedade brasileira: o desenvolvimento desigual não afetava o controle oligárquico do poder, apenas estimulava a sua universalização. Além disso, só ela podia oferecer aos novos comensais, vindos dos setores intermediários, dos grupos imigrantes ou de categorias econômicas, a maior segurança possível na passagem do *“mundo pré-capitalista”* para o mundo *“capitalista”*, prevenindo a ‘desordem da economia’, a ‘dissolução da propriedade’ ou o ‘desgoverno da sociedade’. Também foi ela que definiu o *“inimigo comum”*: no passado, o escravo (e, em sentido mitigado, o liberto); no presente, o assalariado ou o semi-assalariado do campo e da cidade. Com essa definição, ela protegia tanto as fontes da acumulação pré-capitalista, que continuaram a dinamizar o persistente esquema neocolonial de exportação-importação, que deu lastro ao crescimento interno do capitalismo competitivo, quanto o modelo de acumulação propriamente capitalista, nascido com a mercantilização do trabalho e as relações de produção capitalista, que possibilitaram a revolução urbano-comercial e a transição concomitante para o industrialismo, ainda sob a égide do capitalismo competitivo (...). (FERNANDES, 2006, p.246-7).

O processo de modernização conservadora no país caracterizou-se por fundir o “velho” e o “novo” em termos econômicos, políticos, culturais e sociais. Uma das consequências de tal processo seria a sobrevivência de uma sociabilidade marcada pelo autoritarismo por meio das relações mando-obediência, muitas vezes mascarada pela “cultura do favor”. Tal sociabilidade foi assimilada pela classe média assalariada urbana, que se espelha nos hábitos e práticas das classes privilegiadas para estabelecer um modo de vida que a diferencia das classes menos favorecidas e carentes.

Em um país economicamente dependente dos países centrais do capitalismo, formas de sociabilidade calcadas em práticas oriundas do patriarcalismo colonial ainda sobrevivem. Esse aspecto será analisado mais atentamente no capítulo 3 desta tese. Contudo, cabe analisar como a sociedade de consumo, com seus ares supostamente democráticos e inclusivos, mas com intenções de potencializar a acumulação do capital, se consolidou em uma nação marcada pela segregação e pelo autoritarismo imposto pelas classes dominantes às classes trabalhadoras e ao subproletariado.

#### **1.4. Do estado de bem-estar social às cadeias de produção de baixo custo: as diversas faces do consumo de massa**

As origens da sociedade de consumo de massa no capitalismo internacional podem ser identificadas a partir de dois fatores que se complementam: o sistema de acumulação capitalista, conhecido como fordismo, e de um modelo econômico baseado no keynesianismo<sup>23</sup> que permitiu o surgimento do Estado de Bem-Estar Social.

O fordismo é um sistema de produção que teve suas origens em 1914, “quando Henry Ford introduziu seu dia de oito horas e cinco dólares como recompensa para os trabalhadores da linha automática de montagem de carros que ele estabelecera no ano anterior em Dearborn, Michigan” (HARVEY, 1992, p.121). Apesar de boa parte das inovações tecnológicas de Ford ser apenas uma mera extensão de tendências já bem estabelecidas na área da produção, o que chamava a atenção de tal sistema foi o “seu reconhecimento explícito de que produção de massa significava consumo de massa”.

O objetivo de Henry Ford ao introduzir na linha de montagem uma jornada de trabalho de oito horas de trabalho das quais eram pagos cinco dólares para cada trabalhador não era apenas “obrigar o trabalhador a adquirir a disciplina necessária à operação do sistema de linha de montagem de alta produtividade”, mas “também dar aos trabalhadores renda e tempo de lazer suficiente para que consumissem os produtos produzidos em massa que as corporações estavam para fabricar em quantidades cada vez maiores (...)”. (HARVEY, 1992, p.122). Ford organizou a produção em massa voltada para um público consumidor mais abrangente do que tínhamos até as primeiras décadas do século XX. Assim, pode-se considerá-lo como um dos pioneiros daquilo que seria conhecida como a sociedade de consumo.

O fordismo, porém, ao contrário das expectativas do próprio Henry Ford, só atingiu as expectativas de estimular o consumo de massa quando houve uma intervenção maior na economia por parte do Estado após a Grande Depressão iniciada em 1929. Mais precisamente, “foi necessário o *New Deal* de Roosevelt para salvar o capitalismo – fazendo

---

<sup>23</sup>Doutrina econômica que tem como base as ideias do britânico John Maynard Keynes (1883-1946), que postula uma maior participação e interferência do Estado nas atividades econômicas, além da implementação de políticas de assistência social voltadas para os desempregados e os mais pobres em geral (ou seja, para o subproletariado). O keynesianismo propõe políticas permanentes de combate ao desemprego em massa e a concessão de maiores direitos à classe trabalhadora, tendo como objetivo manter a sua capacidade de consumo (essencial para a circulação e acumulação de capital). Keynes propunha, nos anos 1930, um capitalismo reformado cujo objetivo era evitar o avanço do comunismo e do fascismo. A adoção das medidas econômicas keynesianas permitiu a formação do que foi denominado Estado de Bem-Estar Social.

através da intervenção do Estado, o que Ford tentara fazer sozinho (...)”(...). (HARVEY, 1992, p.122), ou seja, estimular o potencial consumista dos trabalhadores através de políticas fomentadoras de aumento de renda para estimular o dinamismo econômico e superar a recessão econômica.

O fordismo só atingiu sua maturidade como regime de acumulação plenamente acabado e distintivo, em 1945, após o final da II Guerra Mundial e a ajuda econômica norte-americana visando à recuperação dos países da Europa Ocidental arrasados após o conflito.

(...) O capitalismo nos países capitalistas avançados alcançou taxas fortes, mas relativamente estáveis de crescimento econômico. Os padrões de vida se elevaram, as tendências de crise foram contidas, a democracia de massa, preservada e a ameaça de guerras intercapitalistas, tornada remota. O fordismo se aliou firmemente ao keynesianismo, e o capitalismo se dedicou a um surto de expansões internacionalistas de alcance mundial (...) (HARVEY, 1992, p.125).

A longa fase de crescimento econômico estável e aumento dos padrões materiais de vida de boa parte da população após a II Guerra Mundial, nos países capitalistas avançados, segundo Harvey (1992, p.130), ocorreram através de “uma combinação de estado do bem-estar social, administração econômica keynesiana e controle de relações de salário”, permitindo o aumento do potencial de consumo da classe trabalhadora. A fórmula descrita pelo autor permitiu que a economia capitalista internacional – pelo menos e, principalmente, nas nações industrializadas desenvolvidas – tivesse um período de desenvolvimento e melhoria do padrão de consumo da maior parte da população, principalmente da classe trabalhadora.

Esta fase de desenvolvimento econômico vertiginoso e aumento de renda da classe trabalhadora ficou conhecido como a “Era de Ouro” do capitalismo.

(...) Essa explosão da economia pareceu apenas uma versão gigantesca do que acontecia antes; por assim dizer, uma globalização da situação dos EUA pré-1945, tornando esse país como um modelo de sociabilidade industrial capitalista. E de certa forma era mesmo. A era do automóvel há muito chegara à América do Norte, mas, depois da guerra, atingiu a Europa e mais tarde, mais modestamente, o mundo socialista e as classes médias latino-americanas (...) (HOBBSAWM, 1995, p.259).

Para Hobsbawm (1995, p. 259), produtos e serviços que anteriormente eram restritos a uma pequena elite passaram a ser consumidos também pelas classes médias e pela classe trabalhadora dos países industrializados avançados, supostamente “democratizando” a sociedade via consumo:

(...) Bens e serviços antes restritos a minorias eram agora produzidos para um mercado de massa (...). O que antes era um luxo tornou-se o padrão do conforto desejado, pelo menos nos países ricos: a geladeira, a lavadora de roupas automáticas, o telefone (...). Em suma, era possível o cidadão médio desses países viver como só os muito ricos tinham vivido no tempo de seus pais (...).

A prosperidade da “Era de Ouro” do capitalismo (1948-1973) deu a impressão de que o capitalismo tinha resolvido seus problemas sociais através da inclusão da classe trabalhadora na sociedade de consumo, amortecendo a luta de classes e mantendo estabilizada a ordem social:

(...) Todos os problemas que perseguiram o capitalismo em sua era da catástrofe parecem dissolver-se e desaparecer (...). Desemprego em massa? (...) Pobreza? Naturalmente a maior parte da humanidade continuava pobre, mas nos velhos centros industrializados, que significado poderia ter o “De pé, ó vítimas da fome!” da “Internationale” para trabalhadores que agora esperavam possuir seu carro e passar férias anuais remuneradas nas praias da Espanha? E se os tempos se tornassem difíceis para eles, não haveria um Estado previdenciário universal e generoso pronto a oferecer-lhes proteção antes nem sonhada, contra os azares da doença, da desgraça e mesmo da terrível velhice dos pobres? Suas rendas cresciam ano a ano, quase automaticamente. Não continuariam crescendo para sempre? A gama de bens e serviços oferecidos pelo sistema produtivo, e ao alcance deles, tornava antigos luxos itens de consumo diário. E isso aumentava a cada ano. Que mais, em termos materiais, podia a humanidade querer, a não ser estender os benefícios já desfrutados pelos povos favorecidos de alguns países aos infelizes habitantes de outras partes do mundo, reconhecidamente ainda a maioria da humanidade, que não haviam entrado no ‘desenvolvimento’ e na ‘modernização’? (HOBSBAWM, 1995, p.262-3).

A conjunção entre fordismo, keynesianismo e Estado de Bem-Estar Social tornou-se sinônimo de “desenvolvimento” e “modernização” que foi assimilado pelos países capitalistas periféricos como uma meta a ser atingida. Mais do que isso, parecia ser possível construir uma sociedade capitalista mais justa e menos desigual – o sonho utópico dos reformistas sociais-democratas keynesianos.

O aparecimento e consolidação do Estado de Bem-Estar Social e da sociedade de consumo, entretanto, estimularam a criação de falsas necessidades individuais estimuladas cotidianamente pela publicidade.

Podemos distinguir tanto as necessidades verídicas como as falsas necessidades. “Falsas” são aquelas superimpostas ao indivíduo por interesses sociais particulares ao reprimi-lo: as necessidades que perpetuam a labuta, a agressividade, a miséria e a injustiça. Sua satisfação pode ser assaz agradável ao indivíduo, mas a felicidade deste não é uma condição que tem de ser mantida e protegida caso sirva para coibir o desenvolvimento da aptidão (dele e dos outros) para reconhecer a moléstia do todo e aproveitar as oportunidades de cura. Então, o resultado é euforia na

infelicidade. A maioria das necessidades comuns de descansar, distrair-se, comportar-se e consumir de acordo com os anúncios, amar e odiar o que os outros amam e odeiam, pertence a essa categoria de falsas necessidades (MARCUSE, 1969, p.26).

Mas, a assimilação de tal padrão pelos países menos desenvolvidos, entre eles o Brasil, teve efeitos diversos e menos inclusivos, se comparado com aqueles ocorridos nos países industrializados centrais do capitalismo internacional. No caso brasileiro, a modernização conservadora fez emergir uma espécie de Estado de Bem-Estar Social a partir da Era Vargas (1930-1945) diferente daquele presente na Europa Ocidental e nos Estados Unidos. No Brasil, os direitos sociais e os serviços públicos de qualidade ficaram restritos às frações da classe trabalhadora urbana com maior renda, excluindo a maior parte da população composta por trabalhadores rurais e pelo subproletariado urbano<sup>24</sup>.

Tal modelo de modernização conservadora do fordismo periférico no Brasil foi reforçado através da política econômica adotada pela autocracia civil-militar a partir de 1968, na qual se estimulava ainda mais o consumo de massa da classe média assalariada e aprofundava o “arrocho salarial” da classe trabalhadora, caracterizada pelos baixos salários pagos aos operários das indústrias das grandes metrópoles brasileiras. O contexto socioeconômico da época poderia ser descrito da seguinte forma:

(...) percebe-se que o rápido dinamismo econômico, permeado pelo predomínio do regime autoritário, constrangeu qualquer possibilidade de transformação social que não fosse o favorecimento dos segmentos privilegiados da nação, uma vez que as classes populares participaram somente de forma parcial e minoritária dos avanços na base material da economia nacional. (POCHMANN, 2012, p. 14).

Em outras palavras, a modernização de viés conservador presente no Brasil possivelmente reforçou a extrema desigualdade social e uma estrutura nitidamente hierarquizada, herança da sociedade patriarcal e escravista que se articula a um modelo econômico segregacionista<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> No contexto da riqueza e da renda fortemente concentradas, “a internalização do novo padrão de consumo proveniente dos países ricos ocorreu apenas para os segmentos privilegiados da estrutura social, seja por seu rendimento elevado, seja pelo perfil das políticas públicas adotadas para o andar de cima da sociedade (crédito, tributação, entre outras)”. (POCHMANN, 2014, p.58).

<sup>25</sup> O quadro de tragédia social pode ser assim descrito: “Completados quase cinquenta anos de consolidação do centro dinâmico urbano e industrial no Brasil, constituiu-se uma sociedade deformada composta pelos extremamente ricos, pela classe média não proprietária e pela ampla maioria da população situada na base da pirâmide social. Ao contrário do cosmopolitismo que surgiu nas classes altas e médias, possibilitado pela lógica do consumismo e pela preferência dos monopólios sociais e o conjunto da população foi somente favorecido no que tange a mobilidade social. Ou seja, todos os segmentos se moveram simultaneamente, porém, com

Apesar de a maior parte do subproletariado permanecer excluída do “Brasil Moderno” consumista, parte dele conquistou alguma melhoria nas condições de sobrevivência ao ingressarem no emprego informal – sem registro na carteira profissional e, por essa razão, não contar com os mesmos direitos dos trabalhadores da indústria e do comércio. Oliveira (2011), ainda nos anos 1970, ressaltou que o ingresso do subproletariado no setor de serviços informais de baixa remuneração, ao invés de ser uma anomalia do sistema, seria, na realidade, um aspecto que o reforçaria ainda mais, uma vez que era um mecanismo de concentração de renda e de aumento da desigualdade social.

A razão básica pela qual pode ser negada a negatividade do crescimento dos serviços – sempre do ponto de vista da acumulação global – é que a aparência de ‘inchação’ esconde um mecanismo fundamental da acumulação: os serviços realizados à base de pura força de trabalho, que é remunerada a níveis baixíssimos, transferem, permanentemente, para as atividades econômicas de corte capitalista, uma fração do seu valor, ‘mais-valia’ em síntese (...). Como explicar que todos os tipos de serviços de consumo pessoal cresçam mais exatamente quando a indústria recupera seu dinamismo na criação de empregos e quando todo um processo se cristaliza (...) numa distribuição de renda mais desigual? Esses tipos de serviços, longe de serem excrescência e apenas depósito do ‘exército industrial de reserva’ são adequados para o processo de acumulação global e da expansão capitalista e, por seu lado, reforçam a tendência à concentração de renda (OLIVEIRA, 2011, p.57-58).

Em outras palavras, a existência de diversos serviços e profissões precárias seria funcional para o próprio modelo de modernização conservadora existente no país, pois os baixos salários e a falta de direitos dos trabalhadores desse setor apenas reforçariam a alta concentração de renda e a desigualdade social existente no país, além de condenar a classe trabalhadora – tanto o proletariado industrial quanto o subproletariado – ao subconsumo. Mais do que isso, tal situação possibilitou que boa parte do subproletariado carente se tornasse mão de obra da classe média assalariada de alto poder aquisitivo e potencial de consumo, trabalhando, principalmente, no emprego doméstico. Tal contexto pode ter contribuído e estimulado a divisão social do trabalho e a relação de exploração do trabalho doméstico, como será visto adiante.

A falência do projeto desenvolvimentista industrial, nos anos 1980, e a adoção do receituário neoliberal a partir dos anos 1990 aumentaram ainda mais a desigualdade social no país; nas grandes cidades, o desemprego e o aumento de trabalhadores relegados à informalidade. Tal quadro foi reforçado pela adoção de políticas neoliberais a partir da

---

velocidades muito distintas entre si, gerando maior desigualdade social (...). É nesse sentido que se constata uma industrialização tardia associada ao subconsumo da classe trabalhadora (...)” (POCHMANN, 2014, p.61).

presidência de Fernando Collor de Melo (1990-1992) e, principalmente, com a implementação do Plano Real em 1994<sup>26</sup>, que estimulou a financeirização da riqueza em detrimento do endividamento do Estado e da produção industrial.

A retomada do desenvolvimento econômico articulado à mobilidade social ocorreu a partir do governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, cuja política, apesar de não romper com o neoliberalismo e tampouco com os interesses do capital financeiro, ficou marcada pela adoção de políticas sociais visando eliminar a miséria extrema e, dessa forma, diminuir a desigualdade social. Esse período seria caracterizado, principalmente, pela retomada do dinamismo econômico devido à criação de empregos, à formalização de diversos ofícios informais ligados ao subproletariado (como o das empregadas domésticas), e ao aumento do valor e poder de compra do salário mínimo, além da adoção de políticas de inclusão social –ou seja, foi um projeto que introduziu algumas características reformistas do Estado de Bem-Estar Social mantendo a base das políticas neoliberais de seu antecessor.

Na era do “lulismo” – período que pode ser caracterizado como uma tentativa de promoção da coesão social em torno do otimismo gerado pela retomada do crescimento econômico a partir da inclusão social via consumo –, o país tornou-se consumidor em larga escala da produção industrial de baixo custo, na qual o progresso tecnológico, a adoção do sistema de acumulação capitalista denominado toyotismo, marcado pelo corte de custos visando à manutenção da lucratividade das grandes corporações multinacionais e à concentração da produção industrial em países com mão-de-obra barata e sem direitos sociais (China, Índia e boa parte dos países asiáticos), permitiu produzir bens duráveis a preços acessíveis para uma grande massa de consumidores cada vez mais indistinta<sup>27</sup>.

Tais mudanças, entretanto, não tiveram uma efetividade maior para modificar ou abalar seriamente a estrutura social extremamente desigual do capitalismo neoliberal, reforçando ainda mais a ideologia burguesa, cujas bases estão assentadas no

---

<sup>26</sup> Plano econômico do governo Itamar Franco (1992-1994) conduzido pelo então ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, cujo sucesso inicial, capitalizado pelos grandes meios de comunicação, lhe permitiu ser eleito presidente da República, em 1994. Parece ser importante ressaltar que, se, de um lado, tal política estimulou ainda mais a recessão econômica, de outro, foi responsável por estabilizar a economia até então em crise devido à hiperinflação dos anos 1980 e início da década de 1990.

<sup>27</sup>Para Pochmann (2014, p.77): “(...) deu-se a configuração de uma massa humana indistinta e sem contornos definidos que abrange a todos, excetuando-se os muito ricos e os mais miseráveis. Nesse sentido, multidões de pessoas com rendimentos cada vez mais conectados ao consumismo e apoiados, sobretudo, pelo aumento emergente do acesso aos bens e serviços, gerados que são por um novo paradigma de produção de baixo custo (...). A reorganização das atividades econômicas posta em marcha pela escala de cadeias globais de produção tornou possível a trajetória de uniformização mundial do consumo. Em geral, trata-se de uma cesta de consumo composta por bens não duráveis, como calçados esportivos, alimentação *fast-food* e roupas de grifes, e de bens duráveis diversos, como veículos e eletrônicos e, ainda, serviços de viagem e turismo”.

empreendedorismo e na meritocracia entre aqueles que supostamente conquistaram a inclusão social por meio do consumo.

O neodesenvolvimentismo e o “lulismo”, provavelmente, foram introduzidos como projetos econômicos e políticos com relativo sucesso graças a uma conjuntura favorável no comércio exterior brasileiro<sup>28</sup> que, de certa forma, reforçou ainda mais a histórica dependência brasileira na produção agrícola de monocultura que reforça a concentração da propriedade de terra nas mãos de poucos – atualmente denominada, talvez de forma eufemística, de *agronegócio* –, e na exploração de matéria-prima para abastecer as indústrias multinacionais. A recuperação econômica permitiu com que o Estado recolhesse receitas maiores, e, conseqüentemente, tivesse recursos para investir em políticas sociais. Contudo, os acordos comerciais, provavelmente, reforçaram não apenas a histórica tendência da agricultura brasileira em privilegiar a produção de monoculturas voltadas à exportação nos grandes latifúndios, mas também a dependência brasileira com relação aos produtos industrializados fabricados nas cadeias de produção de baixo custo.

A recuperação econômica permitiu com que o governo de Luiz Inácio Lula da Silva pudesse se voltar aos “pobres”, com quem havia se comprometido durante a campanha e havia construído uma identidade, pois era “de onde ele viera”. Assim, foram expandidos vários programas sociais visando ao aumento de renda das famílias menos favorecidas da sociedade brasileira.

Um acordo com os ricos e poderosos seria necessário, mas a miséria tinha que ser tratada de modo mais sério do que no passado (...) consolidando vários programas preexistentes e expandindo a sua cobertura. Lula lançou o programa que está agora indelevelmente associado a ele, o Bolsa Família, um depósito mensal de dinheiro para as mães nos estratos de menor renda, desde que comprovado o compromisso de que elas estão enviando os filhos para a escola e acompanhando a saúde deles (...). O custo efetivo do programa é uma ninharia, mas seu impacto político tem sido enorme. Não apenas porque tem ajudado, ainda que modestamente, a reduzir a pobreza e a estimular a demanda nas regiões mais carentes do país. Mas também a mensagem simbólica contida no programa: a de que o Estado se preocupa com as condições de todos os brasileiros, não importa o quão miseráveis ou oprimidos, como cidadãos com direitos sociais em seu país. A identificação de Lula com essa mudança tornou-se o mais inabalável de seus trunfos políticos (ANDERSON, 2011, p.28-9).

---

<sup>28</sup>A volta do crescimento econômico sustentado, “depois de um período considerado como pior estagnação do século – um crescimento médio anual de 1,6% na década de 1990, aproximando-se de não mais de 2,3% em oito anos de FHC”, foi resultado do aumento da demanda chinesa “por duas das exportações mais valiosas do Brasil, soja e minério de ferro (...) em meio a um aumento exorbitante no preço das *commodities*”. Graças a esse panorama favorável no comércio internacional, “o PIB chegou ao patamar de 4,3% de 2004 até 2006”. (ANDERSON, 2011, p.28).

Além dos programas sociais, como o Bolsa Família, o aumento do salário mínimo, da oferta de empregos formais com carteira assinada e da oferta de crédito para famílias de baixa renda foi essencial para a inserção das frações mais paupérrimas do proletariado a fim de que pudessem ter condições de melhorarem as suas condições de vida e pudessem ser incluídas na sociedade de consumo.

Materialmente, uma sucessão de aumentos substanciais do salário mínimo teria uma importância muito maior [do que o Bolsa Família]. (...) Em 2005, um aumento em termos reais equivalente ao dobro do ano anterior foi decretado. No ano eleitoral de 2006, o aumento ainda foi maior. Em 2010, o aumento cumulativo foi de 50%. Ainda inferior a 300 dólares por mês, permanecia bem abaixo do lucro de praticamente todo trabalhador de emprego formal. Mas, como as pensões são indexadas ao salário mínimo, seu aumento constante beneficiou pelo menos 18 milhões de pessoas diretamente (...). Indiretamente (...) incentivou os trabalhadores do setor informal, não cobertos pelos índices oficiais, que compõem a grande maioria – 80% – da força de trabalho brasileira a usar o mínimo como referência para melhorar o que eles poderiam ganhar de seus empregadores. O reforço desses efeitos foi a introdução do crédito consignado – empréstimos bancários para a compra da casa própria para aqueles que nunca possuíram conta bancária, com reembolso automaticamente deduzido do salário mensal ou pensões. Juntos, transferências condicionais de dinheiro, salários mínimos mais elevados e a instituição de novas linhas de crédito engendraram não apenas um crescimento sustentado do consumo popular, mas também uma expansão do mercado interno que, finalmente, depois de uma longa seca, propiciou a criação de mais empregos (ANDERSON, 2011, p.29).

O resultado da retomada do crescimento econômico e a mobilidade social dos setores mais pobres e miseráveis da sociedade brasileira – devido aos programas sociais mantidos pelo Estado e ao aumento do salário mínimo – reduziram a pobreza e a miséria no país “de 50 milhões para 30 milhões num espaço de seis anos (ANDERSON, 2011, p.29-30)”. Em outras palavras, milhões de trabalhadores pobres de baixa renda tiveram a oportunidade, na primeira década do século XXI, de destinar seus rendimentos não apenas para a sua sobrevivência, mas também para consumir produtos e serviços que pareciam vedados a eles, vistos como artigos exclusivos dos setores mais privilegiados da sociedade brasileira.

Ao analisarem a classe trabalhadora que aumentou sua renda e poder de consumo durante os tempos áureos do “lulismo” (2003-2012), intelectuais neoliberais e os meios de comunicação interpretaram tal processo como a formação de uma “nova classe média” que, na realidade, assimila parte das características do tradicional conceito de classe média para despolitizar o processo e reforçar o caráter ideológico conservador desta fração ascendente da sociedade brasileira (Cf. CHAÚÍ, 2013).

O processo de inclusão social via consumo, entretanto, teve um caráter trágico ao estimular a concepção entre as massas de que o sucesso individual que proporciona o aumento de renda e o potencial de consumo de bens duráveis valorizados socialmente é a única forma de superar a invisibilidade social e a marginalização, desmobilizando-as da luta pela conservação e conquista de direitos de cidadania:

(...) Nos anos do neodesenvolvimentismo, no bojo do choque de capitalismo que tivemos no Brasil, tivemos a expansão dos valores de mercado e disseminação da cultura do individualismo (...). Enfim, a disseminação dos valores-fetiches neoliberais prosseguiu na década de 2000 no bojo da dinâmica política dos governos pós-neoliberais (...). Na verdade, o fetichismo da mercadoria ampliou-se e intensificou-se com o choque de capitalismo neodesenvolvimentista que exarcebou a oferta de crédito nas condições do capitalismo manipulatório, propiciando o primado do consumo com impactos significativos na consciência contingente das massas carentes de modernização – no caso do Brasil, uma modernização periférica hipertardia que, nas condições históricas da crise estrutural do capital, assumiu uma dimensão catastrófica (ALVES, 2013).

A análise acima pode ser esclarecedora quanto ao viés ideológico da classificação dos emergentes como sendo a “nova classe média” ou “nova classe C”, que nada mais seria do que novos contingentes de famílias e indivíduos aptos ao consumo de bens duráveis e não duráveis de baixo custo.

### **1.5. A ética escravagista em tempos de “lulismo”**

Nos últimos anos, parece ser visível uma crescente animosidade da classe média tradicional frente ao processo de mobilidade social, muitas vezes expressado com um inconformismo virulento das elites frente ao fato de parte das classes populares marginalizadas aumentarem a sua renda e, assim, terem recursos financeiros e crédito para compartilharem os espaços de consumo anteriormente restritos às classes privilegiadas. As raízes da polarização política entre “ricos” e “pobres” pode estar relacionada a esse efeito da mobilidade social ocorrida mais acentuadamente entre os anos de 2003 e 2012. (Cf. SINGER, A. 2012).

Em uma entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo* em 2014, o antropólogo norte-americano James Holston destacou a tensa relação entre as classes privilegiadas e exploradas nos espaços públicos da capital paulista, que cresceu devido à melhoria das condições financeiras das camadas marginalizadas da sociedade brasileira:

Por décadas, o coração da politização das classes mais humildes do Brasil foi conquistar o espaço, o terreno da casa, o bairro, a autoconstrução, a luta. As classes altas também ocupam, conquistam, defendem e segregam seus espaços. As classes trabalhadoras fazem isso conquistando novos direitos de cidadania. Isso muitas vezes afronta as classes médias. Há em São Paulo uma tensão em torno do espaço que há anos não existia. Antes, as classes dominantes dominavam completamente. Agora não. As classes mais humildes têm noção do direito de ocupar, de viver, de circular (...). As elites sempre reprimiram as manifestações populares por conquista de espaço. A mensagem é de que o pobre tem que saber o seu lugar; pode circular humildemente fazendo o seu serviço. Mas, se circula com ostentação, mostrando que é dono de sua própria vida, ofende e afronta a elite brasileira. (HOLSTON, 2014).

Padilha (2014) também destacou o segregacionismo presente em um espaço imaginado para o consumo exclusivo das classes mais favorecidas, à qual as classes populares não teriam acesso, mesmo possuindo poder aquisitivo para fazê-lo:

[Os *shopping centers*] são espaços de compra que segregam, impedindo a entrada de quem não tem poder aquisitivo ou de quem não se adequa aos ambientes dos *shoppings* – seja pelo modo de se vestir ou pelo modo de agir (...) pobres não devem compartilhar os *shopping centers* com os ricos (...). Eles funcionam como os clubes privados, as escolas privadas, os hospitais privados: são *bankers* onde as classes mais altas devem se sentir protegidas do mundo real que fica do lado de fora. Isso só é possível com a exclusão de todos aqueles que supostamente significam alguma ameaça, ou seja, que tragam a realidade do lado de fora – a desigualdade social – para essa ilha da fantasia. *Shoppings* são templos do consumo para poucos. Sempre foi assim no Brasil, desde os anos 1960-1970 quando tivemos nossos primeiros *shoppings* (...). Tudo isso ganha um contorno próprio quando analisamos a organização urbana de nossas cidades brasileiras – indubitavelmente pautada na segregação social e econômica: há os espaços de quem tem dinheiro e há os espaços de quem não tem. Quem não tem normalmente trabalha para aqueles que têm (...). (PADILHA, 2014).

A segregação existente nesses espaços reproduz, na realidade, a sociabilidade brasileira cujo processo histórico foi marcado pela demarcação de limites sob os critérios de “privilégios e “carências”. A maior parte das classes menos favorecidas, talvez, não almeje uma mudança profunda em um sistema no qual o consumismo, propagado pelos meios de comunicação, parece ser um dos alicerces do capitalismo em sua fase de acumulação flexível, ou seja, a classe trabalhadora e suas frações, historicamente relegadas às carências, desejam usufruir dos mesmos hábitos consumistas das classes privilegiadas. Talvez tal percepção por parte das classes menos favorecidas possa ser um reflexo da violência simbólica da qual seriam vítimas há décadas e gerações através da massiva transmissão de valores consumistas por meio dos meios de comunicação.

Padilha (2014) destaca, ainda, o quadro de tragédia de uma sociedade na qual os direitos à cidadania parecem ter menos valor do que a inclusão dos mais pobres à sociedade de consumo:

(...) ser cidadão, nos termos burgueses de nossa organização social, é ter direitos e não apenas deveres. Se pagamos impostos ao Estado, deveríamos ter acesso a uma vida digna, com trabalho, saúde, cultura, lazer de qualidade. Isso sim é ter cidadania. Mas, a sociedade de consumo – principalmente dos anos 1980 até hoje – nos ensinou a reduzir o conceito de cidadania à esfera do consumo. O cidadão hoje é o consumidor feliz. Isso é uma falácia enorme, um erro que direciona inclusive as ações do governo petista no Brasil. Os pobres passam a ter um pouco mais de renda, mas eles continuam não-cidadãos (...). O que sempre me entristeceu é ver essa crença generalizada de que pertencer ao *shopping center* é alcançar a boa vida. Essa é uma vitória da sociedade de consumo e um fracasso da humanidade. Os adultos, jovens e crianças de hoje foram totalmente cooptados pela crença alienada de que é possível viver feliz assim. Discutir isso é visto como ridículo, já que essa ideologia consumista se transformou em verdade absoluta (...). As classes dominantes são fortes, poderosas e violentas – sobretudo no Brasil. Os pobres terão que entender que consumindo roupas de marca e os equipamentos eletrônicos dos ricos, eles não vão conquistar a liberdade ou a emancipação.

O aumento de renda das classes menos favorecidas e seu acesso a produtos antes exclusivos das elites e classe média, portanto, não podem ser considerados como uma conquista de direitos de cidadania. A exclusão e desigualdade social ainda se manteriam, apesar do discurso adotado pelo próprio governo petista de que tais mazelas da sociedade brasileira estariam prestes a desaparecer graças ao aumento de renda das classes menos favorecidas e sua inclusão ao “mundo maravilhoso” do consumo de bens duráveis. Na realidade, a sociabilidade brasileira com fortes traços do passado escravista é reproduzida na esfera do consumo de bens duráveis, sendo algo visível na disputa pelos espaços urbanos dedicados à sociabilidade consumista, como os *shoppings centers*.

Dessa forma, a sociedade de consumo, aparentemente democrática, está aberta a todas as classes sociais, desde que se tenha a renda suficiente para consumir nem que seja o mínimo nas praças de alimentação dos *shoppings centers*. Afinal, o consumismo movimenta a maior parte da sociedade capitalista na atualidade<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Segundo Harvey (2010, p.143), a qualidade de vida urbana tornou-se uma “mercadoria para aqueles com dinheiro, assim como a própria cidade, num mundo onde o turismo, o consumismo, o marketing de nicho, as indústrias culturais e de conhecimento, e também a perpétua dependência em relação à economia do espetáculo, tornaram-se os principais aspectos da economia política do desenvolvimento urbano. Com uma economia que agora depende mais e mais do consumismo e do sentimento do consumidor como força motriz (é responsável por 70% da economia dos EUA contemporâneos, em comparação com 20% no século XIX), a organização do consumo pela urbanização tornou-se absolutamente central à dinâmica do capitalismo”.

A sociedade de consumo do capitalismo reforçou a miragem de uma falsa liberdade materializada através da compra de produtos e serviços desejados pelo cidadão cada vez mais transformado em consumidor. Na realidade, possivelmente, boa parte da humanidade se vê cada vez mais aprisionada em seus próprios desejos que limitariam, justamente, a sua real liberdade de escolha e a capacidade de transformar-se em um cidadão portador de direitos civis. Nesse ponto, as reflexões da filósofa alemã Hannah Arendt datadas dos anos 1960, em sua obra *Sobre a Revolução*, ainda parecem bem atuais em uma sociedade mergulhada no caos do individualismo consumista:

(...) Os ideais dos pobres são a abundância e o consumo sem fim: são as miragens no deserto da miséria. Nesse sentido, a riqueza e a pobreza são apenas as duas faces da mesma moeda; as cadeias da necessidade não precisam ser de ferro: podem ser feitas de seda (...). O desejo oculto dos pobres não é “a cada um de acordo com suas necessidades”, e sim “a cada um de acordo com seus desejos”. E, ainda que seja verdade que a liberdade chega apenas para aqueles cujas necessidades foram atendidas, também é verdade que ela foge daqueles que se dedicam a viver pelos seus desejos (...). (ARENDR, 2011, p.186).

Inclusivo e tolerante, o capitalismo atual torna visível as suas próprias contradições de forma espetacular. As classes trabalhadoras pauperizadas são transformadas em “nova classe média”, e vários produtos da indústria cultural dão visibilidade e protagonismo para aqueles que, na realidade social, sofrem com a carência de direitos sociais básicos e de qualidade. O artigo escrito por Machado (2012), então um estudante universitário do curso de Letras, morador da cidade de Ferraz de Vasconcelos, na Grande São Paulo, publicada na coluna *Tendências e Debates* da *Folha de S. Paulo*, parece ser elucidativo para compreender as contradições decorrentes da inclusão social dos “pobres” à sociedade de consumo e a continuidade do descaso que o Poder Público e as elites têm com relação às condições de vida básicas dessa parcela majoritária da população brasileira:

Eu me considerava um rapaz razoavelmente feliz até descobrir que não sou mais pobre e que agora faço parte da classe C. Com a informação, percebi aos poucos que eu e minha nova classe somos as celebridades do momento. Todo mundo fala de nós e, claro, quer nos atingir de alguma forma. A televisão também estudou minha nova classe e, por isso, mudou seus planos (...). As telenovelas agora têm empregadas domésticas como protagonistas, cabeleireiras como musas e até mesmo personagens ricos que moram em bairros mais ou menos como o meu. A diferença é que nesses bairros, os da novela, não há ônibus que demoram duas horas para passar nem buracos na rua (...). As empresas viram a luz em cima da minha cabeça e decidiram que minha classe é seu novo alvo de consumo. Antes, quando eu era pobre, de certo modo não existia para elas. Quer dizer, talvez existisse, mas não tinha nome nem capital razoável. De modo que agora elas querem me vender carros, geladeiras de inox, engenhocas eletrônicas, planos de

saúde e TV por assinatura. Tudo em parcelas a perder de vista e com redução do IPI (...). Não que eu não esteja feliz com meu novo status de consumidor, não deve ser isso (...). O problema é que me esforço, juro, mas o ceticismo ainda é minha perdição: levo 2h30 para chegar ao trabalho porque o trem quebra todos os dias, meu plano de saúde não cobre minha doença no intestino e morro de medo das enchentes do bairro. Ou seja, ao mesmo tempo em que todos querem me atingir por meu razoável poder de consumo, passo por perrengues do século passado. Eu e mais de 30 milhões de pessoas – não somos pobres, mas classe C.

Machado (2012) demonstra a construção da imagem de uma “nova classe média” que conquista uma visibilidade interesseira na grande mídia, procurando atrair o interesse de tal parcela de consumidores para os seus produtos, marcas e audiência, ao ponto de empregadas domésticas tornarem-se protagonistas de telenovelas e alimentando a fantasia de que é possível a ascensão social. A “nova classe média”, entretanto, continua tendo negados os direitos sociais básicos. E não poderia ser diferente em uma sociedade influenciada ideologicamente pelo neoliberalismo e seus mitos burgueses, como o empreendedorismo e a meritocracia, além de um individualismo de caráter maquiavélico com fortes traços clientelistas e da “cultura do favor” tecidas historicamente na sociabilidade brasileira que desestimulam a luta social pela manutenção e conquista de direitos básicos de cidadania, aspectos a serem demonstrados por meio das telenovelas da Rede Globo de Televisão que refletem e refratam a sociedade brasileira.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Os estudos pioneiros do linguista soviético Mikhail Bakhtin são relevantes para uma análise dialética entre o discurso presente em uma obra literária e o contexto histórico-social na qual ela foi escrita, sendo este um produto ideológico. Segundo Bakhtin (2002, p. 43), “(...) um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*”. Tais considerações podem ser utilizadas para a análise de outras produções culturais, como é o caso da própria telenovela, por exemplo.

## Capítulo 2

### A história da telenovela brasileira e a hegemonia da Rede Globo de Televisão

Analisar a história das telenovelas brasileiras é um desafio porque precisamos relacionar a forma estética com o contexto de modernização conservadora e com o imaginário de um “país do futuro” construído nas telenovelas da Rede Globo – empresa privada – que faz emergir uma identidade nacional a partir das diretrizes ideológicas.

Tal análise não deve ignorar os aspectos contraditórios presentes na própria configuração da sociedade brasileira. A emissora Rede Globo de Televisão – doravante RGT – tornou-se hegemônica no país graças às boas relações que tinha com a Ditadura civil-militar, e na contínua transformação de reivindicações sociais pertinentes em mercadoria visando ao entretenimento dos telespectadores e à valorização da imagem de uma empresa “socialmente responsável” aparentemente comprometida com o bem-estar de toda a população brasileira.

#### 2.1. Do melodrama à radionovela: as origens da telenovela

As origens da telenovela estão ligadas ao melodrama – gênero de teatro criado na Itália renascentista, no século XVI, caracterizado por uma dramaturgia musicada cujas histórias deveriam emocionar o espectador. O conteúdo da trama apresentava forte teor maniqueísta – no qual havia a polarização dos personagens entre “bons” (portadores da virtude moral) e “maus” (criminosos sem escrúpulos cujas ações visam exclusivamente ao seu benefício particular, independentemente de estarem infringindo sofrimento aos outros) – e personagens envolvidos em mistérios, suspenses e mal-entendidos (Cf. FUBINI, 2004).

O melodrama tornou-se popular na França na segunda metade do século XVIII. Por abordarem as tensões sociais do período que estimularam a Revolução de 1789, foram as peças melodramática utilizadas pela burguesia como propaganda de seus ideais contra o Estado Absolutista. Os personagens vilões geralmente representavam a nobreza, vista como responsável pelas injustiças cometidas contra o povo. Dessa forma, as classes populares se identificaram com o gênero, pois representava a “*luta por se fazer reconhecer*” por meio dos personagens injustiçados e marginalizados socialmente (Cf. MARTÍN-BARBERO,

2009).

Para Xavier (2009), ao privilegiar o lado visual das tramas em detrimento do texto, o melodrama potencializou sua capacidade de emocionar o público. E por privilegiar a imagem, o gênero acabou tornando-se a matriz de diversos outros gêneros produzidos pela indústria cultural. Em expressões que não podem explorar diretamente a imagem, é a descrição pormenorizada da ação que estimula a imaginação do leitor ou ouvinte – ao imaginar conscientemente uma passagem da história, emociona-se com o que é descrito nas páginas de um jornal ou livro ou narrado por um locutor de rádio.

Ao polarizar de forma maniqueísta a sociedade, o gênero simplifica as questões sociais, tornando-as inteligíveis para as classes menos favorecidas, abandonadas ao analfabetismo e sem opções culturais que lhes permitam qualificar a sua educação<sup>31</sup>. No século XX, com o surgimento da cultura de massa industrializada, histórias seriadas começaram a ser produzidas e adaptadas em modernos meios de comunicação. No caso do cinema industrial norte-americano, o melodrama foi essencial para uma pedagogia das massas cujo objetivo era adequá-las aos padrões de comportamento condizentes à sociedade de consumo:

(...) Nos EUA, Hollywood também prepara a população para um comportamento ajustado a uma sociedade de consumo que se constituiu historicamente, não foi sempre dada tal como é hoje (...). Qual o mecanismo pelo qual a ideia de felicidade surge como valor? Isso é um fenômeno burguês, do século XVIII (...). A felicidade é um imperativo da cultura burguesa e não por acaso está na Constituição americana (...) e na configuração da cultura europeia – melodrama é isso! (XAVIER, 2009, p.205).

O gênero melodramático foi assimilado pelas “histórias de folhetim” – histórias seriadas que exploravam o suspense e o mistério, publicadas, inicialmente, nos jornais franceses no espaço do folhetim (rodapé) em suas primeiras páginas. Em outras palavras, o jornal foi o meio de comunicação essencial para a popularização das histórias de folhetim. No decorrer do século XIX, o gênero foi publicado por jornais de vários países em diversos continentes, nos quais se privilegiava as histórias francesas (que já tinham feito sucesso anteriormente) e restringia em parte aquelas escritas por autores locais.

O sucesso das tramas impulsionou os proprietários dos jornais a publicarem-nas

---

<sup>31</sup> “(...) o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero [melodramático], por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade (XAVIER, 2003, p.93).

constantemente. A autoria era realizada quase simultaneamente com o seu consumo junto ao público – característica ainda presente nas telenovelas brasileiras. Além disso, a simultaneidade da produção e consumo dos folhetins estimulou seus autores a representarem neles a crise social francesa da década de 1840, decorrente da expansão do capitalismo e da industrialização. Uma das obras mais populares da época, *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, publicada nos jornais franceses entre 1842 e 1843, representou tal contexto ao ponto de muitos historiadores considerarem que a história ficcional conscientizou as classes populares de seus dramas (havia leitura públicas dos capítulos da trama), impulsionando a Revolução de 1848. (Cf. MEYER, 1996):

O sucesso popular do folhetim está intrinsecamente ligado à desigualdade social existente no mundo real e ao sonho da classe explorada de superar a miséria e conquistar o reconhecimento social, seja através do castigo aos responsáveis pelas injustiças, seja pela felicidade alcançada pelos protagonistas através do casamento com a pessoa amada (geralmente com algum personagem das classes privilegiadas) que garantiriam a ascensão social e o acesso ao mundo dos ricos.

Contudo, ao inserir-se na lógica da produção industrial, tornando-se uma mercadoria e, por isso, que deveria ser atrativa para o público, as histórias de folhetim passaram a ter um caráter moralista e conservador. Os personagens que não aceitavam a sua condição social e se rebelavam passaram a ser os “vilões”, sendo punidos de forma “exemplar” no final das tramas. Dessa forma, o gênero também serviu para propagar um ideário positivista, segundo o qual a sociedade deveria manter a ordem para poder almejar o progresso.

Com a massificação do rádio, ocorrida inicialmente nos Estados Unidos na década de 1930, estimulou-se a produção de uma programação – cujas histórias eram moralistas, defendendo os valores tradicionais da família norte-americana – voltada para um público massificado (incluindo a classe trabalhadora) especialmente, para as donas de casa que ficavam ocupadas com os afazeres do lar cotidianamente (Cf. HOBBSAWM, 1995).

Nesse contexto, a indústria dos cosméticos e de higiene pessoal feminina, por meio dos seus setores de publicidade, produziu histórias em série que deveriam atender às necessidades de entretenimento desse público consumidor. Dessa forma, foi criada a *soap opera* (óperas de sabão) – na realidade uma denominação dada pelos seus detratores que criticavam a qualidade cultural desses seriados. Tais seriados radiofônicos que, anos depois, foram transmigrados para a televisão, não eram transmitidos no horário nobre da programação, mas no período da tarde, cuja audiência era potencialmente menor. Ao

contrário dos folhetins, essas histórias não tinham um final previsto, podendo durar até mais de vinte anos dos quais os atores envelheciam juntamente com seus personagens.

Exportadas para Cuba a partir do final da década de 1930 com o mesmo objetivo de fazer publicidade das “indústrias do sabão”, os seriados tiveram uma adaptação para adequar-se ao público local. Como a popularidade das histórias de folhetim era enorme nesse país, elas foram adaptadas para o formato seriado do rádio, originando a radionovela que, em poucos anos, foram introduzidas em outros países latino-americanos, ganhando popularidade no México, na Argentina e no Brasil (Cf. ORTIZ, 1991). Posteriormente, alguns autores locais começaram a produzir histórias para o rádio, escrevendo tramas originais que não se distanciavam dos padrões do gênero.

As radionovelas latino-americanas tinham as seguintes características estilísticas: eram produzidas, principalmente, para o público feminino, com histórias inverossímeis e sem compromisso algum com a realidade, situadas em tempos e espaços longínquos com relação ao contexto dos ouvintes; os personagens tinham uma fala teatralmente exagerada, muitas vezes até incompreensível para o público – herança, talvez, das telenovelas da América Hispânica; e privilegiavam as tramas amorosas e extremamente românticas e tinham um cunho moralista com relação à família e raramente abordavam temas políticos.

Os produtores tinham a intenção de que suas histórias não tivessem relação alguma com a situação social extremamente desigual e politicamente tensa da maior parte desses países. Tanto as radionovelas como as telenovelas que apresentavam esse estilo tiveram enorme sucesso de audiência no Brasil.

## **2.2. Os primeiros anos da televisão e da telenovela no Brasil**

A televisão no Brasil foi introduzida em 1950, a partir das primeiras transmissões realizadas pela TV Tupi de São Paulo que integrava o grupo de empresas de comunicação de propriedade do jornalista Assis Chateaubriand. Em 1951, a mesma emissora produziu a primeira telenovela brasileira, *Sua Vida me Pertence*, de autoria de Walter Forster. A transmissão era ao vivo, pois não havia o videoteipe, e não era diária, acontecendo de duas a três vezes por semana. Era uma radionovela com imagens, pois reproduzia as características básicas do gênero radiofônico já citadas anteriormente. Seus capítulos não ultrapassavam vinte minutos e tudo era filmado em estúdio. Não havia patrocinadores, pois

a emissora apostou primeiro no gênero para, posteriormente, atrair possíveis investimentos publicitários.

Entre 1950 e 1963, os programas televisivos eram restritos aos telespectadores locais devido ao fato de não existir o videoteipe. O número reduzido de televisores nas grandes cidades brasileiras, concentrados nos lares das elites urbanas, tornava o meio de comunicação pouco atrativo para os anúncios publicitários que preferiam o rádio e os jornais diários. Segundo dados da ABINEE (Associação Nacional dos Fabricantes de Produtos Eletrônicos) (apud MATTOS, 2002, p.83-4), em 1960 havia apenas 598 mil aparelhos de televisão no Brasil.

A telenovela diária foi introduzida no país em 1963, por iniciativa do setor de publicidade da Colgate-Palmolive do Brasil, que comprou o horário das 18h da emissora para transmitir *2-5499 Ocupado*, uma adaptação de uma telenovela argentina de autoria de Tito de Miglio protagonizado pelo casal que se tornaria símbolo da teledramaturgia brasileira, os atores Tarcísio Meira e Glória Menezes.

Apesar de gravada nos estúdios da Excelsior em São Paulo, a equipe técnica era composta totalmente por profissionais argentinos contratados do conglomerado multinacional dos cosméticos. A trama era romântica e fiel aos clichês da teledramaturgia latino-americana: a protagonista era uma presidiária que prestava serviços de telefonista na cadeia e que se apaixona instantaneamente por um homem que telefona por engano ao presídio.

Esse período foi marcado pela tensão política e social provocada pela tentativa de o presidente João Goulart (1961-1964) implantar as reformas de base no país e ampliar os direitos sociais para as classes menos favorecidas e exploradas. As medidas propostas tiveram grande oposição das elites brasileiras e das Forças Armadas pró-Estados Unidos, resultando no golpe civil-militar de 31 de março de 1964. Apesar do contexto histórico conturbado, a telenovela evitava representar temáticas socialmente relevantes da época.

Até o final dos anos 1960, a maior parte das telenovelas seguia o padrão latino-americano e era produzida pelos setores de publicidade da indústria multinacional dos cosméticos. Algumas delas começaram a ser conhecidas nacionalmente devido à introdução do videoteipe, que permitia gravar os programas televisivos e exibi-los em outras praças com alguns dias de diferença com relação à praça original.

O maior sucesso dessa fase da história das telenovelas foi *O Direito de Nascer* (1964-1965), de autoria do cubano Félix Caignet, que havia sido sucesso em vários países da

América Latina. A trama foi transmitida no Rio de Janeiro pela TV Rio e, em São Paulo, pela TV Tupi. Foi a primeira telenovela que apresentou altos índices de audiência nas duas principais metrópoles do país. Araújo (2000, p. 84) resumiu a trama, fiel ao padrão latino-americano de telenovelas:

Em dezembro de 1964, estreava na TV Tupi, *O Direito de Nascer* (...) que se tornou um divisor de águas na história da telenovela pelo grande sucesso alcançado com o público. As ações se passavam em Cuba, nos anos 20, e tinha como núcleo central a história de Albertinho Limonta (Amílton Fernandes), um jovem branco, recém-formado em medicina que fora adotado desde bebê por uma criada negra, Maria Dolores Limonta (Isaura Bruno). Esse melodrama teve origem em um tabu. Sua verdadeira mãe, Maria Helena (Natália Thimberg), quando solteira, fora seduzida por dom Alfredo (Henrique Martins) e engravidara. Abandonada pelo namorado, ela parte, por insistência do pai, para uma fazenda distante para dar à luz. O tirano dom Rafael (Elizio de Albuquerque), pai de Maria Helena, tenta caçar o homem que desonrou sua filha, mas, como não consegue obter a confissão de Maria Helena, combina com um casal de colonos o desaparecimento do neto ilegítimo. À noite, tomada por um sentimento de proteção, Maria Dolores rouba Albertinho e foge com ele. Maria Helena, ao descobrir a trama de dom Rafael, não consegue enfrentar a sua ira e, arrependida dos seus pecados, interna-se em um convento (...). Quando adulto, Albertinho Limonta, depois de se formar em medicina, retorna para a casa de sua mãe adotiva e se apaixona por Isabel Cristina (Guy Loup), sobrinha de Maria Helena, passando a se envolver progressivamente com a família do seu avô. Mamãe Dolores procura então preservar a todo custo o segredo de seu nascimento e de sua origem para poupar o filho adotivo dos ataques de dom Rafael e evitar a perda daquele que para ela se tornou um filho verdadeiro (ARAÚJO, 2000, p.84).

Embora a história não tivesse nenhuma relação com o contexto social do país, a trama de Félix Caignet teve uma personagem de sucesso que contou com grande simpatia dos telespectadores. A empregada doméstica Maria Dolores, interpretada pela atriz afrodescendente Isaura Bruno, teve grande identificação com o público por representar uma figura constantemente presente nos lares brasileiros, a empregada doméstica.

Apesar da grande exploração à qual está sujeita, a profissional doméstica surge no imaginário nacional como uma integrante da família brasileira que, em muitas situações, ocupa o lugar das mães nos cuidados dos filhos no lar. O reconhecimento de Isaura Bruna – que antes de ser atriz fora empregada doméstica –, entretanto, como uma estrela da televisão – mesmo não sendo a protagonista da história – durou apenas o período de transmissão da telenovela. Ao sair dos holofotes, a atriz continuou passando as dificuldades e preconceitos sofridos pelas classes exploradas impostas pelas elites em uma sociedade marcada pelo segregacionismo excludente.

Esse quadro aponta para os preconceitos herdados da sociedade patriarcalista-escravista que permanecem com força na “modernização” do país via sociedade do consumo

– aspecto que pode ser percebido nos comerciais de televisão nos quais “empresários, publicitários e produtores de tevê, como norma, optam pelo grupo racial branco, nos processos de escolha dos modelos publicitários, na estética da propaganda e até mesmo nos critérios de patrocínio ou apoio a projetos culturais”. (ARAÚJO, 2000, p. 39). Percebe-se, ainda, que há

uma constante negativa de incentivo cultural aos programas de tevê voltados para a população afro-brasileira, normalmente sob a alegação de não haver retorno comercial. O empresário brasileiro, em sua grande maioria, não acredita que o negro seja uma força econômica. Na lógica dessa maioria, preto é igual a pobre, que é igual a consumo de subsistência. (ARAÚJO, 2000, p.39).

A produção audiovisual brasileira, incluindo a publicidade e a propaganda, não só reflete a sociedade como também reproduz os preconceitos sociais das elites brasileiras. A classe trabalhadora e os pobres, em geral, seriam, para boa parte dos publicitários, diretores e produtores televisivos, incapazes de consumir devido à baixa renda e, por isso, não constituíam um atrativo como público consumidor. Por isso, foram relegados a coadjuvantes e figurantes da maior parte dos programas de televisão.

Apesar do crescimento dos índices de audiência na época que ficou marcada pela massificação dos aparelhos de televisão no país devido ao início de sua fabricação em solo nacional, a maior parte das emissoras televisivas passavam por uma crise econômica que desempregou muitos profissionais. Uma das causas esteve relacionada ao crescimento da importação de seriados norte-americanos que ocupavam boa parte da programação televisiva. Outra causa apontada seria o fato de a produção das telenovelas estarem a cargo dos setores de publicidade da indústria multinacional dos cosméticos que compravam horários das emissoras para transmitirem suas mercadorias voltadas para o entretenimento e divulgação de seus produtos de higiene feminina. Além disso, os autores brasileiros praticamente não passavam de adaptadores de texto das telenovelas mexicanas, cubanas e argentinas.

A autora cubana Glória Magadan foi um símbolo desse período. Exilada de seu país após a vitória da Revolução Socialista de 1959, trabalhava como diretora do núcleo de telenovelas da Colgate-Palmolive em Miami, Estados Unidos. Foi transferida pela empresa para o Brasil, onde coordenou a produção das telenovelas da empresa em São Paulo, entre os anos de 1965 e 1966. Nesse período, foi contratada pela TV Globo do Rio de Janeiro para dirigir a produção de suas telenovelas. A executiva impunha, autoritariamente, uma cartilha

para os autores e artistas comandados por ela, obrigando-os a seguir o padrão de produção latino-americano de telenovelas. Como uma das diretrizes desse padrão era evitar abordar assuntos políticos do país, a maior parte das telenovelas da época não sofreu grande vigilância da censura.

A telenovela que rompeu com o padrão latino-americano, conquistando grande sucesso de audiência e de crítica (algo raro até então) foi *Beto Rockefeller*, produzida pela TV Tupi de São Paulo, entre os anos de 1968 e 1969. De autoria do ex-crítico de cinema e autor de teatro Bráulio Pedroso e dirigida por Lima Duarte, a trama propunha subverter o até então inquestionável padrão narrativo e estético de telenovela. Foram introduzidas na obra – cujo objetivo era atrair a audiência dos jovens e do público masculino – algumas técnicas cinematográficas, como filmagens em cenários externos, a decupagem<sup>32</sup> clássica e os diálogos coloquiais mais próximos da linguagem popular.

A história era contemporânea, ambientada em São Paulo, cuja trama central era a trajetória de um jovem da classe trabalhadora paulistana conhecido como Beto Rockefeller (Luís Gustavo)<sup>33</sup> que sonhava ascender socialmente sem precisar fazer grandes esforços, de preferência através do casamento com uma moça de família burguesa. O caráter ambíguo do protagonista, disposto a aplicar golpes para ascender socialmente, diferia totalmente dos padrões, onde os protagonistas deveriam ser portadores de virtudes identificadas com a bondade e os antagonistas deveriam sofrer sanções por estarem dispostos a qualquer tipo de ação para enriquecer.

Pela primeira vez, a telenovela revelava seu potencial para vender modismos, música e uma variedade de produtos<sup>34</sup>. Ao mesmo tempo, o gênero revelava-se, para os dramaturgos de esquerda censurados no teatro, um espaço no qual poderiam garantir uma reserva de mercado para o autor nacional. Mais do que isso, engajar-se na luta pela nacionalização da produção televisiva através da telenovela, em uma época em que havia a ameaça do imperialismo norte-americano através da importação de seriados e textos de teledramaturgia.

---

<sup>32</sup>Segundo Aumonte Marie (2003, p. 71), o termo decupagem começou a ser usado em cinema na década de 1910, com a padronização da realização dos filmes, e designava a princípio um instrumento de trabalho, o "roteiro decupado" ou "roteiro técnico", último estágio do planejamento do filme, em que todas as indicações técnicas (posição e movimento de câmara, lente a ser utilizada, personagens e partes do cenário que estão em quadro, etc.) eram colocadas no papel para organizar e facilitar o trabalho da equipe.

<sup>33</sup> O nome do personagem protagonista da trama de Bráulio Pedroso é uma clara referência ao seu caráter arrivista. Beto é um apelido popular entre os jovens da capital paulistana, enquanto Rockefeller corresponde a uma referência à família de magnatas norte-americanos que controlava algumas grandes corporações multinacionais da principal potência capitalista mundial.

<sup>34</sup> Não por acaso, apesar de a TV Tupi não ter profissionais que coordenassem de forma adequada a prática, *Beto Rockefeller* foi a primeira telenovela a fazer inserções de *merchandising* de produtos.

De certa forma, esse grupo de artistas – cuja maioria atuou na Rede Globo de Televisão e contribuiu para a criação de um gênero nacional de teledramaturgia – trazia uma perspectiva gramsciana na defesa da cultura nacional-popular frente à ameaça da hegemonia cultural e intelectual dos Estados Unidos<sup>35</sup>.

*Beto Rockefeller* foi a primeira telenovela capaz de revolucionar o gênero. Mostrou o potencial de servir como instrumento de propaganda de produtos, serviços, marcas e estilos de vida justamente no momento em que a economia brasileira parecia estar em pleno crescimento, e o mercado não se satisfazia mais em contar com consumidores locais e regionais, mas sim nacionais; em um momento em que começava a ser possível a transmissão de programas em uma rede televisiva que abrangia todo o país.

### 2.3. A Rede Globo de Televisão e as telenovelas brasileiras

Durante seus primeiros anos, as emissoras de televisão atuavam apenas regionalmente, não existindo transmissão em rede nacional devido às limitações tecnológicas do período. Esse meio de comunicação só começou a se consolidar como indústria cultural no país após o golpe civil-militar de 1964, resultado dos interesses ideológicos dos novos detentores do Poder – o de realizarem seu projeto de “Integração Nacional” –, assim como do próprio capital multinacional, interessado em propagar um estilo de vida adequado à “moderna” sociedade de consumo e ao sistema de acumulação fordista.

Desse processo, a principal empresa beneficiária foi a TV Globo, fundada no Rio de Janeiro em 26 de abril de 1965 que, nos anos 1970, se tornou a principal rede de televisão do país. De propriedade do jornalista Roberto Marinho, dono do jornal *O Globo*, e de estações de rádio, o grupo empresarial foi beneficiado pela aliança de primeira hora que teve com o golpe e ao regime autoritário<sup>36</sup>, bem como seu alinhamento à Doutrina da Segurança Nacional – a ideologia oficial da corrente *castelista* da Ditadura, que se reunia em torno da Escola Superior de Guerra (ESG) do Rio de Janeiro (Cf. Rago Filho, 2004, p.2).

---

<sup>35</sup> Sobre o conceito de nacional-popular e da hegemonia intelectual e cultural estrangeira, ver Gramsci (1978).

<sup>36</sup> Segundo Dreifuss (2006, p.439), a maior parte dos grupos empresariais de mídia de São Paulo e do Rio de Janeiro não apenas apoiaram, mas também financiaram grupos civis-militares, como o IPES (Instituto de Política e Estudos Sociais), que desestabilizaram o governo João Goulart (1961-1964) e abriram caminho para o Golpe civil-militar de 31 de março de 1964. Em troca, os grupos empresariais brasileiros e multinacionais que apoiaram o golpe esperavam que o Estado fosse um instrumento para a expansão privada de seus negócios.

As Organizações Globo faziam parte daquela fração da burguesia que estava associada aos interesses do capital internacional e do imperialismo norte-americano, ao mesmo tempo em que compartilhava com a Ditadura civil-militar o objetivo de tornar o Brasil uma nação desenvolvida nos mesmos moldes dos chamados países de Primeiro Mundo, onde a modernidade parecia se associar à formação de um mercado consumidor de massa de bens duráveis. Porém, como foi visto anteriormente, dada a enorme desigualdade social do país, acompanhada da segregação que, geralmente, as elites privilegiadas relegavam às classes carentes, tal mercado era excludente.

Na realidade, o projeto desenvolvimentista do Estado autoritário dava continuidade à integração da economia nacional ao capitalismo internacional em sua fase de sistema de acumulação fordista (também conhecida como capitalismo tardio), baseada na produção e consumo de massa de bens duráveis, como automóveis, eletrodomésticos, etc., cujo processo iniciou-se durante a presidência de Juscelino Kubitschek (1956-1961) com o seu Plano de Metas. Visando à “segurança nacional” e à “coesão entre as classes sociais”, tal projeto, porém, foi administrado de forma mais conservadora e autoritária, desprovido de reformas sociais mais profundas que, na visão das classes privilegiadas, estimulariam a “subversão comunista” e ameaçariam a “ordem”, ou seja, se mantiveram os privilégios de latifundiários e da burguesia associada ao capital internacional. Foi nesse contexto que se consolidou a indústria cultural brasileira.

Tendo como objetivos a “integração nacional” – ideia central para a realização da ideologia da segurança nacional – e a “modernidade” – entendida como adequação da economia e da sociedade aos interesses do capital estrangeiro –, os militares investiram pesadamente na infraestrutura das telecomunicações, promovendo toda uma transformação nessa esfera. Foi através desses investimentos estatais usufruídos – principalmente, pela empresa privada de comunicação Rede Globo de Televisão – que se tornou possível a transmissão de programas televisivos em rede, via satélite, para todo o país.

Talvez o melhor exemplo da colaboração entre o regime militar e a expansão dos grupos privados seja o da televisão. Em 1965 é criada a EMBRATEL, que inicia toda uma política modernizadora para as telecomunicações. Neste mesmo ano o Brasil se associa ao sistema internacional de satélites (INTELSAT), e em 1967 é criado o Ministério das Comunicações. Tem início a construção de um sistema de micro-ondas que será inaugurado em 1968 (...) permitindo a interligação de todo o território nacional (...). Porém, como simultaneamente este Estado atua e privilegia a área econômica, os frutos deste investimento serão colhidos pelos grupos empresariais televisivos. (ORTIZ, 2001, p.117-8).

Além dos investimentos em infraestrutura na área de telecomunicações, os governos da Ditadura civil-militar estimularam o consumo de televisores pela população, incentivando-a a adquirirem o eletrodoméstico por meio de compras a prazo. Isso fazia parte da política desenvolvimentista do regime, cuja finalidade era integrar o país através de um meio de comunicação moderno, simbolizando um país que, finalmente, parecia concretizar seus objetivos de se tornar uma potência capitalista.

Nesse contexto, a programação televisiva produzida pela Rede Globo de Televisão, provavelmente, formatou um imaginário que representou a “*Ideologia 64*” descrita por Rago Filho (2004). Em outras palavras, eram imagens de um país que tinha como parâmetro a “modernidade” da sociedade norte-americana para se tornar um país desenvolvido. Contudo, tais imagens, talvez, excluíssem os principais aspectos negativos da modernização conservadora implantada “a ferro e fogo” no país. E se tal projeto desenvolvimentista foi fadado ao fracasso, a principal empresa da então nascente indústria cultural brasileira constituiu-se em um dos maiores impérios midiáticos do mundo.

Enquanto a sociedade brasileira continuava a ter um dos maiores abismos entre as classes privilegiadas e subalternas, uma de suas emissoras televisivas levava à maioria dos lares brasileiros a estética da modernidade, do imaginário de “país do futuro” supostamente prestes a concretizar seus sonhos de grandeza. E, talvez por justamente vender sonhos para uma grande massa de trabalhadores de baixa renda, a Rede Globo se tornou a emissora televisiva que, para muitos, é sinônimo de modernidade tecnológica, mas ao mesmo tempo do conservadorismo político e social característico das elites brasileiras. Em outras palavras, a produtora do imaginário da modernização conservadora brasileira.

Tal ideologia de cunho positivista foi representada por uma programação televisiva baseada no chamado “Padrão Globo de Qualidade”. A própria emissora construiu sua autoimagem com uma áurea de “modernidade plástica”, enaltecendo sua superioridade técnica e cultural frente às concorrentes, incluindo não só as demais emissoras de televisão brasileiras como também suas concorrentes diretas no mercado externo que eram as emissoras latino-americanas, principalmente as mexicanas. Segundo Motter e Munguoli (2007-2008, p. 159), o Padrão Globo de Qualidade “não corresponde apenas a um *slogan*, mas a uma reestruturação total da grade de programação, produção de programas e organização da empresa empreendida pela emissora na década de 1970”, atuando:

(...) como discurso fundador de uma nova organização empresarial e artística, que abandona o amadorismo e o improviso e investe pesadamente – e faz publicidade

disso – no planejamento e na qualidade de seus produtos. Assim, uma emissora que pautava sua programação por programas de auditório que apelavam para o popularesco transforma sua imagem operando uma mudança radical tanto em sua programação quanto no discurso por meio do qual se faz ouvir (MOTTER, MUNGIOLI, 2007-2008, p.159-160).

O que se evidencia é a estreita ligação ideológica entre o Estado autocrático civil-militar e a Rede Globo de Televisão. Não apenas a sua programação, mas a própria empresa tornou-se símbolo do “Brasil do Futuro”, sendo um exemplo do sucesso do projeto desenvolvimentista conduzido pela Ditadura civil-militar.

A rede de televisão preferencial dos governantes daquele período acabou sendo a Globo. A opção se deveu a motivos políticos, sem dúvida: a adesão da nova rede aos desígnios do autoritarismo era notória. Mas a opção também deve ser creditada ao talento artístico e à competência empresarial que caracterizaram a nova rede, talento e competência que, naturalmente, afirmaram-se como valores também ideológicos. A Globo impôs o modelo brasileiro de televisão: aquele que informa, entretém e, acima de tudo, pacifica onde há tensões e une onde há desigualdades (BUCCI, 2004, p.23).

A televisão no Brasil, portanto, foi muito além da função social de oferecer entretenimento aos seus telespectadores. A Rede Globo de Televisão assumiu o papel de produzir um consenso em torno do imaginário de um país que só poderia dar certo se assimilasse e reproduzisse os padrões de modernidade dos países desenvolvidos, mas sem que tal processo provocasse rupturas na estrutura social, mantendo a desigualdade que sustenta a hegemonia das classes dominantes vinculadas aos interesses do capital internacional. Dessa forma, aspectos da exploração de classe – como a pobreza, a miséria e a abismal desigualdade social – estavam excluídos dos noticiários da emissora e eram quase invisíveis nas telenovelas, uma vez que boa parte delas sinalizava para o consenso entre as classes ao sinalizar a possibilidade de ascensão social via casamento ou (mais raramente) por meio do empreendedorismo das personagens das classes menos favorecidas.

No decorrer dos anos 1970, as telenovelas da Globo atingiram o monopólio da audiência televisiva, construindo uma identidade nacional moderna ligada à sociedade industrial, urbana e de consumo. A maior parte das tramas teve como pano de fundo a necessidade de o país superar o “arcaísmo” das práticas clientelistas, coronelistas e patriarcalistas e aderir à “modernidade” de uma sociedade mais liberal e tolerante em termos de costumes e valores morais. Essas tramas mostravam a superação das práticas de mandonismo e corrupção e adotava um estilo de vida cosmopolita similar ao “*American Way of Life*” (o estilo de vida norte-americano). Paradoxalmente, a emissora contou com a

contribuição de autores e artistas comunistas que também defendiam o nacionalismo como os militares, mas que desejava um desenvolvimento do qual a maior parte das classes exploradas pudessem usufruir, tornando a sociedade menos desigual.

Hamburger (2011, p. 68) traçou algumas características do estilo brasileiro de telenovelas executadas pela produção da Rede Globo de Televisão a partir de meados de 1969<sup>37</sup>. Para ela, a telenovela brasileira “seria realista, aberta ao diálogo coloquial, à filmagem em locação, às tensões sociais da vida contemporânea (...)”. Essas características foram assimiladas do cinema (incluindo não apenas o norte-americano, mas também o neorealismo italiano e o Cinema Novo brasileiro) e do teatro (principalmente o nacional-popular), mas sem perder os aspectos essenciais da matriz melodramática-folhetinesca. Tais aspectos podem ser observados em produções transmitidas nos horários das 20h<sup>38</sup> e das 22h – uma faixa aberta às inovações estéticas, narrativas e à crítica social mais contundente e, por isso, as produções mais sujeitas à censura-, como *Irmãos Coragem* (Clair, 1970), na qual o coronelismo representa uma barreira contra jovens empreendedores interioranos; *Selva de Pedra* (Janete Clair, 1972-1973), cujo protagonista Cristiano Vilhena<sup>39</sup> (Francisco Cuoco) é um jovem que se muda do interior para a cidade do Rio de Janeiro disposto a conquistar a ascensão social a todo custo; *O Bem Amado* (Dias Gomes, 1973), telenovela das 22h, primeira a ser transmitida a cores na televisão brasileira, na qual o latifundiário protagonista, o coronel Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) é retratado de forma caricatural, representando os aspectos “arcaicos” da sociedade brasileira que deveriam ser superados; *Gabriela* (adaptação de Walter George Durst para a obra literária de Jorge Amado), em que a protagonista interpretada por Sônia Braga, uma sertaneja de origem humilde, tem dificuldades de se adaptar à moralidade hipócrita da sociedade dos coronéis do cacau de Ilhéus; *Pecado Capital* (Janete Clair, 1975), trama que apresenta um taxista suburbano (Francisco Cuoco), mergulhado no dilema de ascender socialmente sem se corromper enquanto sua noiva (Bete Faria) deixa de ser operária e conquista a celebridade ao tornar-se uma modelo de sucesso; *Casarão* (Lauro César Muniz, 1976), cuja temática principal girava

---

<sup>37</sup>Neste ano, Glória Magadan foi despedida do cargo de diretora de telenovelas da emissora e substituída por Daniel Filho, também ator e grande admirador do cinema hollywoodiano do qual assimilou algumas de suas características para a teledramaturgia da principal rede de televisão do país.

<sup>38</sup>Horário nobre da televisão que, no decorrer dos anos, abordou temas relacionados à necessidade de “modernização dos costumes e, por essa razão, tornou-se mais vigiada por censores zelosos da “moral e dos bons costumes”.

<sup>39</sup>É um personagem originalmente ambíguo, distante dos protagonistas “inquestionavelmente bons” da teledramaturgia latino-americana, mas cuja ação da censura prejudicou o seu pleno desenvolvimento na trama. Apesar disso, quebrou recordes de audiência.

em torno do debate da lei do divórcio às vésperas de sua aprovação pela Câmara dos Deputados.

Para Hamburger (2011), a presença de autores e artistas provenientes dos movimentos de esquerda dos anos 1950 e 1960 estimulou a telenovela da Rede Globo, de forma não planejada nem pelos executivos da emissora e tampouco pelos próprios artistas, a se constituir como uma “linha de continuidade” das produções do teatro e do cinema daquele período.

(...) A interlocução com o cinema inspira a introdução da temporalidade contemporânea em capítulos diários e ambientações das histórias em locais conhecidos, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, sede da emissora-líder (...). O tempo presente e os espaços conhecidos funcionam como sinalizadores de continuidade entre o universo do telespectador e dos personagens da narrativa. Na novela, as referências de tempo e espaço convivem com a decupagem clássica do plano, contraplano e plano geral (...). O recurso à edição de cenas rápidas de histórias, que se tornam cada vez mais complexas em número de personagens e cenários, procura sugerir um dinamismo que combina com o apelo “moderno” dessas narrativas. A ênfase em cenários e personagens glamourosos facilita, ao final de idas e vindas dramáticas, a ascensão social – em geral, via casamento – de personagens socialmente menos favorecidos. A novela ganha assim um viés inclusivo. A verossimilhança dessa inclusão não está dada por critérios realistas, uma vez que as contradições sociais básicas não se expressam na novela, que nesse período exclui situações de pobreza e constrói universos formados basicamente por personagens brancos. São referências de tempo e espaço que garantem a verossimilhança de histórias interpretadas pelo público como espaço para a veiculação de modelos nacionais de comportamento (...). (HAMBURGER, 2011, pp.70-1).

O enfoque maior das telenovelas para o estilo de vida luxuoso da burguesia e pequena burguesia carioca moradores da zona sul aconteceu a partir de *Dancin' Days* (Gilberto Braga, 1978), cuja trama principal eram as dificuldades da ex-presidiária Júlia (Sônia Braga) de readaptar-se à vida em sociedade e reconquistar a guarda da filha adolescente (Glória Pires). Porém, mais do que a história o que chamou mais a atenção foi a grande inserção do *merchandising* e a centralidade de um hedonismo consumista representado na divulgação da moda da época, a discoteca.

Inclusive, a discoteca inserida na trama (que existia na vida real, localizada no Leblon e de propriedade do jornalista Nelson Motta) oferecia espaços reluzentes para a inserção de grande diversidade de marcas que iam desde calças jeans (Staroup) até refrigerantes (Coca-Cola). Ao divulgar o modismo e os produtos contemporâneos da época, inseridos em uma estética cujo objetivo é estimular a continuidade de tempo e espaço entre a narrativa ficcional e a realidade do telespectador, a trama

(...) potencializa a função vitrine do folhetim eletrônico. Ao difundir narrativas que veiculam moda, decoração, aparelhos eletrônicos, carros, o hábito de viajar, além de turbinar vendas, possibilita que, via consumo, o espectador se sinta parte do universo narrativo (...). A novela acena simultaneamente com a possibilidade de inclusão no universo externo à narrativa ficcional (...). (HAMBURGER, 2011, pp.71-2).

Assim, a telenovela da Rede Globo adquiriu uma estética que se tornou padrão da maioria de suas produções. Uma “estética do consumo”, no qual todos os elementos de uma sequência de cena teriam a função de ir além do entretenimento, assumindo o papel de impulsionador de vendas através da propaganda de produtos, marcas e estilos de vida, transformando filmes, seriados e novelas em verdadeiras “vitrines” onde tudo é reificado em mercadoria<sup>40</sup>.

#### **2.4. As telenovelas da Globo e a frustração com a “Nova República”**

Com a redemocratização do país e o advento da “Nova República” a partir de 1985, as telenovelas da Globo voltaram a chamar a atenção da audiência, dos críticos televisivos e até de políticos com tramas que criticaram os rumos do país, principalmente na constatação de seus produtores de que a modernização conciliou-se com o mandonismo, o clientelismo e as práticas de corrupção das elites brasileiras, frustrando aqueles que achavam que tais aspectos históricos da sociabilidade nacional seriam superados (Cf. HAMBURGER, 2005).

*Roque Santeiro* (Dias Gomes e Aguinaldo Silva, 1985) foi ambientada na fictícia cidade interiorana de Asa Branca que, na realidade, era uma alegoria do próprio Brasil. Uma cidade que vivia do comércio estimulado pela veneração de um falso santo que reapareceu inadvertidamente na cidade após 17 anos. Quem controla esse comércio e é dono da cidade é o latifundiário Sinhozinho Malta (Lima Duarte), que detesta ser chamado de coronel e posa de empresário moderno que tem negócios no mundo inteiro. Todavia, controla a pequena

---

<sup>40</sup> Conforme apontou o filósofo norte-americano Fredric Jameson (1996, p.282-3), “os produtos à venda no mercado transformam-se no próprio conteúdo das imagens da mídia, de tal forma que, em certo sentido, o mesmo referente parece se manter nos dois domínios. (...). Não são os produtos comerciais do mercado que se tornam imagens na propaganda, mas sim os próprios processos de diversão e de narrativa da televisão comercial que são, por sua vez, reificados e transformados em mercadorias: a narrativa serializada (...) as tomadas de câmera sobre o espaço, a história, as personagens e as modas, incluindo aí o novo processo de formação de celebridades e de estrelas”. Em tempos onde “a imagem é a mercadoria (...) é inútil esperar dela uma negação da lógica da produção de mercadorias”.

cidade com práticas de mandonismo e clientelismo, mandando no prefeito e no principal empresário, apesar de muitas vezes ser manipulado pela sua namorada, a viúva Porcina (Regina Duarte), que embora seja uma mulher independente, tem os mesmos hábitos dos coronéis, tratando seus empregados domésticos como escravos que aceitam tal situação de forma passiva e chegando até a idolatrar a patroa. Tal abordagem representa parte dos saudosistas do regime autoritário brasileiro e, ao mesmo tempo, demonstra um dos motivos de tais relações sobreviverem no país, pois os oprimidos a consideram como algo “natural”.

*Vale Tudo* (Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Basséres, 1988) foi uma trama inserida no contexto de grave crise econômica decorrente do fracasso do Plano Cruzado e da hiperinflação e com a decepção da população com relação à Nova República e as denúncias de corrupção contra o governo do presidente José Sarney (1985-1990). A trama principal era a conflituosa relação entre Raquel (Regina Duarte) e sua filha, Maria de Fátima (Glória Pires) motivada pela ambição desmedida da segunda, que tem como meta de vida ascender-se socialmente e tornar-se rica sem grande esforço, através de golpes armados em conjunto com seu amante, o ex-modelo César (Carlos Alberto Riccelli). Enquanto Fátima muda-se para o Rio de Janeiro e casa-se por interesse com o herdeiro de uma grande empresa de aviação, filho da empresária sem escrúpulos Odete Roitman (Beatriz Segall), Raquel enriquece através do próprio trabalho, inserida no espírito empreendedor e premiada pela meritocracia ao começar como vendedora ambulante de lanches na praia até fundar uma empresa fornecedora alimentícia para restaurantes.

No decorrer da telenovela, Odete Roitman e o executivo corrupto Marco Aurélio (Reginaldo Farias) chamaram a atenção dos telespectadores e estimularam um amplo debate sobre a corrupção no país. Uma das cenas do último capítulo, na qual Marco Aurélio foge com a família para o exterior com o dinheiro desviado da empresa e faz um gesto obscuro para os agentes da Polícia Federal e para o país teve grande repercussão. Tal tema tornou-se corrente nas telenovelas seguintes, justamente às vésperas da primeira eleição direta para presidente da República depois do golpe civil-militar de 1964.

*Que Rei sou Eu?* (Cassiano Gabus Mendes, 1989) foi uma telenovela exibida às 19h que satirizou as origens melodramáticas do gênero e as telenovelas latino-americanas e fez referências ao bicentenário da Revolução Francesa e à crise econômica e moral brasileira. Como em *Roque Santeiro*, a trama usou o recurso da alegoria de forma cômica e farsesca, com o fictício reino de Avelã, simbolizando simultaneamente a decadente sociedade absolutista francesa marcada pela corrupção e pelo descaso da nobreza frente aos problemas

sociais às vésperas da Revolução, e o Brasil da Nova República, no qual a corrupção dos políticos era considerada a causa dos infortúnios do país. No último capítulo, o líder da revolução de Avelã e filho ilegítimo do antigo rei (interpretado por Edson Celulari), junto com o povo, derruba o sistema corrupto e deixa cair a máscara alegórica de Avelã ao gritar “Viva o Brasil!”. Alguns estudos acadêmicos apontaram que a telenovela foi um dos vários fatores que influenciaram na eleição do autoproclamado “caçador de marajás” Fernando Collor de Melo que pautou sua campanha no combate à corrupção.

*Salvador da Pátria* (Lauro César Muniz, 1989) foi uma telenovela cuja trama principal girava em torno da trajetória de humilde trabalhador rural “boia-fria” Sassá Mutema (Lima Duarte), morador de uma fictícia pequena cidade do interior de São Paulo chamada Tangará, dominada pela corrupção dos latifundiários locais, denunciada pelo radialista Juca Pirama (Luís Gustavo), que tinha intenções de candidatar-se à prefeitura local.

Apesar do discurso demagógico, Pirama revela-se, no decorrer da trama, também um corrupto interessado apenas no Poder. A corrupção local, vale ressaltar, é relacionada com o tráfico internacional de entorpecentes<sup>41</sup>. Sassá Mutema, tímido mas solidário com os colegas de trabalho, acaba substituindo Pirama como candidato a prefeito após este ser assassinado com o intuito de ser manipulado pela elite corrupta local. Todavia, no decorrer da trama, Mutema é eleito prefeito de Tangará e tenta resistir às pressões daqueles que o colocaram no poder. Se *Que Rei sou Eu?* foi identificada como uma telenovela que supostamente teve uma mensagem favorável à candidatura de Fernando Collor de Melo, *Salvador da Pátria* pode ser entendida como uma trama simpática a políticos de origem humilde que defendem as causas dos trabalhadores e do povo da época, como era identificado o adversário de Collor no segundo turno, o ex-operário Luiz Inácio Lula da Silva.

*Deus nos Acuda!* (Silvio de Abreu, 1992), telenovela cômica do horário das 19h, foi protagonizada por Dercy Gonçalves que interpretava um anjo com boas intenções e responsável por cuidar do Brasil, mas de moral duvidosa. A missão deste anjo é a das mais difíceis, pois boa parte dos personagens, em maior ou menor grau, está envolvida em alguma prática ilícita ou corrupta. A trama repercutiu por ter iniciado em meio às denúncias dos esquemas de corrupção ligados ao então presidente da República, Fernando Collor de Melo (1990-1992). Como destacou Hamburger (2011, p.78), a trama teve repercussão internacional também devido a sua abertura, na qual o mapa do Brasil é mergulhado em um

---

<sup>41</sup>Nesse momento, a crise do narcotráfico na Colômbia e a figura do líder mafioso do Cartel de Medellín, Pablo Escobar, estavam quase diariamente nos telejornais brasileiros.

mar de lama, soterrando uma festa burguesa na qual seus convidados parecem indiferentes à situação vigente.

Apesar das boas intenções dos profissionais envolvidos na produção dessas telenovelas, a presença constante da temática da corrupção e a abordagem de que ela é a responsável principal do fracasso do projeto de modernização do país lembra os discursos de líderes da antiga União Democrática Nacional (UDN), partido liberal que funcionou entre os anos de 1945 e 1965, que criticavam constantemente o “mar de lama” no qual o país estava mergulhado.

Ao saturar o telespectador com o tema, a crítica a tal prática acaba se revertendo em sua naturalização, estimulando a generalização de que todos os políticos e executivos de grandes empresas recorrentemente enriquecem através dela e que seria inútil qualquer tipo de participação política maior porque dificilmente a situação se modificaria. Sintomaticamente, os telespectadores revelaram certo cansaço quanto à constante representação de práticas corruptas, ilegais e imorais no “Brasil Moderno” que não deu certo.

Não por acaso, nos primeiros anos da década de 1990, a Globo perdeu a hegemonia total da audiência das telenovelas. O sucesso de *Pantanal* (Benedito Ruy Barbosa, 1990), telenovela produzida e transmitida para todo Brasil pela Rede Manchete privilegiava a vida rural e as riquezas naturais do Pantanal mato-grossense, na estética audiovisual. Esse sucesso representou um dos sinais de que uma representação mais crítica da sociabilidade brasileira já não atraía mais a atenção dos telespectadores.

Além disso, a estabilização da economia com o Plano Real em 1994 e o aprofundamento das políticas neoliberais na presidência de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) também contribuíram para certa despolitização das telenovelas da Rede Globo de Televisão. A maior parte das tramas voltou a privilegiar de forma acrítica o estilo de vida consumista da elite carioca – temas relacionados ao cotidiano do universo feminino relacionados à família e às campanhas sociais específicas através do *merchandising social*.

## **2.5. A crise de representação nas telenovelas**

A partir dos anos 1990, a hegemonia da Rede Globo de Televisão sofreu um abalo. Apesar de manter-se até hoje na liderança da audiência, seus programas não conseguem repetir os antigos índices do passado. Isso ocorreu devido a uma maior concorrência entre

as emissoras da TV aberta, a migração de parte dos telespectadores para a TV paga e, mais recentemente, para a *internet*, e a própria saturação de alguns de seus programas, como é o caso das telenovelas.

A representação da sociabilidade brasileira perdeu espaço na narrativa e na estética da teledramaturgia da Rede Globo de Televisão. Autores que escreveram a maior parte das telenovelas do horário nobre entre a última década do século XX e a primeira do século XXI, como Manoel Carlos e Glória Perez, aderiram às sugestões dos executivos da emissora de privilegiarem campanhas sociais sobre a conscientização de temas específicos que, de forma fragmentada, não representam a totalidade das tensões sociais inerentes à uma sociedade capitalista periférica em um período de políticas neoliberais que reduziram investimentos do governo na área social. Na realidade, a maior parte das tramas evitou abordar tais temas.

Uma das exceções foi a telenovela *Rei do Gado* (Benedito Ruy Barbosa, 1996) que abordou a questão da reforma agrária na trama, em uma época na qual boa parte da imprensa (inclusive os telejornais da própria Rede Globo de Televisão) adotava um discurso de criminalização dos movimentos sociais pela terra, principalmente do Movimento Sem Terra (MST). Contraditoriamente, a telenovela do horário nobre abordou de forma positiva a iniciativa dos trabalhadores do campo desprovidos de terra para suprir as suas necessidades básicas.

Ganhou popularidade na época o personagem Senador Caxias (Carlos Vereza), um político honesto que era alvo de críticas até de sua família por não participar de nenhum esquema de corrupção. Além disso, o parlamentar envolve-se na luta pela reforma agrária e acaba sendo assassinado em uma manifestação em prol da divisão mais justa da propriedade agrária no Brasil. Muitos jornais identificaram o personagem com políticos reconhecidos pela sua honestidade e fidelidade às suas convicções políticas e ideológicas, como os então senadores Eduardo Suplicy e Darcy Ribeiro. Inclusive, ambos fazem uma participação especial na trama, junto com a senadora Benedita da Silva, em uma cena do velório do personagem interpretado por Carlos Vereza.

A narrativa, entretanto, propõe a conciliação de classes pelo bem da Nação em cenas nas quais o líder do movimento sem-terra da ficção, interpretado por Jackson Antunes, pede para os integrantes do grupo que participam de uma ocupação de fazenda evitar usarem a bandeira vermelha e não apelarem para atos violentos na ação. Ao mesmo tempo, o protagonista da trama, o pecuarista Bruno Mezenga (Antônio Fagundes), se mostra simpático à causa do movimento mesmo após as terras de uma de suas fazendas terem sido

ocupadas, apontando para a negociação direta como um meio para concretizar a reforma agrária no país, sem precisar da ação do Estado. (Cf. ROMANO, 1999).

Há análises diversas quanto à inserção do *merchandising social* nas telenovelas da Rede Globo de Televisão. Lopes (2009, p. 38) defende a tese de que o *merchandising social*—definido como um “recurso comunicativo que consiste na veiculação em tramas e nos enredos das produções de teledramaturgia de mensagens socioeducativas<sup>42</sup> explícitas, de conteúdo ficcional ou real” — reforça a vocação da teledramaturgia nacional em abordar suas tramas temáticas relacionadas à realidade social do país.

Mas, para que ocorra *merchandising social* não basta apresentar na trama um fato, como gravidez, consumo de álcool, agressão doméstica, discriminação racial, acidente, etc. É necessário que haja, por exemplo, “referências preventivas, protetoras, reparadoras ou punitivas; alerta para causas e consequências associadas a hábitos e comportamentos inadequados, valorização da diversidade de opiniões e pontos de vista, etc.” (LOPES, 2009, p. 38).

Ainda para Lopes (idem), o *merchandising social* é importante para a construção de uma sociedade verdadeiramente democrática, inclusiva, tolerante e multicultural.

(...) A novela brasileira talvez seja um exemplo único de como o sistema de mídia televisiva pode ser um dos fatores a contribuir para a emergência de um espaço público peculiar que nos anos atuais se apresenta como uma nova forma de construção da cidadania. A novela, enfim, parece ter conseguido permeabilizar o espaço público brasileiro à atualização e à problematização da identidade nacional em um período de profundas e aceleradas transformações globais (...). Abordar a telenovela como recurso comunicativo é identificá-la como narrativa na qual conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país. Em outros termos, é reconhecer a telenovela como componente de políticas de comunicação-cultura que perseguem o desenvolvimento da cidadania e dos direitos humanos na sociedade (LOPES, 2009, p.32).

Analisando criticamente o *merchandising social* nas telenovelas, Reginatto (2007) enfatiza os interesses econômicos que levam empresários a investir em campanhas solidárias que incentivam “boas ações” dos indivíduos:

Inspiradas pelo contexto neoliberal que se instalou no Brasil em meados dos anos 90 por conta do governo de Fernando Henrique Cardoso, várias empresas,

---

<sup>42</sup>Entende-se por mensagens socioeducativas “tanto as elaboradas de forma intencional, sistematizadas e com propósitos definidos, como aquelas assim percebidas pela audiência que, a partir de situações dramáticas, extrai ensinamentos e reflexões capazes de mudar positivamente seus conhecimentos, valores, atitudes e práticas”. (LOPES, 2009, p.38).

inclusive as emissoras de TV, passaram a perceber que a onda social poderia se tornar um excelente investimento na melhoria da imagem corporativa. Remonta deste período a popularidade de expressões como responsabilidade social, filantropia empresarial, merchandising social e outros termos adjacentes (REGINATTO, 2007, p.41).

Na mesma linha crítica ao que denomina de “telenovelas de intervenção”, Hamburger (2005) observa com ceticismo as obras que procuram extrapolar os limites da ficção e assumem claramente a intenção de intervir na realidade social com pretensões de modificá-la.

As referências ao universo exterior à narrativa, que durante anos foram consolidando a novela como uma espécie de vitrine de moda, notícia e comportamento, assumiram papel explicitamente de intervenção em histórias que ofereceram ao público também como prestadoras de serviço. (...). Novelas como *Explode Coração*, *O Rei do Gado*, *O Clone* e *Mulheres Apaixonadas* expandiram seu raio de ação para se colocar como conexão efetiva, e de duas mãos, entre telespectadores e entre telespectadores e autores. O caráter folhetinesco do gênero, escrito enquanto vai ao ar e aberto a interferências externas à narrativa presente no flerte com o documentário, abre-se para ações de ‘marketing social’ que muitas vezes envolvem mais que a eventual publicidade de algum trabalho beneficente. Essa vertente da novela parece resultar do trabalho de autores que, ao contrário da antiga concepção pluralista que negava a capacidade de mudança do veículo, assumem e procuram manipular o poder transformador do meio televisivo em ações que se justificariam por seu caráter de unanimidade (HAMBURGER, 2005, p.134).

A autora considera que tal abordagem acabou com o diferencial estético que a telenovela brasileira tinha com relação às produções latino-americanas, além de ter estimulado uma queda na qualidade dramaturgica e, conseqüentemente, uma sensível perda da audiência:

(...) a novela permanece estratégica na receita e na competição entre as emissoras de televisão, porém sua capacidade de polarizar audiências nacionais diminuiu. Novelas abusam de mensagens de conteúdo social, enquanto perdem seu diferencial estético e sua força polêmica. A nação já não prepondera porque os temas extrapolam fronteiras. Há poucas referências a temas polêmicos atuais. A opção é pelo desenvolvimento de campanha politicamente correta, muitas vezes em detrimento da dramaturgia (...). (HAMBURGER, 2011, p.82).

Provavelmente de forma inesperada, perversa e perigosa, autores e diretores da Rede Globo, muitas vezes, justificam a inserção de algumas demandas sociais por serem consensuais. Tal ideia pode sugerir uma espécie de poder totalitário da teledramaturgia sobre a sociedade e impor o “pensamento único” favorável às práticas “politicamente corretas” que estimulariam a formação de uma sociedade assumida como “multicultural”. Contudo,

muitos setores conservadores da sociedade levantam-se contra essas iniciativas e reagem com ações que, muitas vezes, são violentas, emergindo uma espécie de “discurso do ódio” que dialoga com ideologias de extrema-direita<sup>43</sup>.

Boa parte das telenovelas da Globo, apesar de ainda representarem a realidade social, se distanciam do debate mais aprofundado sobre a sociabilidade brasileira e temas relevantes do cenário social, econômico e político do país. Por essa razão, talvez, o gênero mergulhou em uma crise de representação – um dos sinais é vincular cenas que têm um sentido específico na narrativa, geralmente ligadas à vida privada das personagens, mas que são entendidas por boa parte dos telespectadores como uma representação do segregacionismo e mandonismo das elites brasileiras com relação às classes exploradas e marginalizadas da sociedade.

Um exemplo de tal crise foi uma sequência de cenas da telenovela *Viver a Vida* (Manoel Carlos, 2009) que causou um impacto inesperado para a emissora. A telenovela chamou a atenção inicialmente por ser a primeira do horário nobre da principal emissora de televisão do país que teve como protagonista uma personagem afrodescendente, no caso Helena, interpretada por Taís Araújo. Em um primeiro momento, a personagem deveria representar os ideais burgueses de meritocracia, mas sem que isso atrapalhasse o seu zelo pela família<sup>44</sup>.

No desenrolar da trama, há poucas referências sobre a trajetória de como Helena conseguiu sucesso na carreira como modelo. Helena está totalmente deslocada de suas raízes sociais e culturais afrodescendentes, pois se desconhece – ou porque ela já integrava uma família típica da classe média urbana ou tinha sofrido com a pobreza quando jovem. Além disso, muitas das críticas à personagem apareciam relacionadas à comparação com as outras Helenas de Manoel Carlos<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Tal “discurso do ódio” propagou-se nas redes sociais no Brasil a partir de 2013 e caracteriza-se pelo seu caráter homofóbico, racista e antiesquerda (ou, pelo menos, o que tais indivíduos e grupos consideram ser de “esquerda”). Politicamente, seus autores simpatizam com o regime autoritário civil-militar (1964-1985) e com as iniciativas de políticos como o deputado federal Jair Bolsonaro e, no campo internacional, com as políticas conservadoras do atual presidente dos Estados Unidos, Donald Trump.

<sup>44</sup> Helena é filha de Edite (Lica Oliveira) e Oswaldo (Laércio de Freitas), e irmã de Sandrinha (Aparecida Petrowki) e Paulo (Michel Gomes). Os pais são separados, e Edite vive com Ronaldo (César Melo), com quem administra uma pousada em Búzios, no litoral do Rio de Janeiro, onde criou os filhos. Helena foi para a capital ainda na adolescência, para iniciar a carreira de modelo. A maturidade precoce a colocou no centro da família. Teve dois romances marcantes, mas sempre colocou a carreira em primeiro plano. Independente, mas dedicada aos pais e aos irmãos, Helena está sempre envolvida nos problemas da família”. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/viver-a-vida.htm> - acessado Acesso:em: 14 de nov.2016.

<sup>45</sup> O veterano autor de telenovelas da Globo é conhecido por batizar de Helena todas as protagonistas de suas obras.

Enquanto a maior parte das protagonistas do referido autor eram mulheres de personalidade forte e decididas, a Helena de *Viver a Vida* revelou-se uma mulher frágil, indecisa que renunciou a sua carreira para agradar o seu futuro marido, o empresário do ramo hoteleiro da cidade turística de Búzios, Marcos (José Mayer). Coincidentemente, ele era pai de sua principal concorrente no mundo da moda, Luciana (Alinne Moraes), fruto de um casamento fracassado com a ex-modelo Tereza (Lilian Cabral). Assim, no desenrolar dos capítulos, Helena revelava um perfil completamente diferente do que era esperado pelos telespectadores. Houve, de alguma forma, grande decepção de boa parte do público com a personagem interpretada por Taís Araújo.

(...) Assim que a trama começou a personagem não agradou. Não pelo fato de ser uma protagonista negra, mas sim por ela ser chata, certinha, dá lição de moral em todo mundo, não ter conflito e, aparentemente, viver em um “mar de rosas” no relacionamento amoroso e na vida profissional. Um bom personagem precisa ter altivez e, principalmente, ter um conflito próprio para resolver. Helena só se envolve no conflito dos outros (...). Assim como outros tantos telespectadores, esperava uma Helena forte, determinada e que venceu tabus e preconceitos por conseguir fama e sucesso profissional sendo negra. Não se trata de defender a bandeira da negritude e do racismo velado na sociedade, mas de interagir com os outros personagens da trama com personalidade. (VERONI, 2009).

Em um contexto marcado pelo aumento de renda de uma parcela da classe trabalhadora historicamente marginalizada da sociedade brasileira, *Viver a Vida* destoava de sua realidade social ao evitar abordar um assunto que já estava tendo ampla repercussão e debates na sociedade brasileira. Prevaleceu a fidelidade de Manoel Carlos à cartilha do *merchandising social* da Rede Globo de Televisão. Aos poucos, Helena perdeu o protagonismo da telenovela para Luciana, garota mimada e branca da burguesia carioca que não suportava a ideia de não ter sucesso similar ao de Helena no mundo das passarelas.

Tal mudança ocorre após a jovem modelo ser vítima de um acidente de trânsito no ônibus no qual viajava pela Jordânia posando para fotos que fariam parte de uma campanha publicitária. Luciana fica tetraplégica e boa parte da trama concentrou-se nas dificuldades dos deficientes físicos em prosseguir a sua vida da forma mais normal possível. A temática principal de *Viver a Vida* não era a trajetória de sucesso de uma afrodescendente no mundo do espetáculo, mas sim a necessidade de conscientizar a sociedade brasileira da utilidade dos deficientes físicos para o mercado de trabalho mostrando que eles podem prosseguir normalmente com sua vida.

A relação entre Helena e Luciana é caracterizada pela concorrência, seja na carreira ou pela atenção de Marcos. Porém, a personagem interpretada por Taís Araújo ainda tenta estabelecer alguma amizade com a enteada. Contudo, Luciana manteve-se pouco receptiva à madrasta<sup>46</sup>.

O tratamento dispensado por Luciana a Helena sugere um racismo velado. Provavelmente, um país marcado pela mestiçagem e por relações de mando-obediência herdadas da escravidão, no qual as modelos mais famosas e requisitadas geralmente são brancas e loiras, descendentes de imigrantes alemães dos estados do sul do Brasil, como a *top model* internacional Gisele Bündchen, há uma resistência de boa parte da sociedade de reconhecer o sucesso de uma modelo afrodescendente descendente de escravos.

Mais responsável e experiente no mundo das passarelas, Helena, às vésperas do desfile em Petra, chamou a atenção do comportamento de Luciana, pois ela não estaria focada no trabalho, mas sim no assédio de Bruno (Thiago Lacerda) – um viajante aventureiro brasileiro com quem a jovem modelo chega a trocar beijos. Luciana não gostou da forma relativamente maternal (embora ambas tenham pouca diferença de idade) com a qual é tratada por Helena, gerando uma nova discussão entre elas<sup>47</sup>. De forma perversa, a enteada de Helena faz referência a um acontecimento do passado, evidenciando que ela foi capaz de tudo para ter sucesso na carreira.

Pela primeira e última vez na história, Helena agiu com personalidade reagindo às provocações de Luciana. Dessa forma, como as demais mortais, a filha da ex-modelo e do empresário bem-sucedido teve que se transportar no mesmo ônibus das demais companheiras de profissão. Porém, a atitude de Helena foi pesadamente punida pela “providência” (ou pelo autor do texto da telenovela?): “Durante a noite, na estrada, o motorista do ônibus perde a direção e capota. Luciana, que estava sem cinto, é jogada de um

---

<sup>46</sup>A relação de Helena e Luciana é conflituosa. Enquanto a primeira tenta se aproximar da enteada, esforçando-se por ignorar seus comentários agressivos e infantis, Luciana não perde a oportunidade de maltratá-la – mesmo depois que a *top model*, com seu prestígio e contatos no mundo da moda, consegue fazer com que ela seja chamada para participar de eventos de moda, inclusive um desfile internacional. Graças a Helena, Luciana é selecionada para fazer seu primeiro trabalho fora do Brasil. As duas viajam para França e o Oriente Médio (...). Um desfile em Petra, na Jordânia, marcará a despedida de Helena das passarelas”. Informação disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/viver-a-vida.htm> - Acesso: 14 nov. 2016.

<sup>47</sup>Descontente com tamanho zelo, Luciana discute com Helena e diz que não quer ser tratada como sua filha. Para piorar, sugere à rival engravidar do pai dela, para compensar o filho que a modelo abortou do ex-namorado em nome da carreira. Helena fica tão perturbada pelas palavras duras de Luciana que lhe dá um tapa na cara, e recusa-se a viajar no mesmo carro que ela, obrigando a filha de Marcos a dividir o ônibus com as outras modelos (...) Informação disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/viver-a-vida.htm> - Acesso: 14 nov. 2016.

lado para o outro e bate com a cabeça. Hospitalizada, constata-se que ela perdeu os movimentos de braços e pernas”.

As consequências do acidente que deixou Luciana tetraplégica não apenas fizeram com que Helena se sentisse culpada pelo fato de não ter dado carona à enteada. Os pais da jovem modelo a responsabilizaram pelo triste destino da filha. Uma das consequências disso é a sequência de cenas que, restrita ao universo da narrativa audiovisual, corresponderia à reação de uma mãe frente a uma tragédia da qual culpa a sua oponente pelo fato ocorrido.

Helena fica arrasada com a tragédia e passa a se culpar pelo ocorrido. As reações de Marcos e Teresa não ajudam muito. Ele fica temporariamente distante e frio com a esposa, e Teresa não perdoa Helena por ter discutido com Luciana, o que a levou a viajar de ônibus – especialmente porque antes da viagem, Teresa havia pedido a Helena que cuidasse de sua filha. Em uma das cenas mais comentadas da novela, Teresa vai à casa de Helena tirar satisfações e, embora esta se ajoelhe, pedindo perdão por não ter cumprido a promessa, a ex-modelo revela sua revolta e a esbofeteia<sup>48</sup>.

Na referida cena integrante do capítulo 55 de *Viver a Vida*, no dia 16 de novembro de 2009 (próximo ao dia em que é comemorado o “Dia da Consciência Negra”<sup>49</sup>), Helena, de cabelos presos e, apesar de bem vestida, a cor branca de sua roupa lembra as vestes dos escravos, com uma postura totalmente submissa, pede perdão a Teresa pelo que aconteceu com Luciana. Já Teresa, por sua vez, se mantém altiva, demonstrando superioridade em relação à Helena. Em tom de desabafo que beira à arrogância, apesar de reconhecer que a filha não passava de uma menina rica imatura e mimada, Teresa acusa Helena de não ter cumprido a promessa de cuidar de sua filha durante a viagem à Jordânia.

O diálogo (quase um monólogo de Teresa) é revelador quanto ao que está por trás da cena, ou seja, no contexto vivenciado pela sociedade brasileira naquele momento. Enquanto Helena não consegue se defender por sentir-se culpada, limitando-se a responder que os fatos não ocorreram da forma que Teresa estava falando em seu desabafo, a mãe de Luciana a acusa de “petulante”.

Teresa: “*Não conseguiu tudo na vida? Não superou o preconceito de cor para vencer na vida? O que quer mais?*”.

<sup>48</sup>Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/viver-a-vida.htm> - Acesso: 14 nov. 2016.

<sup>49</sup>A oficialização do dia 20 de novembro no calendário nacional é considerada uma das vitórias recentes do movimento afro-brasileiro.

**Figura 01** – Tereza agride Helena

Fonte: Memória Globo.com

Mas, algumas perguntas surgem: Helena, assim como vários afrodescendentes oriundos das classes marginalizadas, não ousou romper com a “ordem natural” da desigualdade social brasileira e ascendeu socialmente? Por tal ousadia, Helena não deveria ser devidamente castigada? O final da cena pode ser sugestivo: a mãe de Luciana, como uma sinhá frente à sua escrava, esbofeteia a oponente, justificando estar apenas devolvendo a agressão sofrida por sua filha antes do acidente<sup>50</sup>.

A cena causou reações por parte de críticos e de movimentos sociais em prol dos afro-brasileiros. Para Veroni (2009), as imagens de *Viver a Vida* reforçam a “cultura da submissão” existente no Brasil.

Durante uma determinada cena, a personagem Helena pede perdão à Teresa por causa do acidente de Luciana. Apesar do contexto “emocional” que uma novela normalmente costuma explorar, Helena assumiu uma culpa que não era sua. Querendo ou não, acidentes acontecem. Não há como fugir disso: faz parte da vida. Claro, é normal ter compaixão por uma pessoa que acabou de ficar tetraplégica, mesmo que ela seja mimada e arrogante, mas culpa: isso não. Quando alguém assume uma culpa é porque ele se responsabiliza por algo – e não foi isso que aconteceu. Qual é a culpa de Helena? Ela sabotou o carro? Armou um plano para deixar a filha do marido acidentada? Helena colocou Luciana no ônibus de propósito, sabendo que iria acontecer o acidente? Não. Fico me perguntando se o contexto fosse outro: se a vítima fosse a personagem de Taís de Araújo, será que a Luciana teria tanto remorso? (...) [a cena] foi marcada por uma profunda humilhação, submissão e desvalorização do negro, afetando diretamente o orgulho desta etnia. Boa parte dos veículos de comunicação noticiou esse capítulo como a “Teresa vinga o sofrimento da filha”, passando justamente a idéia de culpa – o que é ridículo (...). O que está acontecendo com a Helena é vergonhoso e, no mínimo, humilhante. Humilhação não só a personagem, mas a etnia negra que se vê mais uma vez submissa na TV. (VERONI, 2009).

<sup>50</sup>Informação disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/viver-a-vida.htm>. Acesso: 21 nov. 2016.

De forma velada, a ética escravagista adquiriu visibilidade no horário nobre da principal emissora de televisão brasileira, disfarçada pelo “contexto sentimental” da trama que, supostamente, não dialogaria com o contexto sócio-histórico brasileiro. Porém, tal abordagem que naturaliza os preconceitos e mandonismos existentes na sociedade brasileira parece não ter passado despercebida por militantes dos movimentos em defesa dos direitos dos afrodescendentes, como sugere o comentário de Cleidiana Ramos no *site Mundo Afro*:

A cena da novela *Viver a Vida* em que o personagem de Lília Cabral, Teresa, humilha Helena, vivida por Taís Araújo, indignou várias pessoas. Via e-mail ou em sites especializados, lideranças do movimento negro estão expondo seu repúdio às imagens exatamente na semana em que se comemora o Dia da Consciência Negra. Não poderia ser diferente, afinal, Helena, negra, se ajoelha, chorosa, diante de uma enfurecida Teresa, branca, que lhe aplica um tapa no rosto. A moça recebeu tapa e não reage. Um assunto espinhoso e uma cena forte. O assunto, com certeza, vai render (RAMOS, 2009).

Porém, no desenrolar da telenovela o assunto simplesmente não foi mais abordado. Como referido anteriormente, o protagonismo da telenovela foi transferido de Helena para Luciana, e o autor aproveitou seus dotes de garoto-propaganda das “boas e desinteressadas ações sociais” para divulgar produtos voltados para os cadeirantes, realizando a mágica de disfarçar o *merchandising comercial* de *merchandising social*.

O autor [Manoel Carlos] aproveitou a trama de Luciana para apresentar projetos de inclusão e uma série de novos produtos criados para os cadeirantes (...). Manoel Carlos também denunciou as dificuldades encontradas pelos cadeirantes no espaço público ao criar uma cena em que Luciana (...) faz questão de pegar um ônibus para conhecer os problemas vividos por seus pares no dia a dia (...)<sup>51</sup>.

Em nome do “politicamente correto”, *Viver a Vida* relegou à invisibilidade as contradições de uma sociedade de classes no capitalismo periférico de raízes escravistas. Ao reduzir os conflitos à emotividade individualista, tais relações foram representadas de forma naturalizada, como algo inerente à própria condição humana, e não fruto das relações sociais marcadas pela desigualdade.

Mas, tal aspecto não passou despercebido por boa parte dos telespectadores, principalmente entre os formadores de opinião. Apesar de não se referir ao quadro de mobilidade social vivenciado pelo país naquela época, Veroni (2009) destaca que, na

---

<sup>51</sup>Informação disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/viver-a-vida.htm> —Acesso em: 14 nov. 2016.

sociedade de consumo e do espetáculo, o afrodescendente ganhou espaço em diversas produções audiovisuais, principalmente no campo publicitário, apesar das resistências da Rede Globo de Televisão.

Aos poucos, o negro consegue se ver na mídia brasileira – o que já é uma grande vitória. Por exemplo, produtos cosméticos já são feitos para esse grupo (...) que também querem se sentir parte da sociedade. Não se trata de discriminação ou de presunção, mas o mundo é diverso e existem vários padrões de beleza (VERONI, 2009).

Colegas de Manoel Carlos criticaram a forma como conduziu a trajetória de Helena na telenovela, demonstrando as dificuldades em representar a parcela da sociedade brasileira que não mora nos bairros do Leblon, Copacabana ou Barra da Tijuca. Aguinaldo Silva, que anteriormente deu certo destaque ao subúrbio e à favela em telenovelas como *Senhora do Destino* (2004) e *Duas Caras* (2007), criticou *Viver a Vida*, apontando inicialmente as deficiências da personagem Helena: “O que falta à personagem é o componente racial. Você não pode ter uma atriz negra na novela como se fosse uma branca. Quantas vezes ouvi pessoas se referindo à Naomi Campbell como a modelo “neguinha”! É preciso levantar essa questão das minorias<sup>52</sup>.

Além disso, Aguinaldo Silva considerou que a presença constante do *merchandising social* nas telenovelas afeta a capacidade de representar de forma mais verossímil a realidade social brasileira como no passado. Para ele, seria o momento de abrir espaço para novas representações de um Brasil cujas classes populares ganhavam visibilidade e conquistavam a inclusão social via consumo.

Odeio o politicamente correto. Isso está matando as novelas. Minhas novelas são extremamente populares. Existem autores brilhantes, como Manoel Carlos, que eu adoro, que nunca escreveram um sucesso de audiência porque são novelas mais voltadas à elite. O Leblon não é o Brasil<sup>53</sup>.

Apesar de certa arrogância ao destacar o fato de suas telenovelas serem “extremamente populares”, Aguinaldo Silva apontou para o fato de as representações de boa parte das telenovelas do horário nobre ainda privilegiarem o espaço das classes privilegiadas.

---

<sup>52</sup>Informação disponível em “Aguinaldo Silva faz críticas à *Viver a Vida*”. Disponível em <http://ocanalTV.com.br/2009/11/12/agnaldosilva/>, Acesso em: 09 jul. 2012.

<sup>53</sup>Idem.

A crítica acima evidencia a crise do gênero em representar as tensões sociais do país na primeira década do século XXI.

### Capítulo 3

#### ***Cheias de Charme: relações entre classes sociais e legislação trabalhista***

As relações entre patroas e empregadas domésticas trazem fortes heranças do passado histórico escravista que, provavelmente, se conciliam com a precarização do trabalho em tempos de hegemonia do capitalismo neoliberal. A aprovação da PEC 72-2013 reconheceu que tais relações são similares às demais referentes à esfera do trabalho, dando um caráter profissional a esse emprego, afastando-se, portanto, do caráter “familiar” que lhe era dado. Essa medida estava na contramão da agenda neoliberal e, por isso, estimulou um debate de grandes proporções na sociedade brasileira.

*Cheias de Charme* representou esse contexto vivenciado nas relações trabalhistas domésticas, no qual suas personagens lutaram contra os abusos característicos do “mandonismo” das patroas que, muitas vezes, estimulavam tratar tais trabalhadoras como meros instrumentos de trabalho ou como uma serviçal que, aparentemente, seria tratada de forma similar aos membros da família, na qual os “patriarcas”, “matriarcas” e “sinhazinhas” esperam ser prontamente servidas independentemente de qual trabalho fosse requisitado. E se não ficam satisfeitas, divertem-se ao dedicar uma série de castigos e humilhações às suas “mucamas modernas”. Contudo, ao contrário do que caracteriza historicamente tais relações, os trabalhadores domésticos explorados procuram conscientizar-se de seus direitos e deveres e proteger-se através da legislação trabalhista.

#### **3.1. Chayene e Maria da Penha: mandonismo e resistência**

Fiel ao estilo da maioria das telenovelas das 19h da Rede Globo de Televisão, *Cheias de Charme* manteve uma forte veia cômica e um menor peso na carga melodramática do gênero, apesar de trazer aspectos naturalistas à trama reportadas nas cenas que representam as relações sociais entre patroas e empregadas domésticas. Isso não significa, porém, que a história não representou a sociedade como dividida entre personagens “bons” e de “caráter” e personagens “maus desprovidos de qualquer caráter”, como ocorre na maior parte dos melodramas.

Nessa linha, as personagens protagonistas Maria da Penha (Taís Araújo), Maria do Rosário (Leandra Leal) e Maria Aparecida (Isabelle Drummond), que no decorrer da trama formam o grupo de música popular “*As Empreguetes*”, são classificadas como as “heroínas” de *Cheias de Charme* que, mantendo-se fiéis aos seus valores morais, lutam para concretizar seus objetivos de vida, enquanto a cantora de eletro forró Chayene (Cláudia Abreu) e o advogado Dr. Sarmiento (Tato Gabus Mendes) não deixam margem de dúvidas sobre o papel de vilões que exercem na história, apelando para meios ilícitos a fim de se manterem no topo da hierarquia social representada na telenovela.

Ao acompanhar os capítulos de *Cheias de Charme*, os conflitos e contradições inerentes à sociabilidade brasileira no contexto político caracterizado como a era do “lulismo” estão representados na relação entre a patroa Chayene e a empregada doméstica Maria da Penha. No primeiro capítulo da trama, o mandonismo de Chayene não é aceito passivamente pela trabalhadora que acabou fazendo um boletim de ocorrência contra a cantora na polícia. O processo trabalhista gerado a partir dessa denúncia deu à doméstica o ganho da causa, como veremos adiante.

As cenas permitem identificar, na especificidade das relações trabalhistas, no âmbito doméstico, características gerais da sociabilidade brasileira estabelecida a partir da divisão social do trabalho conforme foi constituída historicamente no Brasil. Nela, o presente faz referências ao passado<sup>54</sup> com o entrelaçamento da desvalorização do trabalho e intensificação da exploração por parte do capital decorrente da retirada de direitos trabalhistas em tempos de acumulação flexível do capital, chegando ao ponto de o trabalhador ser obrigado a estar disponível para o trabalho a qualquer hora do dia, eliminando o período de descanso diário ou nos fins de semana – configura-se, a partir disso, a escravidão, na qual o trabalhador perde a sua humanidade e é tratado como um simples instrumento de trabalho dos patrões.

A cena inicia-se ao mostrar em voo um avião particular e estilizado com a foto da cantora e com um fundo rosa, além do globo prateado que faz referência às antigas discotecas do final da década de 1970. O interior da aeronave, no qual há uma enorme cama redonda,

---

<sup>54</sup>O conceito de História, de Walter Benjamin (1996, p. 224), é elucidativo quanto a essa questão, principalmente em sua tese seis: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento (...)”.

predomina uma ostentação excessiva. Dos céus, representando a superioridade na hierarquia social da cantora pop sobre a sua empregada doméstica, Laerte (Luiz Henrique Nogueira) telefona para Maria da Penha do seu celular e pede para a empregada voltar rapidamente para a casa, pois eles estão voltando da viagem antes do previsto. Impaciente, Chayene toma o telefone celular de Laerte e ordena à empregada voltar imediatamente para a sua residência: “Lhe pago para você não ficar na rua, sua égua! Se eu chegar em casa e você não estiver lá, pense em uma mulher brava! ”

Maria da Penha está em sua casa, na comunidade do Borrvalho, na qual realiza um churrasco com a família e os amigos para comemorar a construção do “puxadinho” que aumentou o tamanho de seu apertado quarto, possível graças às suas economias conseguidas com a venda de sua força de trabalho.

O telefonema da patroa acaba com o clima festivo da confraternização. Preocupada, a doméstica se pergunta: “O que eu faço agora, meu pai?” Patrick (MC Nicollas), em tom de tristeza e insatisfação com relação à passividade da mãe frente às ordens de Chayene, responde: “Ora, vai!...é só a dona Chayene chamar que você larga tudo e vai atrás dela mesmo...”. Alana (Sylvia Nazareth), irmã adolescente de Penha, lamenta que o passeio no *shopping* que estava combinado com a família não vai acontecer, enquanto o ex-marido Sandro (Marcos Palmeira) e o irmão Elano (Humberto Carrão) olham a cena com ar de preocupação e tristeza. Penha responde para a sua família: “Gente, é o meu trabalho, se essa broaca me demite eu to perdida!” A vizinha, evangélica e tolerante, tenta consolar Maria da Penha: “Ela vai entender, não vai se importar se você se atrasar só um pouquinho, né?”. A personagem interpretada por Taís Araújo responde apreensiva: “Você não conhece a lacraia...”.

A empregada se despede da família e corre para pegar o transporte coletivo para ir ao trabalho. Enquanto isso, o avião de Chayene pousa no aeroporto, onde um espetáculo para a imprensa está armado. Chayene expressa, ironicamente, felicidade e surpresa com a recepção dos fãs. Porém, os jornalistas foram “convocados” por Laerte a comparecerem no aeroporto ainda quando a cantora estava retornando ao Rio de Janeiro, enquanto os fãs que saúdam Chayene são devidamente pagos por Laerte, que distribui notas de cinquenta e cem reais para eles em troca da “espontaneidade” quanto à idolatria deles para com sua estrela.

A “cultura do favor” e as relações de clientelismo estão presentes até mesmo no moderno mundo do espetáculo midiático, no qual o talento musical é apenas um detalhe quase irrelevante, importando a aparência da mercadoria “celebridade”, exibida na vitrine

das diversas mídias da indústria cultural, mas cujo talento é questionável e sua validade efêmera quanto a de um pote de iogurte vendido em um supermercado.

Ao chegar ao condomínio Casa Grande, Maria da Penha vai até a mansão de Chayene, também pintada exageradamente de rosa, cor preferida da cantora, representando a feminilidade desta. A empregada se assusta ao ver que a patroa já está na mansão lhe esperando, sorrindo ironicamente e ansiosa para dar ordens para ela. A cantora, mesmo em casa, veste as mesmas roupas de seu figurino de “*popstar*” que costuma usar nos shows, expressando a extravagância que destaca os traços megalomaniacos das celebridades da música pop tanto no Brasil quanto nos grandes centros produtores e exportadores de tal cultura (Estados Unidos e Grã Bretanha)<sup>55</sup>. O diálogo a seguir expressa a arrogância da cantora, tratando a sua empregada como se fosse sua mucama e, ao mesmo tempo, a ameaçando com demissão caso suas vontades não sejam prontamente atendidas:

**Chayene:** “Tá querendo comer desemprego, sua curica?”

**Maria da Penha:** “Oi, dona Chayene, já chegou? Que bom! Então dei um pulinho na venda para comprar alface...a casa ta toda em ordem... a senhora viu?”

**Chayene:** “Lhe pago para não ficar de bate-coxa. Quando chego em casa, quero ser servida. Minha merenda pronta em uma hora. Dieta de proteína. E é melhor que teje boa”.

**Maria da Penha:** “Sim, senhora” (olhar irônico e uma expressão de raiva da empregada após a patroa virar as costas para ela)<sup>56</sup>.

Na sequência, Maria da Penha leva a “merenda” para a Chayene no seu quarto que mais se assemelha a um altar na qual a sua própria imagem é idolatrada, constituindo uma versão modernizada do “culto à personalidade” dos ditadores de regimes totalitários do século XX, decorado com várias fotos da própria cantora e com seus discos de ouro e platina, revelando fortes traços de narcisismo em sua personalidade.

Penha está vestida com um uniforme de doméstica que parece uma versão atualizada da roupa das mucamas, mas decorado com estilizadas borboletas (lembrando que esta espécie de inseto cuja delicadeza é associada à feminilidade é símbolo da cantora, cuja música de maior sucesso se chama “*Xote da Brabuleta*”).

---

<sup>55</sup> A extravagância que caracteriza a música pop encontra-se distante da postura contestatória dos músicos tropicalistas brasileiros do final dos anos 1960 que utilizavam tais recursos visando provocar o choque entre o público e contestar os valores moralistas e conservadores defendidos pelo regime autoritário civil-militar que monopolizou o poder durante vinte e um anos. Sobre o tropicalismo, ver Ridenti (2000) e Napolitano (2004).

<sup>56</sup> “Chayene repreende Penha”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/capitulo/2012/4/16/cida-rosario-e-penha-fazem-um-pacto.html> Acesso em: 21 mai. 2017.

Chayene experimenta um dos seus figurinos ao lado de Laerte. O secretário percebe que uma parte do vestido está queimada, decorrente de um descuido de Maria da Penha que se distraiu pensando nos seus próprios problemas domésticos enquanto trabalhava:

**Laerte:** “Tá com uma marquinha de ferro de passar logo aqui, é bem visível isso. Ah, Penha! Realmente...”.

**Chayene:** (expressão de raiva) “Eu não acredito que aquela abestada...”.

**Penha:** (entrando no quarto e interrompendo a conversa dos patrões, trazendo a bandeja com a refeição da cantora) “Licença, dona Chayene”.

**Chayene:** “Tu queimou meu vestido de show, sua égua!”.

**Penha:** Eu juro que foi sem querer, dona Chayene! Se quiser, eu posso costurar para fora...”.

**Chayene:** “Vou costurar a tua língua! Vou te descontar no final do mês!”.

**Penha:** “Sim, senhora”.

**Chayene:** “O que que é isso?” (olhando para a bandeja com olhar de desaprovação).

**Penha:** “Salada verde, sopa gelada de cenoura e a sua limonada suíça”.

**Chayene:** “Cenoura!... carboidrato! Tá querendo me ver gorda, sua jumenta?”.

**Penha:** “Não, dona Chayene!”.

**Chayene:** “Tá sim!”.

**Penha:** “Não to não, senhora”.

**Chayene:** “Tá querendo me ver gorda sim! Tire essa gororoba xexelenta daqui agora!” (nesse momento, Chayene agride a empregada jogando o prato de sopa de cenoura nela).

**Penha:** “Dona Chayene, que é isso!” (olhar de espanto e surpresa quanto à atitude violenta da patroa, enquanto Laerte também demonstra uma surpresa e um forte receio do que tal atitude inesperada de Chayene possa ter para a carreira dela)<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup>“Chayene joga sopa em Penha”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/capitulo/2012/4/16/cida-rosario-e-penha-fazem-um-pacto.html> Acesso em: 21 mai. 2017.

**Figura 02** – Chayene se diverte agredindo Penha



Fonte: Memória Globo.com

Intermediada pelo intervalo comercial e por tramas paralelas, a cena mantém certo suspense quanto ao seu desenvolvimento. Ao retomar a passagem da agressão, Chayene se dirige cinicamente a Laerte:

**Chayene:** “Eu não joguei a sopa em Penha, Laerte, eu não joguei. Eu fui entregar pra ela e caiu... fazê o quê? [a empregada expressa raiva e inconformismo no olhar ao testemunhar a patroa negar o que acabara de ocorrer]. Essa aí me detesta! [aponta o dedo para Maria da Penha, em tom ameaçador]. Faz tudinho para me sabotar! Eu tô farta dessa sonsa!” (tentando agredir novamente a trabalhadora doméstica).

**Penha:** “Não encosta a mão em mim!”

**Chayene:** “Que é, vai encarar!?”

**Penha:** (voz em *off*, conversando consigo mesma enquanto a patroa cai na gargalhada, não a levando a sério) “Penha, se tu parte para a ignorância você mata ela! Pensa no teu filho que tem para criar!”.

Em seguida, Chayene se dirige novamente a bandeja, pega algumas folhas de alface e atira em direção à Maria da Penha.

Laerte (tentando evitar que Chayene piore ainda mais a situação): “O Tom [Bastos, empresário da cantora] ligou... vamos embora que temos um show para fazer, larga essa alface”.

**Chayene:** “Vamos...lá tem uma lavagem melhor que essa...”.

Laerte e Chayene se retiram do quarto.

**Penha:** (Fora de si, chorando de raiva). “Ah, mais isso não vai ficar assim... não vai ficar assim mesmo! Se for assim, eu não me chamo Maria da Penha!”<sup>58</sup>

A cena lembra passagens de *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre (2008), quando se refere às relações entre sinhás e mucamas na sociedade patriarcal escravista de Pernambuco. Chayene – cuja origem popular é identificável através da fala coloquial carregada de erros de português, pelo costume de sempre falar alto com os outros, pelo seu figurino *kitsch* – demonstra um prazer masoquista em humilhar os seus serviçais. A telenovela representa a “violência simbólica” – tal como a definia Bourdieu (2010), já mencionado – da assimilação das mesmas categorias de entendimento da opressão usadas pelas classes dominantes, segundo a qual pessoas que têm suas origens nas classes trabalhadoras menos favorecidas assimilam positivamente hábitos e costumes das classes exploradoras e, quando conseguem ter condições de ter uma vida melhor, contratam serviçais e os tratam como se fossem escravos, praticando um mandonismo agressivo para provar a superioridade social (Cf. BOURDIEU, 2010).

Situação similar é representada de forma mais direta e irônica na telenovela *Avenida Brasil*, na qual não apenas Carminha (Adriana Esteves), também de origem popular e suburbana, tem o hábito de humilhar seus empregados como uma de suas empregadas domésticas, apesar de não ter uma condição financeira para usufruir do trabalho doméstico, contrata uma empregada e, espelhando-se na patroa, dispensa o mesmo tratamento desumano da qual é vítima na mansão do fictício bairro suburbano carioca do Divino.

O tratamento dispensado por Chayene à Maria da Penha era uma situação corriqueira na sociedade brasileira, decorrente da falta de uma legislação trabalhista que cuidasse exclusivamente das relações entre patrões e trabalhadores domésticos.

Uma característica das relações de trabalho no tempo passado refere-se exatamente a esta natureza pessoal. Mesmo que não tenha se alterado completamente, a legislação estabelece direitos e deveres para as partes. A ausência ou a pouca regulamentação do trabalho faz com que as trabalhadoras dependam da vontade dos patrões (...) (FERREIRA, 2006, p.128).

A relação entre patroas e empregadas domésticas confunde-se, muitas vezes, com as relações familiares, apesar de, em determinadas situações, tal aspecto da ideologia das classes dominantes do Brasil que mascara a exploração ser desnudada. Para as patroas, estas

---

<sup>58</sup>“Chayene humilha Penha”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/capitulo/2012/4/16/cida-rosario-e-penha-fazem-um-pacto.html> Acesso em: 21 mai. 2017.

trabalhadoras deveriam “se colocar no seu devido lugar”, aceitando a exploração desmedida e, algumas vezes, desumana, por parte de muitos patrões em vários lares brasileiros.

Entretanto, Maria da Penha – que tem algumas noções sobre os seus direitos e não se intimida em lutar por eles – está decidida a não aceitar a violência da patroa de forma passiva, ao contrário da reação da maioria dos trabalhadores domésticos (e em geral) contra os abusos da exploração, seja por medo de serem demitidos e sofrerem retaliações por parte deles. Tal quadro de passividade relaciona-se a uma trajetória histórica do trabalho doméstico – geralmente as empregadas eram tratadas como “seres inferiores”, “quase parte da família” – que apresenta grandes resistências das elites brasileiras quanto às tentativas do Estado de intervir e regular as relações trabalhistas entre patrões e empregados domésticos, considerado por elas como uma “invasão à privacidade do lar”. Com as mudanças recentes decorrentes do reconhecimento dos direitos trabalhistas para os trabalhadores domésticos, o Estado passa a intermediar tais relações.

A luta e reconhecimento de direitos trabalhistas para os empregados domésticos, aparentemente, porém, se deu em um contexto contraditório, marcado justamente pela desregulamentação das leis trabalhistas – uma das marcas da cartilha neoliberal que procura diminuir ao mínimo a intervenção do Estado na economia. Segundo Ferreira (2006, p.11), “(...) enquanto trabalhadoras domésticas (...) lutam para afirmar seus direitos e seu lugar na sociedade brasileira, os (as) trabalhadores (as) em geral sofrem ameaça de desregulamentação dos direitos trabalhistas, a chamada ‘flexibilização’ das relações de trabalho (...)”. Tal contradição destacada pela autora em 2006 está visível no Brasil de 2017, contexto marcado pelas tentativas do governo do presidente Michel Temer aprovar uma reforma trabalhista que permite a livre negociação entre patrões e empregados ao ponto de estar acima da própria legislação trabalhista<sup>59</sup>. Nos tempos do “lulismo”, entretanto, houve uma extensão dos direitos trabalhistas para os trabalhadores informais e precários, como foi o caso dos empregados domésticos que, historicamente, estiveram excluídos das proteções previstas pela legislação trabalhista, limitando os mandonismos característicos nas relações entre patroas e empregadas domésticas.

No decorrer da trama, Maria da Penha abre um processo trabalhista contra Chayene. A justiça reconheceu os abusos da cantora com relação ao tratamento dado à empregada

---

<sup>59</sup> No fechamento da tese, em julho de 2017, a reforma trabalhista proposta pelo governo Michel Temer foi aprovada no Congresso Nacional e sancionada pelo presidente da República, flexibilizando, na quase totalidade os direitos trabalhistas da era Vargas, e configurando o desmonte da CLT - Consolidação das Leis do trabalho

doméstica, condenando-a a pagar uma indenização a Maria da Penha e a prestar serviços comunitários. Maria Aparecida também processou os Ernani e Sônia Sarmiento por exploração do trabalho infantil, decorrente do fato de ela, sob os cuidados do casal após a morte dos pais, ser obrigada a trabalhar em troca de comida e de estudo. Tais representações procuram indicar que os tempos de exploração privada do trabalho doméstico estariam com os dias contados ao estabelecer-se uma legislação para mediar as relações entre patroas e empregadas domésticas.

A Rede Globo de Televisão, através de sua programação e, mais especificamente de telenovelas como *Cheias de Charme*, fez diversas menções e até uma campanha visando à conscientização de seus telespectadores quanto à extensão dos direitos trabalhistas para os trabalhadores domésticos, a serem analisados, posteriormente, neste capítulo.

### 3.2. “Empreguetes” e consciência de classe

No momento em que Maria da Penha se dirige para a delegacia prestar queixa contra Chayene por agressão, ela conheceu Maria do Rosário (Leandra Leal) e Maria Aparecida (Isabelle Drummond) que estavam ali por motivos distintos. A primeira por ter invadido o camarim do cantor de sertanejo universitário Fabian (Ricardo Tozzi), por quem sentia uma forte idolatria. Ela tinha esperança de seu ídolo lançá-la no *show business*, pois ela tenta ser uma cantora profissional com o objetivo de tornar-se celebridade. A segunda, Maria Aparecida, foi detida após se envolver em uma briga e agredir Brunessa (Chandelly Braz), a qual flagrou aos beijos com o seu namorado Rodinei (Jayme Matarazzo), um atendente de padaria<sup>60</sup>. Apesar de serem motivos diferentes, as três tinham algo em comum: o trabalho doméstico e a consciência de serem tratadas como indivíduos de segunda categoria não apenas pelas suas patroas, representantes das classes privilegiadas brasileiras, mas também pelas autoridades profissionais. E de tal situação celebra-se um pacto de união entre elas, renovando o sonho por uma vida melhor, que no horizonte do capitalismo não é outra senão ascender socialmente e ter um estilo de vida similar às classes exploradoras.

---

<sup>60</sup> Na contramão das “empreguetes”, no decorrer da trama, Rodnei representa um artista urbano que faz intervenções através do grafite denunciando as desigualdades sociais e as injustiças infringidas pelas elites. Seu grupo de grafiteiros é o único núcleo da trama com um discurso mais claramente politizado, apesar de estar relegado a umas das várias histórias secundárias de *Cheias de Charme*.

**Maria do Rosário:** “Coisa de maluco a gente ficar aqui esperando nessa delegacia... que horror!”.

O delegado sai de sua sala com outro agente policial.

**Maria do Rosário:** “Moço, tamo aqui há horas esperando...”.

**Delegado:** “Calma que já vou atendê-las”.

O oficial policial dirige-se a uma mulher bem vestida que estava atrás delas na fila de atendimento.

**Maria da Penha:** “Essa dona acabou de chegar! A gente chegou primeiro!”.

**Delegado:** “Quem decide a ordem de atendimento sou eu!”.

**Maria Aparecida:** Mas isso não é justo! Tem que ser por ordem de chegada!”.

**Maria da Penha:** “Tenho uma dúvida. Você tá atendendo ela primeiro porque ela é madame e nós somos empregadas?”.

**Maria do Rosário:** (Expressando ironia e imitando uma madame) “Ah, tô vendo que aqui rico tem tratamento diferenciado, né?”

**Delegado:** “O que vocês estão insinuando?”.

**Maria da Penha:** (Em tom acusatório, apontando o dedo para o delegado) “Nós não estamos insinuando nada não, nós estamos dizendo! E essa madame entrando aí ficou provado”.

**Delegado:** (Se dirigindo a carcereiro, com expressão de descaso quanto à reclamação das três e ares de enfado burocrático de quem rotineiramente deve conviver com situações similares): “Gomide, ó... xilindró para as três por desacato, ta. Dá licença (entra novamente na sala)”.

Corte na sequência, com as três na cela da prisão.

**Maria da Penha:** “É isso aí, meninas. O que tava ruim pode sempre piorar”.

**Maria do Rosário:** “Tava um mês esperando por esse show para entregar esse material para o Fabian (se referindo às canções gravadas que pretendia mostrar ao seu ídolo).

**Maria Aparecida:** “Olha, Rosário, o que é teu tá guardado. A minha mãe sempre dizia isso e sei que ela estava certa. Eu não vou passar a vida inteira lá na casa da dona Sônia [Sarmiento] não. Eles são bons para mim, mas alguma coisa me diz que eu tenho futuro”.

**Maria da Penha:** “Aí! O meu futuro é negociar dívida de cartão, tá!”.

**Maria Aparecida:** “Que é isso?”.

**Maria do Rosário:** “Não fala assim não que atrai”.

**Maria da Penha:** “Eu não tenho esperança, gente, largar essa vida de *empreguete*”.

**Maria do Rosário:** “Como é que é? Vida de quê?”.

**Maria da Penha:** “*Empreguete*” (expressão de menosprezo ao papel de subalternidade que está relegada na sociedade de classes).

Maria do Rosário e Maria Aparecida se divertem com a expressão e o jeito de falar de Penha.

**Maria do Rosário:** “Eu gostei, *empreguete*.”.

**Maria do Rosário:** “Bora fazer um pacto? Dia de *empreguete*, véspera de madame”.

**Maria Aparecida:** “Hum.”.

**Maria da Penha:** “Pô, se dependesse da gente...”.

**Maria Aparecida:** “Ué, e vai depender de quem? De patroa é que não é.”.

**Maria do Rosário:** “Ah não, Penha! Vai, vai... vamos mudar esse jogo. Vai, muda esse astral. Tudo bem que hoje a realidade ganhou do sonho. Mas amanhã, com a ajuda das *colega* [sic], quem sabe não é a Chayenne que vai tá servindo cafezinho pra tu?”

**Maria da Penha:** “Humm...”.

**Maria Aparecida:** “Adorei. Eu topo. Eu topo fazer esse pacto. Que nem naquela história, lembra? Dos *Três Mosqueteiros*?”.

**Maria do Rosário:** “Só que a gente, nós somos as três *empreguetes*. Vamos vai. Uma por todas e todas por uma... “Vem mulher [dirigindo-se a Penha], anima, vamos, vamos...”.

**Maria da Penha:** “Ajuda nunca é demais, né? Vamos lá, então!”.

Todas unem as mãos e falam alto: “ Dia de *empreguete*, véspera de madame! Uuuul !”.

[Após todas celebrarem o pacto, elas se confraternizam, com Maria da Penha enfatizando: “E bem madame!”]<sup>61</sup>.

Nesse momento, o carcereiro se dirige às três e fala que o delegado vai recebê-las. Na sala, o diálogo entre a autoridade e as três empregadas domésticas é menos tenso:

**Delegado:** “Dona Maria da Penha, você pode ir para casa. A sua queixa foi registrada e você vai aguardar o início da conciliação”.

**Maria da Penha:** “Conciliação com a dona Chayene? É ruim, hein!?”.

**Delegado:** “Dona Maria do Rosário, você só vai levar uma advertência. É trabalhadora com carteira assinada, e para a sua sorte a produção do show retirou a queixa, então...”.

**Maria do Rosário:** “Retirou a queixa? Ah, acho que foi o Fabian...”.

**Delegado:** “Bom, quanto à senhorita Maria Aparecida, o seu lugar é na escola, e não na balada. Então, seja esperta e se vire”.

**Maria Aparecida:** “Pode deixar, seu delegado. Aliás, sou uma ótima aluna!”.

**Delegado:** “Sei... então, as três podem ir. O tempo é caro e não quero gastar dinheiro do Estado com trabalhador, tá... vão indo...”. (As três se retiram da sala e este fala consigo mesmo: “Bando de malucas!”).

Na sequência de cenas descritas acima, as três trabalhadoras domésticas identificam a exploração e os dramas decorrentes dela, sob a perspectiva de classe social, despertando uma consciência com relação aos seus interesses, e o conflito deles com relação ao conservadorismo das classes privilegiadas quanto à manutenção de uma hierarquia social que a beneficia. Além disso, elas não aceitam a hegemonia das classes dominantes no que se refere aos supostos privilégios que possuem quanto ao “direito” de terem seus interesses zelados pelo Estado de forma prioritária<sup>62</sup>, como sugere a cena na qual as empregadas domésticas são atendidas posteriormente a uma “madame” que chegou depois à delegacia. Tal passagem sinaliza também que uma instituição como o Estado tem a função prioritária de defender os interesses das classes dominantes, muitas vezes, relegando para um segundo plano ou até reprimindo as reivindicações das classes menos favorecidas.

O delegado age de forma técnica e pessoal, como um burocrata cumprindo o seu dever de forma entediada e demonstrando até desinteresse às queixas das empregadas domésticas. Está distante de ser uma pessoa autoritária e sádica quanto ao exercício das práticas mandonistas. Seu pragmatismo burocrático é percebido quando chama as

<sup>61</sup>“Cida, Rosário e Penha fazem um pacto”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/capitulo/2012/4/16/cida-rosario-e-penha-fazem-um-pacto.html>, acessado em 21 de maio de 2017.

<sup>62</sup> As reflexões do materialismo histórico sobre o papel do Estado apontam para a sua instrumentalização visando defender primordialmente os interesses das classes dominantes e a ordem social vigente. Ver Engels (2002) e Lênin (2007).

trabalhadoras de “bando de malucas”, apesar de elas apenas se indignarem com o fato de terem sido preteridas no atendimento devido à sua posição na hierarquia social. Qualquer tipo de questionamento a tal ordenamento, na visão de muitos agentes do Estado, é considerado uma atitude irracional que só traria prejuízos para a sociedade.

Maria da Penha, Maria do Rosário e Maria Aparecida saem da delegacia como amigas dispostas a se unirem para lutarem por uma vida melhor, mas ainda sem qualquer intenção de formarem um grupo musical cuja principal canção é inspirada no cotidiano das empregadas domésticas. A música e o videoclipe são gravados mais como uma forma de as amigas se divertirem e, ao mesmo tempo, ironizarem o mandonismo das patroas, sem intenções de usarem o material para lançarem uma carreira musical.

No desenrolar da trama (cujos detalhes estão presentes no anexo I da tese que resume a sinopse de *Cheias de Charme*), essa aventura musical, inicialmente reprimida pelas patroas através da lei e da ação da polícia, acaba sendo uma alavanca para o sucesso do grupo e para a ascensão social das trabalhadoras domésticas. Cabe, então, uma análise da letra da música *Vida de Empreguete* e do videoclipe da referida canção que inovou a teledramaturgia brasileira por não ter sido lançada pela telenovela, mas pela internet, no *site* dedicado à trama. Essa medida, talvez, tenha sido uma tentativa da emissora de utilizar as redes sociais como ferramentas para atrair os telespectadores, procurando adaptar-se a uma realidade na qual as novas gerações mostram-se mais interessadas pela interatividade da rede mundial de computadores do que serem telespectadores geralmente passivos de programas televisivos. Além disso, expandiu as fronteiras do naturalismo ao fazer referências aos dados referentes e à visualização do vídeo na narrativa ficcional.

#### **Vida de Empreguete**

Todo dia acordo cedo  
 Moro longe do emprego  
 Quando volto do serviço quero o meu sofá  
 Tá sempre cheia a condução  
 Eu passo pano, encero 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 no meu lugar  
 Botando roupa pra quarar

Minha colega quis botar  
 Aplique no cabelo dela  
 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, eu pego às sete  
Fim de semana é salto alto e ver no que vai dar  
Um dia compro apartamento e viro *socialite*  
Toda boa, vou com meu ficante viajar

A música é no ritmo *eletropop*, uma mescla de música eletrônica com o ritmo pop internacional. A influência de cantoras-celebridades da música pop contemporânea, como a norte-americana Beyoncé, é perceptível, diferenciando-se levemente do estilo musical de Chayene, baseado em um ritmo brasileiro, o forró, mas com batidas eletrônicas.

A letra representa o cotidiano das empregadas domésticas que dialoga com o contexto narrativo da telenovela. Há queixas ao cotidiano comum a todos os trabalhadores, como acordar cedo para chegar no horário de entrada no serviço, locomovendo-se por longas distâncias usando o transporte público de péssima qualidade e ao serviço pesado a qual não apenas as empregadas domésticas, mas também vários profissionais, estão sujeitos. O mandonismo das patroas também não é poupado, com referências às ações próprias da narrativa da trama, como a reação de Chayene na cena em que joga o prato de cenoura que supostamente a engordaria e a arrogância das filhas do advogado Ernani Sarmento, Ariela (Simone Gutierrez) e Isadora (Giselle Batista).

Há referências, entretanto, ao consumismo das próprias domésticas que pertenceriam a “nova classe média” e que se endividam para manterem um estilo de vida mais apropriado para uma pessoa da referida classe, como cuidados com a estética pessoal, viagens etc. Expressa-se também o desejo de ascensão social que não aconteceria através do trabalho, mas por meio do matrimônio com um namorado com condições financeiras melhores, quando aponta para a possibilidade de as empregadas poderem conhecê-lo nas casas noturnas no fim de semana durante as popularmente chamadas “baladas”.

**Figura 03** – “As Empreguetes” interpretam “Vida de Empreguete”



**Fonte:** Memória Globo. com

Esteticamente, o videoclipe de *Vida de Empreguete* enquadra-se naquilo que Machado (2000, p.76) denominou de “velho clichê publicitário”, cujas imagens apenas ilustram a letra da música e exploram o *glamour* que, geralmente, envolve os cantores e grupos da música pop internacional. Na realidade, a forma de utilizar o videoclipe e a internet na narrativa foram inovadoras, mas o aspecto estético manteve-se fiel aos padrões comerciais do gênero.

O vídeo foi gravado no cenário que representa a mansão de Chayene, na qual Maria da Penha, Maria Aparecida e Maria do Rosário entram aproveitando-se de uma viagem de turnê de Chayene. As “empreguetes” usam como figurino os uniformes de empregada doméstica, uma versão “sexy” das vestimentas de faxineiras, além de roupas de luxo e de figurinos de *show* da cantora piauiense. Cheia de cortes rápidos, as três satirizam a arrogância das patroas e o seu estilo consumista de vida que é ambicionado pelas empregadas – como sugere o trecho em que uma empregada serve em uma bandeja um sapato alto de grife, objeto de desejo tanto das patroas como das trabalhadoras domésticas –, representando o caráter fetichista da mercadoria na sociedade capitalista<sup>63</sup>. O maior alvo da caricaturização das patroas é Chayene, interpretada no vídeo por Maria do Rosário que exagera nos gestos e trejeitos da cantora.

<sup>63</sup>Sobre o assunto, ver Marx (1983).

No desenrolar da trama, inicialmente, o videoclipe e sua repercussão trouxeram consequências indesejáveis às “empreguetes”. Acusadas por invasão de domicílio por Chayene, Maria da Penha, Maria Aparecida e Maria do Rosário novamente são detidas pela polícia. Porém, o sucesso da música e do videoclipe na internet estimula uma campanha pela libertação delas. Chayene acaba retirando a queixa, mas seus advogados obrigam as “empreguetes” a afirmarem para a imprensa que possuem uma boa convivência com as suas patroas.

O sucesso musical, porém, deu oportunidade para as trabalhadoras domésticas realizarem seu sonho de abandonarem uma vida marcada pela exploração intensa do trabalho e se tornarem celebridades e, assim, ascenderem socialmente. Tal transição foi representada através do pedido de demissão de Maria Aparecida do emprego doméstico na casa dos Sarmentos, em pleno dia do casamento de Ariele e Isadora.

A “libertação” de Maria Aparecida foi ao ar no capítulo exibido no dia 20 de junho de 2012. Na mansão dos Sarmentos, estava sendo celebrado o casamento das duas filhas de Ernani e Sônia (Alexandra Richter). A jovem empregada doméstica ainda estava trabalhando na casa e decidiu celebrar a sua “libertação” de forma espetacular, como parece ser perceptível na seguinte descrição da cena na qual a jovem abandona o serviço para ingressar no mundo do espetáculo:

**Maria Aparecida:** “Então chegou a hora!” (a empregada deixa de servir os convidados da festa e se dirige confiante até o casal Sarmento). “Oi, dona Sônia!”.

**Sônia:** “O que você está fazendo aqui, Maria Aparecida?”.

**Maria Aparecida:** “Eu vim pedir a minha demissão” (expressando satisfação consigo mesma por estar tomando tal atitude).

Sônia e Ernani Sarmento expressam surpresa diante da “ousadia” da até então submissa jovem trabalhadora doméstica da casa.

**Sônia:** “Não seja inconveniente! Já para a cozinha, anda!”.

Uma limusine cor de rosa entra na mansão da família Sarmento buzinando e chamando a atenção de todos os convidados.

**Ernani:** “O que está acontecendo? (expressa incompreensão e insatisfação com a situação, em pleno casamento das filhas). Que baderna é essa!?”.

A limusine rosa estaciona em frente do jardim no qual estava sendo realizada a cerimônia de casamento. Kleyton (Fábio Nepo), produtor do videoclipe e da música “*Vida de Empreguete*” e contratado para ser o DJ da festa começa a tocar na mesa de som a música das “Empreguetes”.

Maria do Rosário e Maria da Penha estão de passageiras na limusine. Ambas aparecem na cobertura do automóvel trajando um figurino de *popstar*: vestidos justos de cor prateada e preta, cumprimentam-se de forma efusiva, popular e aos gritos diante dos convidados burgueses e pequeno burgueses da festa da família Sarmento. Por sua vez, Ernani, Sônia e suas filhas expressam no rosto desconforto e raiva por deixarem de ser o centro das atenções da cerimônia.

**Maria Aparecida:** “A gente... desculpa, o meu carro chegou” [dirigindo-se de forma irônica aos convidados da festa].

**Maria da Penha:** “Cida, se embora colega!”.

**Maria do Rosário:** “Chegou a sua carruagem, Cinderella!”.

Para sua insatisfação, Isabella vê seu noivo e ex-namorado de Cida, o *playboy* e herdeiro de uma das principais empreiteiras do país, Conrado Werneck (Jonatas Faro), se divertindo com a situação inusitada.

Kleyton retira-se da mesa de som e dirige-se até a limusine para abrir a porta do automóvel de luxo para Maria Aparecida. Por sua vez, a jovem simula um *strip-tease* e tira o uniforme de empregada. Embaixo do uniforme, Cida traja vestido semelhante ao das suas companheiras de grupo musical.

**Sônia:** “Este pesadelo não pode estar acontecendo...”.

**Ernani:** (se dirigindo a Otto Werneck, pai de Conrado): “Isso não estava programado, não sei o que dizer”[demonstrando constrangimento com a situação e temendo perder a confiança do milionário].

**Otto Werneck** (Leopoldo Pacheco): “Essas garotas são terríveis mesmo...” [o milionário também demonstra estar se divertindo com a situação, além de simpatizar com a espontaneidade das “empreguetes”].

Maria Aparecida solta o cabelo e, trajando um sapato de salto alto, pisa em cima do uniforme de doméstica, demonstrando um misto de satisfação e ressentimento com o antigo emprego. Antes de entrar no automóvel de luxo, a empregada dirige-se a sua madrinha, Dona Valda (Dhu Moraes), que irá continuar trabalhando e sofrendo com a exploração dos Sarmentos.

**Maria Aparecida:** “Madrinha, não chora... prometo que depois irei buscá-la”.

Enquanto isso, os convidados dividem-se quanto à reação da entrada das “empreguetes” na festa. Os mais jovens se divertem com a situação e querem que o grupo continue lá e faça uma apresentação. Já os mais velhos compartilham a indignação elitista dos Sarmentos. Uma das convidadas chega a comentar: “É incrível como muitos de nós se divertem com essa ‘breguice’”.

Transportando as três “empreguetes”, a limusine rosa retira-se da mansão dos Sarmentos. Do lado de fora da residência, o empresário do grupo, Tom Bastos, acompanhado da imprensa, faz uma declaração:

**Tom Bastos** (Bruno Mazzeo): “Este foi o resgate da última empregue. Agora elas estão prontas para abandonar de vez essa “vidinha de empregada doméstica”. O destino delas é serem estrelas!”<sup>64</sup>

Apesar de *Cheias de Charme* ter sido considerada por boa parte dos críticos e telespectadores como uma telenovela que valorizou as empregadas domésticas, tal cena talvez indique, contraditoriamente, o seu reverso. Durante toda a cena, Cida demonstra um grande desprezo pelo ofício doméstico e um forte ressentimento com relação aos seus patrões.

De certa forma, ao abandonar um ofício cujas raízes estão ligadas ao escravismo brasileiro, a jovem abandona a postura passiva, subserviente e, até certo ponto, masoquista sob o ponto de vista do mandonismo de seus patrões. Ao pisar no antigo uniforme de doméstica calçada com um salto alto, Maria Aparecida vinga-se simbolicamente das humilhações que sofreu durante boa parte de sua vida na mansão dos Sarmentos e, ao mesmo tempo, demonstra o descontentamento quanto à sua profissão, estigmatizada de forma

---

<sup>64</sup> “Conrado se casa com Isadora”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/capitulo/2012/6/20/conrado-se-casa-com-isadora.html>, acessado em 8 de junho de 2017.

preconceituosa na sociedade brasileira que não proporciona qualquer chance para alavancar uma ascensão social<sup>65</sup>.

Ao abandonar o emprego de forma espetacular, entretanto, a empregada dos Sarmentos mostra-se como uma “estrela da música” e, conseqüentemente, como uma “nova madame” disposta a ostentar a sua ascensão social e prosperidade conquistada quase acidentalmente através de um vídeo publicado – também de forma acidental – em uma rede social da internet. Os sonhos das “empreguetes”, portanto, representam o desejo compartilhado entre os consumidores dos produtos da indústria cultural de também se tornarem “famosos” e, assim, superarem a exploração e a pobreza – sonhos fabricados e atualizados por essa mesma indústria. Segundo Kehl (2004, p. 146-7), em sua análise sobre os *reality shows*, a partir da perspectiva teórica da sociedade do espetáculo,

(...) todos sonham *o mesmo* sonho. “Meu sonho é ser famoso (a)”. Ajudem-me a realizar meu sonho”. “Sonho aparecer nas capas de revista, na propaganda, na televisão”. “Meu sonho” – parecem dizer para a equipe de produção (...) – “é o que vocês querem que eu sonhe”. O sonho, dimensão mais íntima da representação do desejo, também já está formatado pela indústria do espetáculo.

O sonho é tornar-se celebridade, pouco importando a atividade profissional ou artística ou o talento individual para concretizar tal desejo. Sonho manufaturado pela indústria cultural que quer manter o protagonismo no mundo da ficção. Tornar-se uma celebridade no mundo do espetáculo deixou de ser um objetivo que proporcionaria a ascensão social e a possibilidade consumir os produtos que mais deseja, para ser uma meta em si, pouco importando se a conquista de tal posição proporciona a riqueza.

A divisão dos convidados ao casamento das filhas dos Sarmentos aparece claramente nessa sequência final da cena. Enquanto parte deles se diverte com a aparição inesperada das novas celebridades da música nacional, outro grupo lamenta tanto a presença das “empreguetes” na cerimônia quanto o suposto baixo nível de qualidade dos gostos culturais

---

<sup>65</sup>Em um contexto marcado pelo aumento de renda da classe trabalhadora e desenvolvimento econômico decorrente do reformismo limitado dos governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, boa parte das jovens das classes subalternas – filhas de empregadas domésticas – não quer ter o mesmo destino de suas mães, herdando a profissão delas. Essas jovens desejam trabalhar em outras profissões que abram a perspectiva de ascenderem socialmente ou simplesmente adquirirem uma maior respeitabilidade social, algo que o emprego doméstico não tem devido às heranças do passado escravista. Em sua pesquisa sobre o precariado e os profissionais de *telemarketing*, Ruy Braga (2012, p.197) destacou que: “ (...) Durante nossa pesquisa de campo, entrevistamos jovens teleoperadoras, filhas de empregadas domésticas, que claramente identificaram no contraponto ao trabalho doméstico – destituído de prestígio, desqualificado, sub-remunerado e incapaz de proporcionar um horizonte profissional – a principal razão de ter buscado a indústria de *callcenter* em vez de seguir os passos das mães – mesmo quando a diferença salarial era favorável ao trabalho doméstico (...)”.

das elites brasileiras na atualidade. Dessa forma, a distinção cultural e social entre o erudito e o popular<sup>66</sup> perdeu o sentido em um contexto marcado pelo consumo de produtos massificados por uma elite que já não dá mais tanta importância para tal diferenciação. Tudo virou mercadoria e cultura massificada.

Cabe destacar que Chayene compôs uma música como resposta ao sucesso das “empreguetes”. Lançada no capítulo que foi ao ar no dia 5 de julho de 2012, a ex-patroa de Maria da Penha está em uma turnê conjunta com o grupo rival e resolve lançar a música “*Vida de Patroete*”. Sua apresentação é diante de Maria da Penha, Maria do Rosário e Maria Aparecida, na qual a cantora interpreta diante delas uma letra na qual expõe a incompetência e a ingratidão das empregadas domésticas com relação às patroas:

#### **Vida de Patroete<sup>67</sup>**

Vivo na dieta, comidinha *light*  
Vou pra academia, malho meu Pilates  
Chamo minha turma pra tomar um chá  
Só que a empregueite foi embora

A roupa tá um lixo  
A comida é o ó  
A casa tá que é de dar dó

Ela ganhou aumento  
Eu ganho ingratidão  
Essa curica é sem noção

Minha vizinha quer alguém  
Que de um jeito nas crianças  
Use uniforme e faça as compras  
Só que as empregueite não tão nem aí  
Ficam no mercado só de tititi

Parece até piada  
É só botá um avental  
Que a curica passa mal

Minha patroa não é mole  
Trabalho todo dia  
E ainda me chamam de madame  
No fim de semana quero descansar  
Cadê a folguista para me ajudar?  
Cadê a curica para me ajudar?

<sup>66</sup>Sobre esse assunto, ver Bourdieu (2007).

<sup>67</sup> “Chayene lança seu novo hit ‘Vida de Patroete’”. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/2027588/>. Acesso em: 26 jun. 2017.

O emprego doméstico constituiu-se, na sociedade brasileira, em um ofício por meio do qual as mulheres pobres poderiam garantir a sua sobrevivência, aumentando a renda familiar e suprindo, principalmente, suas necessidades básicas. Mas, como a própria letra da música faz menção, as patroas das classes privilegiadas e das camadas médias necessitam do trabalho doméstico para elas poderem se dedicar às suas próprias carreiras profissionais e se livrarem da dupla jornada de trabalho que a maior parte das mulheres brasileiras se sujeita devido à necessidade de terem que ajudar a reforçar a renda familiar<sup>68</sup>.

No caso das mulheres da burguesia e pequena burguesia, porém, contar com serviços domésticos também serve para simbolizar sua superioridade na hierarquia social. Além disso, a letra valoriza a autoridade das patroas que não reconhecem o valor do trabalho das domésticas. Na realidade, apesar de a letra referir-se ao aumento do salário e à falta de reconhecimento do trabalhador por essa “bondade” da patroa, elas raramente agradecem pelo serviço prestado ou reconhecem o esforço das profissionais por manterem a casa organizada, muitas vezes sem tempo para cuidarem diretamente disso.

As letras das músicas *Vida de Empreguete* e *Vida de Patroete* estão próximas da percepção que empregadas domésticas e patroas tem sobre as relações de trabalho que as envolvem. Um indicativo disso pode ser a matéria do jornal *Folha de S.Paulo* veiculado no dia 4 de outubro de 2015, na qual estão publicadas as entrevistas da presidente de honra e fundadora do sindicato dos empregadores domésticos do Estado de São Paulo, a advogada Margareth Carbinato, e da presidente do sindicato das empregadas domésticas da cidade de São Paulo, Maria Lima. Apesar de as perguntas forem referentes às recepções que elas tiveram do filme *Que Horas Ela Volta?*, de Anna Muylaert, interessa, para a presente análise, a forma como patroas e empregadas domésticas da realidade social brasileira encaram as mudanças ocorridas nas relações trabalhistas entre elas nos últimos anos.

Carbinato, presidente do sindicato que representa os patrões, é contrária a equiparação de direitos trabalhistas para os empregados domésticos, pois as relações de trabalho diferentes exigiriam legislações diferentes para cada categoria (Cf. FAGUNDEZ, 2015). Além disso, “existem profissões que não têm os direitos que os domésticos conquistaram”, acreditando que as trabalhadoras não conquistaram direitos, mas sim “privilégios” que, na visão dela, são injustos pois a maior parte das patroas não viveu nos tempos da escravidão e exigir direitos não é um valor próprio da cidadania em um regime

---

<sup>68</sup>Sobre esse assunto, ver Silva (2013).

democrático representativo, mas sim um exemplo de grosseria e falta de educação por não aceitar mais o seu lugar na sociedade:

(...) não sou da época da escravatura. Quando nasci não existia empregado com bola no pé nem pelourinho. Então resquício de escravatura, como dizem... não é resquício de coisa alguma, é falta de educação. Não é porque conquistei um direito que vou chegar ao patrão e dizer: “seu tonto, agora quero os meus direitos”. Ele vai dar, não precisa agredir. O respeito mútuo é fundamental em todas as áreas. Eu, como advogada, não vou entrar numa sala de audiência sem pedir licença. Princípios básicos que não precisam ser ditos. É respeito. Essa palavra precisa fazer parte do dia a dia. Então, acho que o que está faltando no ser humano é cada um saber o seu lugar. Você tem direitos, respeite o meu. (FAGUNDEZ, 2015).

A advogada, ainda conforme a entrevista, acredita que as empregadas domésticas, em sua maioria, estão desprovidas de uma educação de qualidade. Porém, a patroa recusa-se a levar em consideração que tal realidade foi tecida justamente por uma sociedade que ainda traz marcas do passado escravista, na qual os descendentes dos cativos estiveram desprovidos de qualquer direito e condenados a sofrer com as carências resultantes de sua exploração social. Por fim, Margareth Carbinato expõe uma visão completamente elitista e preconceituosa da desigualdade social existente no país, aproveitando para criticar o então governo da presidente Dilma Rousseff, em um contexto no qual as críticas das classes privilegiadas avolumavam decorrentes tanto dos escândalos de corrupção que proliferavam na imprensa quanto da própria política social que serviria apenas para comprar votos, onerar as contas públicas e estimular o aumento dos impostos pagos principalmente pela classe média:

(...) A única desigualdade que vi até agora foi um absurdo de que tomei conhecimento. Uma família que tem um hotel no centro da cidade, paga IPTU e, como estavam querendo vender o hotel e é difícil vender, o local foi invadido pelos sem terra, os sem teto da vida. Quatrocentas famílias. [Os donos do hotel] entraram na Justiça para rever o que era deles e aí vem um promotor perguntando onde os proprietários vão colocar as famílias. Se fosse eu, esqueceria a educação que meus pais me deram e daria uma resposta. Eles não puderam fazer nada até agora. Que espécie de governo eu tenho? (FAGUNDEZ, 2015).

Margareth Carbinato reivindica um Estado que cuide exclusivamente dos interesses da burguesia. Não aceita que a sociedade brasileira é marcada por uma enorme disparidade social e distorce o contexto social brasileiro ao insinuar que são as classes marginalizadas que atualmente possuem “privilégios” garantidos pela lei e que ameaçam até o “direito sagrado” da legislação burguesa: a propriedade privada. Assim como as “patroetes” da

ficção, boa parte das patroas nutre esse ponto de vista distorcido das relações sociais existentes no mundo do trabalho doméstico.

Maria Lima, presidente do sindicato das empregadas domésticas da cidade de São Paulo, destacou a importância de as trabalhadoras adquirirem consciência de classe para compreenderem que as relações entre patroas e trabalhadoras são, acima de tudo, profissionais e que nunca farão realmente parte da família dos patrões:

(...) Quando cheguei, eles [os ex-patrões] tinham casado recentemente. Cuidei da filha e aí depois veio outra e fui cuidando. Saí quando uma estava com catorze anos e outra com dez anos. Tudo o que tenho é graças ao trabalho doméstico. No começo a gente trata assim [como se fossem filha], mas depois a gente sabe que é só pelo trabalho, não tem que criar aquela imagem. Você tem respeito, admiração, ajuda educar porque a mãe trabalha e a criança tem que ficar no seu poder. Hoje elas são casadas, uma já tem filho e a gente troca figurinhas, vai visitar. Tenho um bom convívio, mas elas lá e eu aqui. Continuo sendo a Maria, mas a Maria que foi empregada deles, não me considero da família, nunca. Porque onde você trabalha e recebe salário não pode ser considerada da família. Você está lá para prestar um trabalho, tem que ter respeito, educação, ser uma boa profissional naquilo que você vai fazer, isso é importante. (FAGUNDEZ, 2015).

Além disso, Maria Lima destacou que as empregadas que procuram o sindicato questionam mais as relações de mandonismo, principalmente após a aprovação da PEC das domésticas, em 2013, algo que pode indicar mudanças nas relações trabalhistas domésticas no futuro:

(...) Patrão não faz delas mais gato e sapato porque são ativas, pelo menos as que vão ao sindicato. “Ele quer que eu durma no emprego, mas não vou dormir porque tenho minha casa”. “Quero meu horário de trabalho honesto, meu salário digno”. Elas questionam tudo (...). Melhorou bastante. (FAGUNDEZ, 2015).

Como Maria da Penha na ficção, as trabalhadoras domésticas não aceitam mais passivamente os desmandos dos patrões e, para ela, isso se deve às conquistas sociais decorrentes das políticas públicas do “lulismo”, embora reconheça a necessidade de avançar ainda mais com relação à ampliação dos direitos sociais e à inclusão na sociedade de consumo para as classes populares historicamente marginalizadas na sociedade brasileira:

Melhorou um pouco. Esse governo foi o que mais trabalhou pela visão total dos trabalhadores, apesar dos pesares. Os nordestinos viajaram mais, comeram melhor, compraram seu carro, sua casa, puderam comprar seus supérfluos. Tudo tem seu tempo, sua hora. No passado a gente não tinha e hoje vamos usufruir, por que não? (FAGUNDEZ, 2015).

Em outras palavras, a fala de Maria Lima demonstra certa satisfação quanto ao fato de boa parte da sociedade brasileira, condenada historicamente à carência, ter melhorado suas condições de vida, tendo a possibilidade de ingressar na sociedade de consumo em um contexto no qual o valor dos bens duráveis se tornou acessível aos mais pobres que tiveram aumento na sua renda graças ao ingresso ao trabalho formal, principalmente. Assim como as “empreguetes”, as empregadas domésticas da realidade adquiriram condições para superar a carência e usufruir dos benefícios que a sociedade de consumo pode oferecer, apesar de isso acarretar, geralmente, em endividamento e dependência dos trabalhadores com relação aos bancos.

### **3.3. “Cheias de charme” e o “*merchandising social*” dos direitos e deveres nas relações trabalhistas**

Produzida e transmitida para todo o Brasil quase um ano antes da aprovação da PEC 72-2013, *Cheias de Charme* abordou, no decorrer da trama, a questão dos direitos das trabalhadoras domésticas. A telenovela das 19h dedicou boa parte de sua narrativa visando conscientizar patrões e empregados domésticos sobre a necessidade de “modernizar” tais relações trabalhistas através da legislação, garantindo os direitos e os deveres de ambas as partes.

A principal emissora de televisão do Brasil colocou-se como “protagonista” na luta pela aprovação da lei que equiparou os direitos dos prestadores de serviço do lar aos da indústria e do comércio, a despeito da histórica luta desses profissionais e seus sindicatos pelos direitos dessas profissionais e do discurso do telejornalismo da mesma emissora, de caráter conservador alinhado aos interesses das elites brasileiras (Cf. BUCCI e KEHL, 2004).

A diretora de responsabilidade social da Rede Globo de Televisão, Beatriz Azeredo, durante o V Encontro Obitel de Pesquisadores de Ficção Televisiva, realizado na Universidade de São Paulo entre os dias 8 e 9 de outubro de 2015, colocou a Rede Globo de Televisão como uma das protagonistas na luta pela aprovação da citada emenda constitucional ao abordar, em quase toda a sua programação, a questão do trabalho doméstico:

É incontestável o poder da telenovela em difundir a responsabilidade social da Globo. Refletindo a realidade social, introduzindo temas que ainda não eram populares, como falar de ecologia nos anos 1970. Aproveitar o potencial comunicativo para mobilizar a sociedade sobre grandes temas sociais, como os direitos humanos, a diversidade, a violência, etc. Busca de articulação com as temáticas levantadas pelos autores antes até do início da telenovela. Amarrar temas em toda a grade de programação. Potencializar temas a partir de campanhas publicitárias, articulando oportunidades junto com os autores, como no caso de *Cheias de Charme*. Reuniões com os autores, ONGs, movimentos sociais de domésticas, etc...e aproveitar junto com a Organização Internacional do Trabalho (OIT) a oportunidade de fazer campanha pela formalização do emprego doméstico. A Globo participou da luta pela aprovação da PEC das domésticas. (AZEREDO, 2015).

Azeredo (2015) refere-se à parceria da emissora com organismos internacionais vinculados à ONU, como a Organização Internacional do Trabalho (OIT) para a inserção de uma campanha publicitária de responsabilidade social em *Cheias de Charme*. Antes de analisar as cenas de tal campanha, cabe frisar que parcerias com tais organismos acontecem desde os anos 1970 e ajudaram a consolidar a imagem de uma emissora comercial supostamente comprometida com a responsabilidade social, algo essencial para uma emissora que volta boa parte de seus programas (principalmente telenovelas) para o mercado externo.

Protagonizam a campanha, inserida tanto na telenovela como na programação da emissora, as personagens Maria da Penha e a advogada Lygia (Malu Galli). As duas fazem uma campanha em prol do registro em carteira de trabalho das empregadas domésticas, dirigindo-se não só às patroas como também às trabalhadoras. A advogada representa as patroas conscientes e responsáveis quanto à importância de regularizar, através da legislação, o emprego doméstico. Aliás, a personagem é o contraponto das demais patroas da trama, sendo classificada na sinopse de *Cheias de Charme* de “patroa do bem”, mantendo-se a tradição melodramática do folhetim eletrônico que divide o mundo entre indivíduos “bons” e “maus”. Essa atitude mascara uma realidade tecida historicamente, baseada por relações entre classes sociais estabelecidas a partir da divisão social do trabalho, cuja inserção e atuação em tal arena independem do caráter moral da pessoa.

A Maria da Penha, por sua vez, fala em nome das empregadas domésticas, ressaltando a importância de elas exigirem os seus direitos, valorizando, dessa forma, o trabalho manual, desvalorizado socialmente em um contexto marcado pelas heranças do escravismo patriarcal.

**Lygia** – Trabalhar com carteira assinada garante décimo-terceiro, férias remuneradas, salário-maternidade entre outros benefícios. É um direito do trabalhador doméstico protegido pela legislação.

**Maria da Penha** – Eu sei que tem muita gente com vergonha de dizer que trabalha em casa de família. Mas não devia. Trabalhador doméstico é uma profissão de muito valor. Cozinheira, arrumadeira, babá, mordomo, motorista, é tudo trabalho digno.

**Lygia** – Você que é patrão, proteja-se agindo dentro da lei.

**Maria da Penha** – Tu que é trabalhador, exija os seus direitos.<sup>69</sup>

O discurso patronal de Lygia salienta a importância de registrar as trabalhadoras domésticas, reconhecendo os direitos que lhes são inerentes. O conselho da advogada é para os patrões agirem respeitando a legislação como uma forma de “proteção” contra as reivindicações e contestações das trabalhadoras domésticas com relação à exploração do trabalho em um país capitalista periférico.

Maria da Penha, por seu turno, valoriza o emprego doméstico, algo que as próprias trabalhadoras costumam não fazê-lo, conforme a própria telenovela representa principalmente através da personagem Maria Aparecida. Além disso, salienta a importância de o trabalhador ter consciência de seus direitos para poderem reivindicar o seu cumprimento. Assim, a cena procura valorizar a conciliação de classes como uma forma de superação dos conflitos dentro da ordem capitalista, naturalizando tais relações que, supostamente, se tornariam mais justas através de uma legislação tecida nos limites da sociedade capitalista.

A telenovela *Cheias de Charme*, portanto, propõe e apoia a legislação trabalhista implantada ainda na presidência de Getúlio Vargas (1930-1945), apesar da histórica oposição das Organizações Globo às políticas sociais geralmente classificadas de “populistas” nos telejornais da emissora. Talvez mais do que incentivar a importância da legislação trabalhista, a emissora provavelmente assumiu o papel de conciliar as classes sociais a fim de evitar conflitos no qual a exploração burguesa e pequeno burguesa é contestada de forma mais incisiva pelas classes subalternas. Seria possível pensar que Penha, provavelmente, representa uma versão contemporânea do “peleguismo” sindicalista em tempos nos quais celebridades efêmeras aparentemente têm uma maior representatividade do que órgãos de defesa dos interesses de classe<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/Trabalhador-Domestico/>, Acesso em: 07 jun. 2017.

<sup>70</sup> Segundo Bóris Fausto (2012, p.319), pelego é uma “cobertura de pano ou couro colocada sob a cela de um animal de montaria para amortecer o choque produzido pelo movimento do animal no corpo do cavaleiro. A ideia de amortecedor se mostrou bastante adequada. ‘Pelego’ passou a ser o dirigente sindical que na direção

**Figura 04** – Malu Galli e Taís Araújo protagonizam campanha de conscientização sobre os direitos e deveres de patroas e empregadas domésticas



Fonte: Trabalhador doméstico.com.br

Ficção e realidade misturam-se de tal forma na sociedade contemporânea do espetáculo que a cena foi publicada em um *site* na internet dedicada à divulgação da importância de respeitar a legislação trabalhista mantida pela emissora em conjunto com a Organização Internacional do Trabalho (OIT), além de ser inserida na programação da emissora como campanha publicitária. Conforme matéria vinculada pela própria emissora em seu *site*:

Dando continuidade à campanha promovida pela novela *Cheias de Charme*, sobre os direitos e deveres dos empregados domésticos, a Rede Globo veicula um filme publicitário sobre o tema, entre os dias 6 e 20 de outubro [de 2012]. O anúncio de 30 segundos é estrelado pelas personagens Penha e Lygia, que foram interpretadas pelas atrizes Taís Araújo e Malu Galli na última novela das sete. As duas ressaltam os benefícios a que todos os trabalhadores domésticos com carteira assinada têm direito, como décimo terceiro salário, férias remuneradas e salário maternidade, entre outros, além de incentivar os trabalhadores a buscar seus direitos e aos patrões a agir dentro da lei. Na novela (...), as personagens Penha e Lygia lançaram um *site* com diversas informações úteis para patrões e empregados domésticos. Ao acessar [www.trabalhadordomestico.com.br](http://www.trabalhadordomestico.com.br), ainda é possível assistir a um vídeo gravado pelas duas personagens, em que Penha valoriza a importância e a dignidade do trabalho doméstico e, junto com Lygia, orienta patrões e empregados

---

do sindicato atua mais no interesse próprio e do Estado do que no interesse dos trabalhadores, agindo como amortecedor de atritos (...).”

sobre a importância da carteira assinada. A Organização Internacional do Trabalho assina o filme com a Rede Globo<sup>71</sup>.

Os capítulos da telenovela *Cheia de Charme* e o discurso institucional da emissora, reproduzido na exposição de Beatriz Azeredo em seminário na USP mantêm na invisibilidade a historicidade das reivindicações dos trabalhadores domésticos e as idas e vindas da legislação sobre o emprego doméstico no Brasil, dando a entender que tal cenário seria algo recente no país.

Nas primeiras décadas do século XX, o trabalho doméstico foi reconhecido como um ofício que deveria ser assalariado. Foi, porém, uma conquista dos trabalhadores efetivada pela promulgação do Código Civil, em 1916, mas somente através da promulgação do decreto n. 16.107 de 1923 definiu-se a natureza do trabalho doméstico, ou seja, quais as funções que deveriam fazer parte do serviço deste profissional (SILVA, 2013).

Durante a presidência de Getúlio Vargas (1930-1945), aprovou-se uma série de leis trabalhistas que seriam reunidas em 1943 na Consolidação das Leis Trabalhistas. Através da CLT, foram reconhecidos os direitos dos trabalhadores urbanos da indústria e do comércio, mas foram excluídos os trabalhadores agrários (na época, ainda a maioria da população) e informais (como os trabalhadores e trabalhadoras domésticas). Tal exclusão parecia reforçar o quadro de desigualdade inerente à formação histórica da sociedade brasileira pautada na escravidão.

No ano de 1943, foi elaborada a Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), ainda no governo de Vargas, onde estavam reunidos os preceitos que regulam as regulamentações individuais e coletivas de trabalho. Quando da elaboração da CLT haviam se passado 55 anos do fim da escravidão e muitos dos trabalhadores domésticos que testemunharam (...) haviam nascidos escravos ou eram seus descendentes. Eles assistiram a tudo como meros espectadores, visto que o artigo 7 os excluía, assim como os trabalhadores rurais (...) foram excluídos por se tratar de profissões que não geram lucros (...) [aos empregadores] (...) (SILVA, 2013, p.32-3).

Apesar desse quadro exclusivo, a mesma autora ressaltou que alguns anos antes, em 1941, o primeiro governo Vargas tentou, sem sucesso, regulamentar o trabalho doméstico no país:

O Decreto-Lei n.3078 (...) regulou integralmente o trabalho doméstico. O artigo 1 definia juridicamente os trabalhadores domésticos como: “todos aqueles que, de

---

<sup>71</sup> “Direitos dos empregados domésticos em filme com Taís Araújo e Malu Galli”. Disponível em <http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2012/10/direitos-dos-empregados-domesticos-em-filme-com-tais-araujo-e-malu-galli.html>, Acesso em: 26 mai. 2017.

qualquer profissão ou mister, mediante remuneração, prestam serviços em residências particulares ou em benefício destas”. Esse decreto tornou obrigatório o uso de carteira profissional para os trabalhadores domésticos, na qual seriam realizadas as necessárias anotações. Instituiu o aviso prévio de oito dias, após seis meses de trabalho, tanto para o trabalhador quanto para o patrão, além de estabelecer multas e firmar um comprometimento em promover medidas e estudos necessários para o estabelecimento de um regime de previdência social para os trabalhadores domésticos. No entanto, como previa o artigo 15, a sua vigência dependia de regulamentação em 90 dias, fato que não ocorreu e que deixou essa categoria sem respaldo jurídico (SILVA, 2013, p.32-3).

Provavelmente, a falta de regulamentação da lei demonstre a dificuldade de conceder direitos a um ofício que não é produtivo e não gera lucratividade para quem compra a força de trabalho, visto apenas como prestação de serviços. Essa foi a justificativa para que os empregos e empregadas domésticas não fossem incluídos nos benefícios previstos pela Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT).

Outro aspecto importante desse processo destacado acima por Melo (1998) parece ser o fato de que a falta de investimentos do Estado em serviços públicos básicos de assistência à população também foi (e é) um fator que estimulou a utilização de mão-de-obra doméstica nos lares brasileiros, principalmente se considerarmos também os altos custos de tais serviços oferecidos pela rede privada. Porém, isso também permitiu fortalecer a crença, principalmente entre a classe média, de que a contratação desses serviços conferiria certo *status* social que a diferenciaria da classe trabalhadora – boa parte dos setores médios constituem, na realidade, uma parcela do proletariado que tem salários maiores. Muitos ainda consideram que a possibilidade de pagar pelos serviços de uma empregada doméstica também simboliza a conquista da ascensão social e uma suposta melhora na qualidade de vida.

As relações, porém, entre patroas e empregadas domésticas, historicamente, ainda continuaram marcadas por uma espécie de ética herdada dos tempos do escravismo. A ausência de uma legislação que regulasse as relações entre patroas e empregadas domésticas foi um fator importante para a manutenção de tal ética em boa parte dos lares brasileiros:

Apesar da resistência dos patrões e patroas, um avanço importante na luta pela conquista de direitos trabalhistas das empregadas e empregados domésticos foi o reconhecimento da profissão que, curiosamente, ocorreu em pleno auge do chamado “milagre econômico” nos anos de chumbo da autocracia civil-militar.

Em 11 de dezembro de 1972 foi sancionada a primeira lei mais geral, que regulamentou a profissão no Brasil. Até então essa modalidade de trabalho não

possuía regulamentação específica, sendo, portanto, excluída dos direitos trabalhistas (...). A lei 5.859, de 11 de dezembro de 1972, pode ser melhor compreendida no bojo dessas reivindicações das trabalhadoras domésticas. Com ela foi obtido o reconhecimento da existência da profissão, embora, em termos da conquista de direitos, houvesse limitações em comparação aos outros trabalhadores e trabalhadoras. Mas, sem dúvida, esta mudança significa um passo à frente na luta da categoria, visto que elas adquiriram o direito a férias (20 dias), anotação na carteira de trabalho e aposentadoria (FERREIRA, 2000, p.3-4).

Mas foi a partir da Constituição Federal de 1988 que se avançou no reconhecimento de direitos aos trabalhadores domésticos, embora de forma lenta e gradual. A Carta-Magna da chamada “Nova República”:

(...) ampliou os direitos das trabalhadoras, assegurando: salário mínimo; irredutibilidade de salário, décimo terceiro, repouso semanal remunerado, preferencialmente aos domingos, férias anuais de 30 dias acrescidas de 1/3; licença à gestante; licença à maternidade; aviso prévio proporcional ao tempo de serviço e aposentadoria. Comparando o texto constitucional em relação à lei anterior, notamos que foram muitas as conquistas das trabalhadoras domésticas, sendo que até na nomenclatura são chamadas, então, de “trabalhadoras domésticas”, o que expressa uma vitória no campo da linguagem (FERREIRA, 2000, p. 4-5).

Apesar de a Constituição reconhecer tais direitos, ainda se necessitava da regulamentação que deveria ficar a cargo do Congresso Nacional. Contudo, a resistência da classe privilegiada, talvez, tenha sido um dos fatores que mais dificultou para que isto se concretizasse – ainda mais se lembrarmos que se contava com uma maior representatividade no Parlamento brasileiro. Para se ter ideia da lentidão dessa regulamentação,

Em 1989, a então deputada Benedita da Silva apresentou o Projeto de Lei nº1626/1989, regulamentando os direitos garantidos pela Constituição e criando novos. Esse projeto foi aprovado pela Câmara e Senado nas comissões especiais, mas não foi colocado para aprovação final na Câmara dos Deputados (...) (FERREIRA, 2000, p.5).

Em outras palavras, no ano seguinte da promulgação da Constituição Federal, a deputada federal do Partido dos Trabalhadores (PT), Benedita da Silva, apresentou um Projeto de Lei que regulamentava os direitos do trabalhador doméstico. Porém, apesar de ter sido aprovado nas comissões especiais de ambas as casas do Parlamento brasileiro, não entrou na pauta de votação da Câmara dos Deputados, impedindo que milhões de trabalhadores domésticos usufríssem dos direitos trabalhistas previstos.

O tema voltou à pauta apenas dez anos depois, já durante a presidência de Fernando Henrique Cardoso, que baixou uma medida provisória que facultava ao empregador a

concessão, ou não, de recolhimento de Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS) e do pagamento do seguro-desemprego.

Na proposta de Benedita da Silva [1989] as trabalhadoras passariam a ter FGTS, Seguro-Desemprego e Vale-Transporte. A medida-provisória nº1986, de 12 de janeiro de 1999, publicada no Diário Oficial em 3 de janeiro de 2000, cria a possibilidade de as trabalhadoras domésticas ter FGTS e Seguro-Desemprego não como direito, mas facultativo ao empregador (...) Essa medida provisória, marca registrada desse governo (FHC), pouco resolve o problema da exclusão de alguns direitos da categoria, visto que continuasse como um benefício que depende da vontade dos patrões (...) (FERREIRA, 2000, p.5).

Já na presidência de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2006, foi editada uma nova medida provisória “com vista ao aumento da formalização do emprego doméstico, que possibilita ao empregador dedução no imposto de renda de parte das despesas com a formalização do emprego doméstico” (FERREIRA, 2006, p. 131). Essa lei, portanto, pode ser vista não como uma imposição do Estado, mas um incentivo fiscal para o empregador aderir voluntariamente à formalização do empregado doméstico – ou seja, continuava facultativo o registro em carteira de trabalho e a consequente concessão de direitos aos trabalhadores domésticos por parte de seus empregadores. A MP 184-06 foi aprovada pelo Congresso Nacional e tornou-se Lei 11.324-06<sup>72</sup>.

Até a aprovação da Emenda Constitucional 72, quase um ano após a transmissão da telenovela *Cheias de Charme*, o reconhecimento dos direitos dos trabalhadores domésticos passou por diversos debates e reivindicações. Heranças do escravismo patriarcal reforçaram a tendência de o trabalho doméstico ser tratado como uma questão privada do interior das casas das famílias das classes privilegiadas e médias.

Mesmo com a aprovação da citada emenda, muitos patrões não reconheceram tais direitos e evitam registrar seus trabalhadores, muitas vezes utilizando como argumento a burocracia estatal que faz diversas exigências difíceis de serem atendidas pela pessoa física – o que não ocorre com as empresas que têm um departamento de recursos humanos específico para tais tarefas. Ao mesmo tempo, poucos trabalhadores informam-se sobre os recentes direitos conquistados e se iludem com o argumento dos patrões de que, com a

---

<sup>72</sup> Conforme Silva (2013, p.37): “essa lei estendeu os direitos trabalhistas das domésticas que passavam a incorporar também férias de 30 dias remunerados, estabilidade para gestante, direito aos feriados civis e religiosos e proibição dos descontos no pagamento com moradia, alimentação e produtos de higiene pessoal utilizados no local de trabalho”.

carteira profissional, eles teriam que pagar mais impostos, não sendo vantajoso para eles trabalharem de forma regularizada e, assim, aceitando passivamente a velha exploração.

A telenovela procurou conscientizar seus telespectadores (trabalhadores e patrões) sobre a importância de regularizarem, de acordo com a legislação, tais relações. Mas, apesar de ser um sucesso de audiência, *Cheias de Charme* pouco influenciou na tendência de reverter tal situação<sup>73</sup>. Os apontamentos de uma das principais autoras de telenovelas que inserem campanhas sociais em suas tramas, Glória Perez, apontaram para o reconhecimento de que tal estratégia dá visibilidade imediata aos assuntos abordados, mas posteriormente, esses assuntos caem no esquecimento (PEREZ, 2015). Esse aspecto, portanto, aponta para as limitações quanto ao grau de influência na consciência de seus telespectadores, mesmo se tratando da principal rede de televisão do país.

---

<sup>73</sup> Segundos dados da pesquisa do IBGE referentes ao ano de 2014, o número de trabalhadores domésticos era de 6,019 milhões. Contudo, apenas 32,3% tinham registro em carteira de trabalho. Com o aumento do desemprego, muitos trabalhadores aceitaram prestar serviços domésticos mesmo sem estarem registrados formalmente devido à falta de oportunidades em ofícios formalizados que, na era do “lulismo”, estavam em crescimento, como a construção civil. Sobre esse assunto, ver revista *Exame*, disponível em <http://exame.abril.com.br/economia/noticias/emprego-domestico-volta-a-crescer-no-brasil-mostra-ibge>, Acesso em: 08 de set. 2016.

## Capítulo 4

### ***Avenida Brasil* : as contradições da sociabilidade brasileira contemporânea**

Em um contexto marcado pelas contradições do processo de mobilidade social intensa, *Avenida Brasil* representou um país em crise devido à falta de um projeto estrutural para o desenvolvimento econômico com justiça social, imerso ao individualismo propagado pela ideologia neoliberal, de caráter maquiavélico no qual cada vez mais os fins justificam os meios, pouco importando se tais meios são desprovidos de qualquer pudor ético-moral.

Assim, a primeira parte deste capítulo analisa a representação da falência do imaginário de “Brasil do Futuro”, no qual a grande meta era o rápido desenvolvimento econômico da Nação que, mais cedo ou mais tarde, poderia resultar na consolidação de uma sociedade menos desigual e moderna, similar ao padrão social dos países mais desenvolvidos na sociedade capitalista. Entretanto, valores como a meritocracia aparecem apenas como uma ideologia desconectada com a realidade social do país, na qual a especulação financeira, o sucesso no mundo do espetáculo e a corrupção surgem como meios mais apropriados de enriquecimento do que através do investimento da qualificação profissional e em uma carreira no mercado de trabalho.

A seguir, a análise concentra-se em torno do simbolismo do “lixão”, na trama de João Emanuel Carneiro, que exerce a função de ser um local onde os chamados “perdedores” da concorrência competitiva sem escrúpulos da sociedade capitalista neoliberal são descartados, da mesma forma que a maior parte dos trabalhadores e do próprio ser humano são considerados descartáveis e substituíveis a qualquer momento.

Por fim, a vingança de uma personagem sobre a outra é abordada a partir do ponto de vista das contradições inerentes a um contexto social marcado pela ascensão social de uma pequena parte das classes populares, processo visto por boa parte das classes privilegiadas como uma ameaça à manutenção de seus privilégios e distinção frente às classes menos favorecidas da sociedade brasileira.

A partir do ponto de vista da relação entre as classes sociais, fica em aberto a questão de quem seria a vingança: a do oprimido contra o opressor, ou a do opressor contra o oprimido?

#### 4.1. *Avenida Brasil* e a falência do imaginário do “Brasil do Futuro”

O primeiro capítulo da telenovela *Avenida Brasil* representa a falência do imaginário de “Brasil do Futuro” que norteou o projeto desenvolvimentista iniciado ainda no sistema democrático representativo, mais precisamente durante a presidência de Juscelino Kubitschek (1956-1961) cuja continuidade se deu de forma mais conservadora e autoritária durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Tal temática serviu como pano de fundo em várias telenovelas dos anos 1970 e 1980, com uma representatividade um pouco mais crítica nos primeiros anos da “Nova República” (1985-1992), como vimos no primeiro capítulo.

Mas, enquanto a “modernidade” era representada plasticamente, enfatizando o estilo de vida glamourizado das elites das grandes metrópoles brasileiras (principalmente o Rio de Janeiro), mantendo na invisibilidade as graves contradições existentes na sociedade brasileira, *Avenida Brasil*, inserida no contexto do “lulismo”, coloca o subúrbio como protagonista da trama. E não apenas isso, ela representa o fim da ilusão meritocrática burguesa tão solidamente aceita pela classe média urbana na qual a dedicação aos estudos e ao trabalho é recompensada com a ascensão social – uma crença que foi sedimentada a partir da presidência de Juscelino Kubitschek e ganhou força na propaganda oficial durante o regime autoritário de exceção, principalmente durante o chamado “milagre econômico”<sup>74</sup>.

As cenas iniciais do primeiro capítulo de *Avenida Brasil* indicam tal caminho trilhado por seus produtores. A trama se inicia em 1999, contexto marcado pela primeira grande crise financeira do segundo mandato do governo de Fernando Henrique Cardoso. A trilha musical das cenas iniciais da trama é o samba “O Meu Lugar”, composta por Arlindo Cruz para homenagear seu bairro de origem, Madureira, cuja letra teve uma pequena adaptação pelo sambista para adequar-se à narrativa da trama, estimulando diversas críticas a essa iniciativa, ainda mais pelo motivo de, na época, ele ser contratado da Rede Globo de Televisão<sup>75</sup>. O

<sup>74</sup>Nesse período, o país teve altos índices de desenvolvimento econômico, apesar de a maior parte da classe trabalhadora permanecer excluída dos dividendos de tal processo. Sobre esse assunto, ver Fico (1997).

<sup>75</sup>Reações à adaptação da letra feita por Arlindo Cruz ao samba “O meu lugar” vieram acompanhadas de protestos quanto ao fato de a “Madureira da ficção” estar distante da realidade social do bairro. No *blog* “Conversa de Banheiro”, no qual o autor se mantém anônimo, um artigo denominado “Meu lugar não é ‘Divino’”, considera que “acha belíssimo o samba de Arlindo Cruz em homenagem a Madureira, de todas cores sim, de todas e todos os tipos de classes de pessoas sim, a Madureira da minha mainha (...) Contudo, definitivamente preciso dizer a todos que o meu lugar doce e especial não é o ‘Divino’, não é um *set*, não é um cenário para dar ‘vida’ aos personagens ditos ‘suburbanos’ da novela da TV Globo”. Disponível em <https://conversanobanheiro.wordpress.com/2012/05/27/meu-lugar-nao-e-o-divino/>. Acesso em: 27 mai. 2012. Outra reportagem, publicada no *site yahoo*, retrata os bailes charme de Madureira, regados de *black music* norte-americana (que a própria telenovela tentou reificar em modismo). Na matéria, as reações de um dos promotores desses bailes, Marcello Silva, quanto à visibilidade dada pela telenovela ao cotidiano do bairro

capítulo inicia-se com uma visão panorâmica da principal avenida carioca que empresta o nome à trama, via de ligação da parte nobre da cidade com o subúrbio. Em um campinho de terra, crianças pobres jogam futebol e empinam pipa no calor escaldante da “Cidade Maravilhosa”.

Imagens do subúrbio se revezam a partir daí. O trem cruzando os trilhos, uma panorâmica da área comercial do bairro popular, focando, principalmente nos bares, com seus frequentadores almoçando e bebendo cerveja. A morena lavando o carro e se refrescando de forma sensual, e o close em um copo de cerveja do qual um torcedor do Flamengo, time de maior popularidade no Brasil, se alivia do calor. Tudo ao som do samba de Arlindo Cruz que recita: “O meu lugar é cercado de luta e suor, esperança num mundo melhor, e cerveja pra comemorar”.

As imagens diferentes praticamente se repetem: gente nas ruas se refrescando do calor, futebol, cerveja e comércio ambulante popular. Também há um rápido close em uma estação superlotada do subúrbio e de um motorista de ônibus tentando se refrescar com água. Porém, um novo corte direciona os olhares outra vez para a sensualidade suburbana, com dois casais jovens dançando *funk* na rua. Também há espaço para uma jovem feliz ao comprar óculos escuros em uma barraca de um vendedor ambulante e para crianças brincarem despreocupadamente no meio da rua.

As imagens iniciais de *Avenida Brasil* ressaltam elementos que integram a “identidade nacional” contemporânea, como o futebol, a cultura afrodescendente, a sensualidade, a alegria. Sem dúvida, aspectos atrativos não só para o mercado externo consumidor de telenovelas que tenham a “marca” brasileira (ou da Rede Globo de Televisão), como também para a identificação da “nova classe média” como um produto direcionado principalmente para ela, embora consumido por todas as classes<sup>76</sup>. O único

---

parecem repletas de ambiguidade: “Marcello ressent-se da deturpação [presente tanto na telenovela quanto na nova versão da letra do pagode de Arlindo Cruz] à mesma medida que aprecia a visibilidade indireta que a Globo confere a Madureira e ao baile charme. Gosta e desgosta da promoção compulsória. ‘Melhor nem falar sobre isso’, observa, diante do assunto da modestíssima presença de atores de pele negra na Madureira inventada pela Rede ‘não somos racistas’ Globo”. Disponível em <https://br.noticias.yahoo.com/blogs/ultrapop/o-bairro-divino-o-baile-charme-e-madureira-125613388.html>. Acesso em: 10 jun. 2012.

<sup>76</sup>Em uma entrevista para a *Revista Veja* (2012), o autor de *Avenida Brasil*, João Emanuel Carneiro, fala do interesse das próprias elites que já tinham migrado da televisão aberta para a paga pela representação do universo da “nova classe média” no horário nobre da Globo: “Os brasileiros da classe C enxergam nelas uma realidade próxima da que eles mesmos vivem – mas o dado novo interessante é que as classes A e B foram igualmente arrebatadas pelo Tufão e sua parentada ruidosa. Até pouco tempo atrás, calcar uma novela inteira no subúrbio seria um suicídio, pois achava-se que a parcela mais rica dos espectadores iria torcer o nariz. Hoje, há curiosidade por esse Brasil pobre-rico”.

defeito ressaltado é o transporte público, algo que está de acordo com a ideologia neoliberal da qual a emissora-líder propaga ao ressaltar a incompetência do Estado na execução dos serviços públicos básicos.

A violência e a desigualdade social extrema, presentes no contexto suburbano real, estão ausentes na cena. É uma sociedade em que muitos ainda defendem a tese da democracia racial e da convivência pacífica entre classes sociais e etnias, mas que, na realidade, insiste em manter uma hierarquia social discrepante e discriminatória herdada da sua formação histórica<sup>77</sup>. Assim como as referidas cenas, a música não faz referência à exploração e violência sofrida pelas classes menos favorecidas da sociedade brasileira<sup>78</sup>.

Apesar de não ser a música de Arlindo Cruz a trilha da abertura de *Avenida Brasil*, ela esteve presente em quase todos os capítulos da trama. Há na letra um aspecto que, historicamente, está presente no cotidiano de boa parte da classe trabalhadora suburbana das grandes metrópoles e que adquiriu grande ressonância entre intelectuais e produtores da indústria cultural defensores da tese do surgimento de uma “nova classe” no Brasil. Há referências ao orgulho pela cultura popular mestiça, afrodescendente e ao “espírito batalhador” das classes populares que têm a “esperança por um mundo melhor”. O músico declarou para o *site* oficial da Globo que acreditava, justamente, que a trama de João Emanuel Carneiro iria “mostrar gente boa, trabalhadora, que vencia vindo do subúrbio”<sup>79</sup>. Porém, como veremos adiante, a “meritocracia” do século XXI representada na trama, raramente advém do trabalho e da livre-iniciativa empresarial, mas de golpes, roubos, corrupção, especulação e até uma displicente ociosidade de celebridades aposentadas do mundo da música e dos esportes, mantendo sua fortuna, muitas vezes, devido aos holofotes que ainda conseguem manter sobre si mesmas após a aposentadoria.

---

<sup>77</sup>Sobre o assunto, ver da Matta (1999).

<sup>78</sup> A análise crítica da teleconstrução do subúrbio em *Avenida Brasil* desvela a inverossimilhança do cenário suburbano com a realidade que pretende representar: “(...) no ‘Divino’ de *Avenida Brasil*, não havia espaço para violência, preconceito de raça – na periferia ‘sueca’ da novela quase não havia negros –, para problemáticas sociais relacionadas ao tráfico de drogas, de armamento à prostituição (...). Não se percebe, na teleconstrução dessa periferia, um espaço de multiplicidade e divergência (confronto de vozes sociais), mas sim, um campo de uma pseudodiversidade que dissimula as relações de força colocadas em cena pela novela. Esse processo relaciona-se, em parte, às verticalidades da atividade autoral e oligopólio do audiovisual no Brasil, sobretudo no campo televisivo. Diante desse cenário de concentração de meios, a mídia hegemônica acaba por revelar uma estrutura simbólica na qual as classes sociais são consideradas ‘fundamentos últimos das significações que elas mesmas produzem e consomem, segundo uma hierarquia de legitimidades dominada pela cultura da classe dominante’”. (DRUMMOND, 2014, p. 72).

<sup>79</sup>“Arlindo Cruz faz nova versão de música famosa para homenagear bairro do Divino”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/Fique-por-dentro/noticia/2012/04/arlando-cruz-faz-nova-versao-de-musica-famosa-para-homenagear-bairro-do-divino.htm>, Acesso em: 08 abr. 2012.

No último quadro, concentra-se o principal núcleo da telenovela: a família do jogador de futebol Tufão (Murilo Benício). Na primeira cena em que aparece na trama, torcedores de futebol estão em frente a um hotel, gritando o nome de seu ídolo: “Tufão, Tufão!”. Uma repórter está fazendo uma matéria ao vivo sobre a vida do jogador no bairro do Divino, construindo a imagem de um “herói” que saiu das dificuldades da pobreza para vencer na vida através de seu talento, enfatizada por curtas entrevistas com alguns moradores do bairro, como Diógenes (Otávio Augusto), presidente do Divino Futebol Clube onde Tufão iniciou sua carreira, que afirma: “o meu menino sempre foi uma máquina de fazer gols!”. Já um antigo vizinho declara para a câmera, orgulhoso: “fui eu quem dei a primeira bola de futebol dele”.

Tais imagens não agradam a celebridade suburbana: “Esse aí é um salafrário mentiroso, quando ele se mudou para o Divino eu já era jogador profissional e artilheiro do time!”. Já o pai, Leleco (Marcos Caruso), aconselha, em tom consolador: “meu filho, releva...releva”, enquanto a mãe, Muricy (Eliane Giardini), deslumbrada com a fama do filho, faz uma bem-humorada cobrança: “filho, não fica nervoso, porque hoje é seu dia! Você vai entrar em campo e...É Gol!!!!”.

Era o dia da final do campeonato carioca, e nesse momento o herói demonstra a sua hesitação e insegurança humana: “É isso que me deixa nervoso! Todo mundo falando que tenho que fazer gol, gol...e se não fizer, hein?! E se não acontecer?” Enquanto isso, a irmã, Ivana (Letícia Isnard), aponta para a janela: “Olha lá, a televisão está aí fora, vamos”, começando a maquiar seu irmão, à revelia deste: “Eu não gosto desta porcaria não, para com essa frescura!” Já os pais levam a camisa do patrocinador para Tufão, que está vestindo a camiseta do clube pelo qual joga (Flamengo). “Veste a camisa do patrocinador por cima desta aí mesmo”... (o patrocinador seria mais importante que o próprio time?). Devidamente vestido para agradar aquele que investe em sua carreira, o “herói” se dirige aos jornalistas e anuncia que planeja se casar<sup>80</sup>.

Tufão e sua família representa os “pobres-ricos” como o próprio João Emanuel Carneiro denomina as celebridades que atraem os olhares da maior parte das classes populares<sup>81</sup>. Pessoas que ascenderam socialmente não investindo no estudo para

<sup>80</sup> “Tufão revela que pretende se casar”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html> - Acesso em: 17 set. 2015.

<sup>81</sup>Na entrevista para a *Veja* (2012), João Emanuel Carneiro referiu-se aos “pobres-ricos” em quem as classes populares se espelham na atualidade: “No Brasil, além dos pobres-pobres, agora temos os pobres-ricos. É gente simples que saiu de baixo e ficou rica, mas mantém o jeito de ser suburbano. Goste-se ou não, essas pessoas se impuseram culturalmente. Até porque usufruem melhor os prazeres do dinheiro que os ricos de berço que

conquistarem o acesso a profissões liberais mais valorizadas pelo mercado, além de através dela poderem distinguir-se socialmente.

A família do jogador de futebol está preocupada apenas em valorizá-lo como imagem, potencializando o fetiche de sua mercadoria e, assim, garantir uma vida confortável para todos no futuro. De fato, quando a telenovela começou a retratar o cotidiano da família Tufão, foi caracterizada pela ociosidade. Sua fortuna é mantida e ampliada através de pequenos investimentos em empreendimentos do bairro do Divino, como a intermediação de contratos com jogadores de futebol e em produtos cosméticos criados por manicures e cabeleireiras da comunidade.

**Figura 05** – Tufão e Carminha, a representação dos “pobres-ricos”



**Fonte:** Memória Globo. com

Na sequência, a televisão em uma casa antiga e humilde de um bairro suburbano carioca está ligada na reportagem, mas sem ninguém na sala, local onde a menina Rita (Mel Maia), de onze anos de idade, está brincando enquanto sua madrasta Carminha (Adriana Esteves) arruma os móveis nas caixas para realizar a mudança de residência. As duas não têm um bom relacionamento. A madrasta repreende Rita aos berros e com um olhar de ódio, mas a menina a desafia, continuando a brincar próximo a ela. Além disso, Rita retira objetos da caixa, atrapalhando a organização da mudança e deixando Carminha ainda mais irritada.

---

evitam se afirmar de forma tão desavergonhada. O sucesso das novelas que mostram essa nova elite é prova disso”.

A nova repreensão da madrasta pouco surte efeito, pois a menina demonstra não querer se mudar da casa na qual morou com a mãe e não aceita a autoridade da madrasta.

A tensão emerge quando a menina começa a quebrar os objetos da casa que estavam empacotados para a mudança. A madrasta arranca a cabeça da boneca de pano da enteada e a empurra com violência, mas esta não se intimida e joga um prato de sopa em seu rosto. Carminha puxa a orelha da menina, mas muda de atitude quando ouve abrir a porta e vê seu marido, Genésio (Tony Ramos), um viúvo anos mais velho do que Carminha, chegar na residência. Ele é recebido aos prantos por sua filha, que lhe conta os maus-tratos da madrasta. A expressão do rosto de Carminha muda rapidamente: da raiva e ressentimento para o sofrimento e compaixão, afirmando que está fazendo de tudo para a jovem aceitá-la como mãe, mas que elase recusa terminantemente. No final, Genésio repreende carinhosamente a filha, mas esta não se conforma com a hipocrisia da madrasta e se dirige ao quarto<sup>82</sup>.

**Figura 06** – Rita encara Carminha



Fonte: Memória Globo. com

<sup>82</sup>“Rita enfrenta Carminha”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html>– Acesso em: 17 set. 2015.

Na sequência do capítulo, revela-se que a implicância de Rita com relação a Carminha não se baseia apenas por questões afetivas, pela dificuldade da jovem em aceitar um novo relacionamento do pai. Rita flagra uma conversa de telefone de Carminha com seu amante Max (Marcello Novaes) na qual está combinando um golpe contra o próprio marido. Na realidade, a casa suburbana foi o único bem que Genésio conseguiu durante anos de trabalho conjuntamente com a sua primeira esposa e ele decidiu colocá-la à venda, justamente para investir na educação da jovem. Rita acaba faltando a aula no colégio e vai até o emprego do pai para avisá-lo do perigo iminente do qual será vítima<sup>83</sup>.

Genésio é um contador que trabalha em uma empresa da construção civil. Demonstra ter um bom relacionamento com todos e tem como automóvel um velho Fusca cor de vinho (Volkswagen). Na realidade, o personagem representa um tipo ideal de trabalhador dos tempos do desenvolvimentismo da segunda metade do século XX. As referências ao automóvel popular que começou a ser fabricado no Brasil durante a presidência de Juscelino Kubitschek e ao ramo da construção civil que foi responsável por gigantescas obras entre a segunda metade da década de 1950 e o final dos anos 1970 não são fortuitas.

O personagem interpretado por Tony Ramos, porém, longe de estar em uma situação econômica saudável, corre o risco de levar um golpe de sua esposa suburbana disposta a tomar qualquer atitude para atingir seus objetivos e ambições – atitudes que acentuam a falta de caráter que se espelha nos diversos casos de corrupção denunciados ao longo da Nova República. Na realidade, Carminha e Max demonstram o caráter trágico da mobilidade social do país, caracterizada pelo enriquecimento ilícito de marginais, empresários e executivos inescrupulosos, políticos dispostos a colocar seus interesses à frente da sociedade, entre outras práticas que, apesar de seus crimes, mantêm certa respeitabilidade devido exclusivamente ao fato de terem um poder econômico capaz de atrair pessoas dispostas a venderem favores, independentemente de quais sejam.

Rita consegue avisar ao pai dos planos de Carminha, mas este, aparentemente, não acredita. Logo após, a menina vê o pai sendo assaltado e perder a bolsa na qual carregava o dinheiro da venda da casa. Porém, ao invés de dinheiro tinha apenas papel picado, enganando os bandidos contratados por Max e Carminha. Genésio sinaliza para a filha e diz para a criança não se preocupar com a situação, pois confia nela e que está ciente das reais intenções

---

<sup>83</sup>“Rita ouve Carminha planejar um golpe”. Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html>. Acesso em: 17 set. 2015.

de sua esposa. Ele retorna para casa e mente para Carminha, aparentando estar preocupado por ter sido assaltado<sup>84</sup>.

Cabe destacar que, enquanto o drama de Genésio é exibido no decorrer do primeiro capítulo, apresenta-se o “núcleo dos ricos” que, ao contrário da maior parte das telenovelas do horário nobre da Rede Globo de Televisão, é secundário e de pouca influência na trama principal. Contudo, tal núcleo representado pelo empresário e especulador da bolsa de valores, Cadinho (Alexandre Borges), chama a atenção devido à sua relação com o capital financeiro, cujos lucros aumentaram consideravelmente durante a presidência de Fernando Henrique Cardoso, constituindo-se um setor hegemônico do capital no Brasil<sup>85</sup>.

O caráter parasitário e improdutivo desse setor da economia foi representado em uma figura que vivia luxuosamente, mantendo três famílias ao mesmo tempo. Seus investimentos concentravam-se apenas à compra e revenda de ações de diversas empresas. No começo da trama, boa parte de sua própria empresa estava para ser vendida para um grupo estrangeiro, cujos lucros do negócio aparentemente garantiriam um futuro marcado, principalmente, pelo estilo de vida luxuoso e ocioso.

---

<sup>84</sup>“Rita alerta Genésio contra Carminha”. Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html>. Acesso em: 17 set. 2015.

<sup>85</sup> Paulani (2010, pp.109-110) destaca a contradição entre a hegemonia do capital financeiro em âmbito global e o discurso neoliberal que o legitima através da defesa da autorregulação do mercado e da livre-concorrência que supostamente premiaria os “mais capacitados” e a falência do projeto desenvolvimentista brasileiro neste contexto: “(...) o capitalismo financeiro que hoje predomina em escala mundial é o avesso do mercado, da concorrência, do risco capitalista e da ausência do Estado (...). Não é fácil compatibilizar, de um lado, o capitalismo rentista com seu conjunto de práticas discriminatórias e seu permanente e concreto açambaramento da riqueza social por uma aristocracia capitalista privilegiada e bem postada no Estado e junto a ele e, de outro, esse discurso globalizante, que faz do mercado o demiurgo. Essa dificuldade é particularmente maior na periferia do sistema, em especial, no caso do Brasil, despertado para o sonho do desenvolvimento nos anos 1950 e 1960”. Desta forma, troca-se “a perspectiva do desenvolvimento soberano pelo papel subalterno de plataforma internacional de valorização financeira”.

**Figura 07** – Genésio conversa com Carminha



**Fonte:** Memória Globo. com

Dessa forma, a trama representa vários “brasis”. O “Brasil dos vencedores” é o das celebridades como Tufão; a dos especuladores financeiros, como Cadinho; e a dos golpistas e corruptos desprovidos de qualquer consciência moral e ética, como o caso de Carminha. O “Brasil dos perdedores”, porém, é o do trabalhador que acredita no mito da meritocracia e na “honestidade”, como é o caso de Genésio. Este último “Brasil” está em plena decadência e sofre um fatal e mortífero golpe no final do primeiro capítulo de *Avenida Brasil*.

A celebração e tragédia do Brasil do século XXI são compartilhadas pela “comunidade imaginada”<sup>86</sup> brasileira cujos televisores estão sintonizados na decisão do campeonato carioca de 1999<sup>87</sup>. De forma bastante similar a *Irmãos Coragem* (1970), a representação bem próxima do documentário e do jornalismo ao vivo sobre uma estrela do futebol brasileiro, não por acaso jogador do time de maior torcida do país, *Avenida Brasil* recupera o potencial do folhetim eletrônico de constituir elementos de identificação nacional

---

<sup>86</sup> Conceito de Benedict Anderson referente ao poder dos meios de comunicação do século XIX que, através do compartilhamento de notícias sobre a nação por diferentes leitores que se sentem pertencentes a uma mesma comunidade, apesar de a maioria deles não se conhecerem. Tal tese influenciou variados estudos sobre as telenovelas brasileiras, como os de Hamburger (2005) e Lopes (2009).

<sup>87</sup> “Tufão marca um gol”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html>– Acesso em: 17 set. 2015.

a um produto comercial que assumiu o papel de renovar os sentidos da nacionalidade brasileira a partir da década de 1970<sup>88</sup>.

No Maracanã, Tufão entra em campo com o uniforme do Flamengo, concentrado para ter um bom desempenho em campo e não decepcionar seus familiares. Enquanto isso, Cadinho se reúne com os investidores estrangeiros para fechar a venda de boa parte das ações de sua empresa. Mas esse momento crucial de sua vida não o impede de acompanhar, através da televisão do escritório, o jogo que pode dar o título carioca para o seu time predileto. Já na casa de Genésio, a televisão está ligada no momento em que este flagra sua esposa ligando para Max e conversando sobre o fracassado roubo do qual foi vítima. No desenrolar das cenas, o “craque” do Flamengo marca o esperado gol que dá o título ao seu time, enquanto o empresário fecha seu milionário negócio e Genésio persegue Carminha nas ruas do subúrbio, nas proximidades da Avenida Brasil e chega a se confrontar com ela, porém ela é protegida por seu amante que o agride, deixando-o desorientado e ferido no meio de um forte temporal<sup>89</sup>.

Max e Carminha retornam para a casa de Genésio para procurar o dinheiro que acham estar escondido na casa. Na realidade, está sob a guarda de Rita. Enquanto isso, Genésio tenta retornar para casa mesmo ferido. Porém, é atropelado acidentalmente por Tufão. O jogador presta socorro ao infeliz trabalhador e este tenta avisá-lo de que foi vítima da própria esposa e do amante dela. Transtornado, Tufão não entende o que Genésio diz e acha que ele está pedindo para avisar e proteger a esposa caso não sobrevivesse. No final da cena, Genésio não resiste e falece em plena tempestade que castiga a Avenida Brasil<sup>90</sup>.

Tais cenas tiveram muita repercussão. O articulista da *Folha de S.Paulo*, Melchiades Filho (2012), fez um editorial analisando os primeiros capítulos de *Avenida Brasil*, concluindo que a morte do personagem de Tony Ramos simbolizaria também a agonia dos valores éticos no Brasil:

A ideia de pureza foi simplesmente suprimida logo na estreia da história, com a morte trágica do personagem de Tony Ramos. O ator que durante décadas encarnou a honestidade na TV agonizou entre soluços de sangue, sob chuva torrencial, atropelado depois de constatar que a mulher era uma pérfida. O herói com caráter, vimos, não passava de um banana. Para piorar, no último suspiro ajudou a armar o novo golpe da algóz (...). Todos mentem e trapaceiam no subúrbio

<sup>88</sup> Sobre o assunto, ver Hamburger (2005).

<sup>89</sup> “Genésio persegue Carminha”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html> – acessado em 17 de setembro de 2015.

<sup>90</sup> “Tufão atropela Genésio”. Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html>. Acesso em: 17 set. 2015.

emergente e consumista que serve de cenário à trama. Vale o lema "os fins justificam os meios" (ou "rouba, mas faz", "rouba, mas pro partido", "todos roubam"...). "Avenida Brasil" nos convida, ou nos coage, a torcer por quem faz o mal. Testa nossa ruína moral. Dói. (MELCHIADES FILHO, 2012).

As cenas do primeiro capítulo de *Avenida Brasil* e seu desenrolar representaram mais do que a “ruína moral” brasileira. Ela também representa um país no qual há ausência de projetos de desenvolvimento econômico, social e político estruturais e duradouros. A falência da ética não é a causa da ruína do país, mas a consequência da ausência deste projeto, que se materializa em um individualismo no qual o principal objetivo é atingir a sua própria meta, pouco importando a utilização de meios ilícitos e imorais.

Nesse ponto, nova comparação entre *Avenida Brasil* e *Irmãos Coragem* é reveladora. Enquanto na obra clássica de Janete Clair, nas cenas do último capítulo, o garimpeiro-herói João Coragem (Tarcísio Meira) lidera a reconstrução da cidade-natal, após ter sido destruída pelo “coronel local”, através de um discurso em que enfatiza a necessidade de união de todos através do trabalho – aspecto ideológico compartilhado, involuntariamente, entre o regime autoritário civil-militar apoiado por boa parte das elites nacionais e da oposição de esquerda que defendia a construção de um projeto nacional de desenvolvimento mais voltado para o bem-estar social das classes trabalhadoras que deveriam ter o controle de tal processo –, *Avenida Brasil* não aponta para outra perspectiva senão a tragédia de que todos, independentes de classe social, são movidos pelos interesses mesquinhos e por desejos de vingança individuais.

As cenas finais da trama indicam a passividade da era do espetáculo: os personagens moradores do bairro do Divino torcem para o seu clube local vencer a final do campeonato carioca da segunda divisão de futebol de 2012, assistindo a um dos personagens secundários da trama, Adauto (Juliano Cazarré) – um veterano jogador que não teve muito sucesso na carreira (marcada até então por ter perdido um pênalti que impediu o time de subir de divisão anos antes) –, marcar o gol da vitória que finalmente permitiu o time subir para a primeira divisão.

Ao invés de o líder comunitário conduzir a união popular em torno de um projeto de reconstrução, temos um profissional medíocre que consegue se redimir do erro do passado e cumpre a meta da empresa que poderia ter sido realizada por qualquer outro jogador (ou trabalhador), sem grandes perspectivas de futuro. O que importa é atingir a meta estabelecida no presente, e não planejar visando que as gerações futuras possam ter uma melhor qualidade de vida.

Este quadro de tragédia nacional em meio ao ufanismo do projeto neodesenvolvimentista do “lulismo” é representado em vários aspectos, como na personalidade desprovida de qualquer caráter dos vilões suburbanos Carminha e Max e na vida ociosa da família de Tufão e nas “famílias” de Cadinho. Tal ciclo completa-se no decorrer do segundo capítulo.

Tufão, através das informações contidas na carteira de Genésio, dirige-se até a casa deste para dar a notícia da morte do trabalhador da construção civil e de que estaria à disposição para ajudar a família quanto às dificuldades financeiras decorrentes do acidente. A recém-viúva aproveita-se da situação, fingindo estar chocada com a morte do marido e desorientada quanto aos rumos que seguiria. Aproveita-se da ausência de Rita na casa para mentir ao jogador de futebol, afirmando não ter filhos com Genésio. No decorrer da primeira semana da telenovela, Carminha e Max recuperam o dinheiro de Genésio de Rita, que não tem como resistir e vê o recurso financeiro de seu pai ser roubado pelo casal.

Carminha aproveita-se do sentimento de culpa de Tufão quanto ao acidente que matou Genésio e seduz o jogador, apesar de ser noivo há anos da manicure paraibana Monalisa (Heloisa Périssé). A jovem viúva de Genésio já está grávida de seu amante antes do momento de sedução e, pouco tempo depois, afirma para Tufão que está grávida dele. Enfraquecido emocionalmente, o jogador de futebol opta pelo rompimento com a noiva e se compromete a casar com Carminha. O golpe de Carminha é concretizado ao apresentar Max a Ivana, afirmando este ser um velho amigo de Genésio de boa índole. A irmã de Tufão acaba se casando com o amante de Carminha e, assim, adquire mais forças dentro da própria casa do marido para se tornar a “madame suburbana” do bairro do Divino.

Antes de casar com Tufão, Carminha abandona a enteada em um grande depósito de lixo orgânico, na trama popularmente conhecido como “lixão”. Na realidade, como foi revelado posteriormente, era o mesmo no qual Carminha e Max passaram boa parte da infância – decorrente de uma tragédia familiar revelada somente nos últimos capítulos a qual abordaremos resumidamente mais à frente. Ela fica sob os “cuidados” de um velho morador de rua, Nilo (José de Abreu), pai de Max que sobrevive através da exploração de mão-de-obra infantil na coleta de lixo. A cena na qual Max abandona Rita no “lixão” é uma das cenas de maior dramaticidade da telenovela, despertando certa simpatia em parte do público telespectador quanto aos desejos de vingança que nutre contra a madrasta, apesar de tal situação também ser analisada através de aspectos sociais, tornando o debate em torno da trama ainda mais complexo.

#### 4.2. O “lixão” na era da descartabilidade do ser humano

Em *Avenida Brasil*, o simbolismo do “lixão” relaciona-se com a tragédia dos derrotados e excluídos do sistema capitalista na era neoliberal, ressaltando o drama da desigualdade do país e, ao mesmo tempo, o sentimento de falência de um projeto de desenvolvimento econômico e social estrutural no país enquanto celebra o sucesso dos “emergentes” do Divino que representam o suposto surgimento da triunfante “nova classe média”, alçada a ponto nevrálgico da retomada do crescimento econômico do país e de uma sociedade menos desigual.

O “lixão” de *Avenida Brasil* é habitado por crianças abandonadas e carentes, geralmente tratadas como criminosas em potencial em diversos programas de telejornalismo de cunho sensacionalista beirando ao fascismo que pouco colabora com a construção de uma sociedade realmente democrática, acompanhadas por pessoas idosas marcadas por uma vida de tragédias, marginalidade e detenção nas cadeias e penitenciárias brasileiras.

Apesar disso, nesse local pouco propício à sociabilidade humana, ainda há certa bipolarização maniqueísta típica dos folhetins eletrônicos. Apesar de realmente ousar na linguagem das telenovelas, ao não estabelecer uma fronteira nítida entre “bondade” e “maldade”, com personagens marcados pela ambiguidade, ainda é possível identificar esta característica polarização que é uma marca do gênero (XAVIER, 2003).

Enquanto Nilo é um alcoólatra que, além de explorar, comete uma série de abusos e violências às crianças que estão sob a sua responsabilidade, Mãe Lucinda (Vera Holtz) é mais humana. Procura tratar as crianças como se fossem seus netos. Um deles é conhecido como Batata (Bernardo Simões), um dócil menino de doze anos que se encanta com Rita e pede para Mãe Lucinda convencer Nilo de deixar a menina sob a sua guarda. As antigas relações que os dois “donos do lixão” tiveram no passado convencem o bandido a deixar Rita com a Mãe Lucinda.

Contudo, a filha de Genésio nutre grande ódio e desejo de vingança contra Carminha. Aparentemente para evitar uma tragédia, Mãe Lucinda negocia a adoção de Rita por um casal argentino proprietário de um restaurante conceituado em Buenos Aires. Poucos dias depois, Batata é “adotado” por Carminha e Tufão. Mas, na realidade, o menino é o filho mais

velho dela com seu comparsa Max, abandonado quando ainda era um bebê no “lixão” para Mãe Lucinda cuidar dele.

O “lixão” tornou-se cenário do drama que originou boa parte da trama principal de *Avenida Brasil*. No desenrolar dos episódios é que vai sendo revelado parte dos acontecimentos remetidos ao passado – principalmente no penúltimo capítulo –, em uma sequência de cenas inspiradas nas tragédias familiares suburbanas do dramaturgo carioca Nelson Rodrigues (Cf. XAVIER, 2003) que, assim como as obras sociológicas de Gilberto Freyre<sup>91</sup>, influenciam a teledramaturgia da emissora.

No passado, Mãe Lucinda e Nilo foram casados e Max, filho do casal. Nilo, antes de virar um mendigo morador do depósito de lixo, era um bancário cuja vida era bem diferente do quadro de miséria no qual está condenado na atualidade. Contudo, Lucinda foi seduzida e tornou-se amante do vizinho, Santiago (Juca de Oliveira). Este é retratado como um idoso simpático que se dedica ao ofício de consertar brinquedos quebrados. Mas, na realidade, a sua oficina encobre vários negócios escusos relacionados ao banditismo. Trinta anos antes, Nilo flagrou Lucinda e Santiago juntos na sua própria casa. Para se vingar, dirigiu-se à casa de Lucinda e assassina sua filha, irmã de Max. Revoltada, Lucinda dirige-se armada à casa de Santiago, atirando na rival. Mas, o autor do disparo que matou a esposa de Santiago foi do seu próprio marido, que incrimina a amante, rouba a herança da esposa e abandona a própria filha, Carminha, no lixão, onde passa a viver conjuntamente com Nilo e seu filho, Max. Também no penúltimo capítulo esclarece-se que Carminha também era chantageada pelo próprio pai, para o qual reservava uma parte do dinheiro que desviava do próprio marido. É bom ressaltar que essa ação se passa no ano de 1982, já na fase final do regime autoritário e às vésperas da redemocratização, sinalizando também a tragédia moral da qual o país estava começando a viver após o fracasso da construção do “Brasil do Futuro”.

No cinema, em documentários como *Ilha das Flores*, produzido no final dos anos 1980, o depósito de lixo é o destino do desperdício da sociedade de consumo e cenário da tragédia do lupemproletariado desprovido de todos os recursos e excluído do mercado de trabalho. Já em *Avenida Brasil* não há tal postura crítica. O cenário celebrado pela crítica televisiva é como uma prova da superioridade técnica da Rede Globo na produção da

---

<sup>91</sup> Como admitiu o roteirista da Rede Globo de Televisão, Rodrigo Fonseca, ao mediar a “mesa comemorativa dos 50 anos da Rede Globo” no V Encontro Obitel de pesquisadores de ficção televisiva, realizada no auditório da Biblioteca Brasileira da Universidade de São Paulo no dia 8 de outubro de 2015.

teledramaturgia brasileira, cujo cenário apenas se assemelha, mas está longe de ser um autêntico “lixão”, chegando ao ponto de atrair turistas.

(...) O lixão da novela é tão impactante que se tornou destino concorrido dos tours de visitante do Projac. Ao longo de dois meses, mais de 1.500 caminhões de entulho foram despejados no local, com o cuidado de não misturar resíduos orgânicos. Os moradores da área até se assustaram, imaginando que seria um depósito de lixo de verdade. “Conseguimos fazer um lixão limpinho”, diz José Luiz Villamarim, diretor da maioria das cenas ambientadas ali. Quem visita o lugar experimenta uma estranha dissonância sensorial: No lugar do fedor de chorume, sente-se o cheiro de pão que vem de uma fábrica nas proximidades (MARTHE, 2012a).

Apesar do cenário *fake* característico de um produto da indústria cultural que também tem a função de representar a superioridade da técnica da Rede Globo de Televisão sobre as suas concorrentes, o “lixão” de *Avenida Brasil*, simbolicamente, representa o depósito no qual os “derrotados do sistema” são descartados e isolados de uma sociedade que estaria superando as mazelas de uma sociabilidade marcada pelas heranças do mandonismo e do clientelismo do patriarcalismo escravista. Mais do que isso, representa o local para onde se encaminham todos, que não conseguem se adaptar às exigências do capital neoliberal: sujeitar-se à flexibilidade não apenas do trabalho, mas até também da própria ética, justificada desde que se trabalhe e conquiste as metas estabelecidas, seja pela empresa ou pelo Estado ou por quem os financia<sup>92</sup>.

No último capítulo, arrependida dos crimes que perpetrou no decorrer de sua vida, Carminha divorcia-se de Tufão e passa seus últimos dias no depósito de lixo, assumindo o lugar de Mãe Lucinda quanto ao cuidado com as crianças abandonadas.

---

<sup>92</sup> Ao abordar o ser humano como um indivíduo a ser descartado, a narrativa audiovisual de *Avenida Brasil*, embora de forma diversa, aproxima-se a vários programas televisivos líderes de audiência mundial que têm a pretensão de representar “a vida como ela é, ao vivo”, no caso os *reality shows*, marcada pelo estímulo à competição selvagem entre seus participantes e a eliminações dramáticas daqueles que se revelam “incompetentes” em atingir as metas estabelecidas pelos produtores, diretores, apresentadores e pela própria audiência (através dos índices de aprovação e rejeição, muitas vezes, medidos através das redes sociais). Ao analisar os *reality shows*, Viana (2012, p. 48-9) destacou que: “A eliminação é o núcleo em torno do qual se organizam nossas representações. ‘Paredão’ e ‘ex-BBB’ são equivalentes espetaculares da palavra-chave da política na atualidade: ‘exclusão’. (...) O termo aponta para o fenômeno da crescente desnecessidade de mão de obra após a revolução microeletrônica e a ‘reestruturação produtiva’ levada a cabo pelo toyotismo (...). Do ponto de vista da nova organização capitalista, somos todos potencialmente lixo, porém, enquanto alguns podem se reciclar, o resto é orgânico”. Mais à frente, a autora (idem, p.87) destaca a flexibilização da ética e dos valores morais que norteiam as normas sociais a partir do estabelecimento de uma única regra, as metas estabelecidas que devem ser cumpridas impreterivelmente por todos os funcionários, independente dos meios usados para alcançá-las: “A empresa flexível é o próprio antijogo: pode-se pegar a bola com a mão e cavar a chuteira na panturrilha do adversário; o que categoricamente vetado é que se perca o gol. Não é preciso ir muito longe para que se perceba o ponto cego da ideologia gerencial-flexível: ele está na adesão ao princípio da empresa. Não há regras, mas há uma lei”.

Nesse aspecto, o “lixão” é o local no qual os “perdedores”, a classe explorada, curva-se diante do cortejo dos “vencedores”, daqueles que conquistam a ascensão social através do sofrimento alheio, pouco importando se as vítimas da violência são crianças ou idosos. Não por acaso, o sucesso do ex-jogador de futebol é ressaltado ao longo da trama, da mesma forma que o empreendedorismo de sua ex-noiva que, apesar de romper relações com ele, admite que este continue financiando seus negócios relacionados à estética feminina. Até mesmo a determinação da “mau-caráter” Carminha está desprovida de uma crítica mais contundente na narrativa.

Esses aspectos podem ser entendidos como qualidades necessárias para conquistar uma carreira bem-sucedida e a ascensão social. Aliás, quando a personagem demonstra certa fraqueza e arrepende-se de alguma das violências que perpetrou durante a trama, estimula-se a sua decadência social e a perda de sua posição no “panteão da meritocracia”. A história continua reproduzindo a tragédia humana da desigualdade de classes sociais, embora tente, muitas vezes, disfarçar tal quadro com discursos triunfalistas que procuram justificar a funcionalidade do sistema capitalista. Assim, as teses sobre a teoria de História do filósofo alemão Walter Benjamin, escrita no final dos anos 1930, ainda tem sentido na realidade contemporânea mundial:

(...) os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores (...). Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão (BENJAMIN, 2005, p.225).

Em *Avenida Brasil*, a elite suburbana nada mais é do que herdeira das demais elites brasileiras, reproduzindo, em sua sociabilidade, seus mandonismos, clientelismos e diversas formas de preconceito diante das classes menos favorecidas. O triunfalismo dos “pobres-ricos” é mais eficiente para concretizar a renovação na crença ideológica de que “todos” têm a mesma possibilidade de ascenderem socialmente no capitalismo, desde que saiba adaptar-se devidamente às “regras do jogo” da competitividade na qual é permitida utilizar-se de todas as armas que sejam úteis para concretizar tal objetivo. Como veremos adiante, a chave da “vingança” apenas ratifica os valores de tal sociedade à beira da barbárie.

**Figura 08** – Mãe Lucinda e as crianças do “lixão” de *Avenida Brasil*



Fonte: Memória Globo. com

#### **4.3. A vingança do oprimido frente ao opressor, ou do opressor frente ao oprimido?**

Apesar de viver confortavelmente na Argentina, ter acesso a uma educação de qualidade durante toda sua infância e adolescência e obter formação superior em gastronomia, tornando-se chefe de cozinha do restaurante da família que a adotou, Rita (doravante chamada de Nina (Débora Fallabella), nome pelo qual foi batizada por seus pais adotivos) nutre seu ódio pela madrasta Carminha, por responsabilizá-la pela morte do pai. Quando a telenovela passa para o tempo atual (2012), a jovem decide voltar para o Brasil com o objetivo de concretizar a vingança contra sua opressora que a impediu de ter uma infância plenamente feliz.

Cabe destacar que Nina, quando aparece adulta na trama, tem um figurino típico de uma jovem da pequena burguesia: cabelos longos, veste roupas elegantes e caras, bem-educada e culta e competente em sua profissão. Ao voltar para a terra natal, corta os cabelos bem curtos, similar à protagonista desprovida de caráter do filme *Acosados* (1958) do cineasta francês Jean-Luc Godard, que dirige uma motocicleta vestindo *jeans* e jaqueta de couro, em uma versão feminina e contemporânea dos justiceiros do *western* norte-americano.

Através de um contato em uma rede social, Nina aproxima-se de Ivana e consegue a vaga de emprego como cozinheira na casa da família do ex-jogador de futebol Tufão, apesar de esta estranhar que uma jovem tão bem qualificada tecnicamente se sujeite a trabalhar em uma profissão tão desvalorizada financeiramente e socialmente, como a de empregada doméstica.<sup>93</sup> Na realidade, tal quadro ainda pode provocar estranhamentos, mas perversamente é um fato corriqueiro dentro da realidade tecida pela lógica do capitalismo neoliberal que, no discurso, valoriza a qualificação profissional, mas, na prática, oferece poucas vagas de emprego mesmo para aqueles que investem no aprimoramento profissional<sup>94</sup>.

**Figura 09** – Nina na Argentina



**Fonte:** Memória Globo. com

---

<sup>93</sup>“Ivana apresenta mansão para Nina”. Disponível em:<http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/5/ivana-apresenta-carminha-a-nina.html>. Acesso em: 15 jul. 2015.

<sup>94</sup> Em uma matéria jornalística do Portal G1.com, há um breve depoimento da empregada doméstica Rosicleide Santos. Ex-operária da construção civil, perdeu o emprego. Como não encontrou outra vaga de trabalho na área, sujeitou-se a trabalhar em casas de família. Segundo a trabalhadora, tais dificuldades decorrem pela exigência constante de qualificar-se profissionalmente: “Está muito difícil conseguir emprego em Salvador, muito complicado. Precisa fazer cursos e cursos e cursos, e, às vezes, você não tem condição financeira de bancar todos os cursos”. A exigência por qualificação profissional, muitas vezes, cria uma miragem de maiores possibilidades profissionais que não correspondem à realidade do mercado. “Número de trabalhadores domésticos cresce”. Disponível em <http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2016/01/numero-de-trabalhadores-domesticos-cresce-26-no-brasil.html>. Acesso em: 08 set. 2016.

**Figura 10** –Nina, o “anjo vingador”



**Fonte:** Memória Globo. com

Ao conquistar a vaga de emprego na casa de Tufão e Carminha, Nina estabelece um paradoxo da sociedade brasileira em tempos de “lulismo”: profissionais mais qualificados educacionalmente vendendo sua força de trabalho para uma elite ascendente que conquistou seu “lugar ao sol” sem precisar de tal qualificação profissional, tão valorizado pela ideologia burguesa neoliberal. Uma “elite ascendente” que não compartilha da crença na meritocracia através dos estudos, valorizando outros aspectos como mais importantes para ser bem-sucedido na vida<sup>95</sup>. Numa entrevista concedida à *Revista Veja*, o autor de *Avenida Brasil* ressalta que o sucesso individual para a sociedade atual se resumiria apenas ao enriquecimento, ficando o refinamento cultural ou a própria educação formal relegada ao segundo plano:

(...) Antigamente, a elite se impunha como referência não só por seu dinheiro, mas por ser vista como superior em matéria de comportamento e cultura. Hoje, essa noção está falida (...). Arrisco-me a dizer que, na base disso, está o fato de que a

<sup>95</sup>A oposição de boa parte das classes privilegiadas ao processo de mobilidade social recente do país se deve a este suposto “desprezo” pela educação por parte dos “pobres ricos”. Um dos alvos que expressam tal oposição é o próprio ex-presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva que, na visão das elites, orgulha-se de ter “vencido na vida” sem precisar ter concluído o ensino primário. A não valorização de aspectos de distinção cultural, educacional e profissional valorizados pela pequena burguesia brasileira por parte da “nova classe trabalhadora” foi enfatizada na análise de Souza (2012).

bagagem cultural já não é vista como complementar. Se o único valor que importa é o triunfo financeiro, tudo acaba se igualando. Ainda que as pessoas ganhem dinheiro, sua cultura e sua escolaridade permanecem precárias. E o caso do ex-jogador de futebol cheio de grana, mas que tem estantes com livros falsos, como o Tufão. Para escancarar o paradoxo da situação, fiz com que sua empregada, a Nina, seja a única figura com cultura na casa dele. (CARNEIRO, 2012, p.20).

É bom destacar que, como percebeu o crítico televisivo da *Folha de S. Paulo* Mauricio Stycer (2012), Nina empreendeu uma espécie de “processo civilizatório” através da culinária e de indicações de leitura e filmes de clássicos da literatura e do cinema. Em outras palavras, a empregada doméstica, pedagogicamente, introduziu elementos do “bom gosto cultural burguês” aos “pobres-ricos” suburbanos consumidores da cultura popular e, principalmente, de massa.

Quanto à culinária refinada, Nina conquistou toda a família logo no primeiro jantar servido<sup>96</sup>, com exceção de Carminha que desconfia das intenções da jovem, imaginando ela ser uma “golpista” cujas intenções seriam seduzir o marido ou o filho Jorginho (Cauã Reymond), na infância conhecido como Batata e por quem Nina envolve-se afetivamente durante a trama. No desenrolar dos capítulos, Nina aproxima-se mais de Tufão visando conscientizá-lo sobre o verdadeiro caráter de Carminha que há treze anos o engana com Max na própria mansão.

Para isso, sugere diversos títulos clássicos da literatura e, aos poucos, o ex-jogador de futebol adquire um gosto pela leitura que não tinha anteriormente, algo que foi importante para começar a ter desconfianças com relação às atitudes da esposa. Contudo, excetuando a filha mais nova de Carminha, Ágata (Ana Karolina), desprezada pela própria mãe devido ao fato de estar acima do peso, mas uma aluna com bom desempenho escolar e vontade de aprimorar seus conhecimentos, os demais moradores da mansão não valorizam a dedicação de Nina para que eles conheçam outras formas de expressão cultural diferente da cultura popular e da de massa.

Sem saber que se trata de sua enteada, Carminha também não simpatiza com Nina por considerá-la “esnobe”. Para tentar descobrir mais sobre a nova cozinheira, Carminha pede para uma das empregadas da casa, Zezé (Cacau Protásio), segui-la<sup>97</sup>. A referida personagem é uma desconstrução do estereótipo da *mammie* do cinema e dos seriados de

<sup>96</sup> “Nina recebe aplausos após o jantar”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/6/jorginho-pede-debora-em-casamento.html>. Acesso em: 15 jul. 2015.

<sup>97</sup> “Carminha manda Zezé espionar Nina”. Disponível em - <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/9/jorginho-conhece-nina.html>. Acesso em: 15 jul. 2015.

televisão norte-americano que teve grande influência em toda a América Latina, inclusive o Brasil, pois a preocupação que dispensa à patroa é desprovida de qualquer sentimento maternal<sup>98</sup>.

O comportamento prestativo e cordial visa apenas conquistar posições de destaque no trabalho, ambicionando tornar-se a empregada de maior confiança de Carminha que, por outro lado, apesar de seu mandonismo característico, acena com a possibilidade de premiar aqueles que se mantêm fiéis a ela. Além disso, Zezé também não simpatiza com Nina, pois observa nela uma concorrente em potencial na disputa pela preferência da patroa, ainda mais por reconhecer que esta possui uma maior capacidade e conhecimento profissional.

Para conquistar a simpatia de Carminha, algo crucial para concretizar seus planos de vingança, Nina utiliza estratégias que não eram comuns às heroínas das telenovelas, anteriormente capazes de sofrerem silenciosamente as injustiças. Uma delas foi crucial para finalmente conseguir tal objetivo. Em uma sequência de cenas na qual a cozinheira acompanha a patroa em um *shopping center*, Carminha, apesar de ter dinheiro para comprar uma caríssima joia, tenta roubá-la. O segurança, atento, impede a esposa de Tufão de sair da joalheria sem ser revistada. Nina intervém no diálogo e afirma ser ela a responsável pela tentativa de furto, alegando que precisava ajudar um familiar em dificuldades. Carminha pede para não prestarem queixa contra sua empregada e que, ao chegar em casa, iria demiti-la por justa causa, que não ocorrerá<sup>99</sup>. Carminha agradece a Nina pela demonstração de fidelidade a ela<sup>100</sup> e logo começa a tratar não apenas como a sua empregada de confiança, mas como sendo uma verdadeira amiga<sup>101</sup>. Por fim, se, nas primeiras refeições, Carminha reclamava da comida de Nina por ser “requintada demais”, a partir daí a ex-esposa de Genésio começa a elogiar de forma efusiva os pratos da cozinheira<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> Segundo Araújo (2000, p.50): “Embora no cinema a *mammie* tenha ficado imortalizada pela personagem interpretada pela atriz HattieMcDaniel, em ...*E o vento levou*, este estereótipo já tinha debutado em 1914, no filme *Lysistrata*. A mulher negra típica prevista para a sua representação devia ser uma atriz grande e gorda, capaz de caracterizar uma negra ao mesmo tempo orgulhosa, dominadora, de vontade forte, irritável, mas intensa na sua maternalidade. Provavelmente, foi o estereótipo mais retomado pelo melodrama das radionovelas mexicanas e cubanas e pela televisão brasileira(...)”.

<sup>99</sup> “Nina assume roubo no lugar de Carminha”. Disponível em:<http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/13/tufao-tira-leleco-da-cadeia.html>. Acesso em: 15 jul. 2015.

<sup>100</sup> “Carminha agradece a Nina”. Disponível em:<http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/13/tufao-tira-leleco-da-cadeia.html>. Acesso em: 15 jul. 2015.

<sup>101</sup> “Carminha pede que Nina seja a sua amiga”. Disponível em:<http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/14/jorginho-descobre-que-nina-e-rita.html>. Acesso em: 15 jul. 2015.

<sup>102</sup> “Carminha elogia a comida de Nina”. Disponível em:<http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/16/jorginho-mente-para-debora-e-vai-atras-de-nina.html>. Acesso em: 15 jul. 2015.

A “cultura do favor”, então, passa a predominar nas relações entre a patroa e a empregada doméstica. Favores nada desinteressados, voltados para objetivos específicos e ressaltando o caráter hipócrita de tais práticas. Esse é um elemento fortemente presente na política brasileira, em um contexto no qual o Supremo Tribunal Federal (STF) julgava os réus do caso do Mensalão, denunciado em 2004, que abalou o primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, no qual o governo “comprava” o apoio de congressistas para conseguir aprovar os projetos considerados mais relevantes na agenda da presidência.

Como admitiu João Emanuel Carneiro, ao colocar como trama principal de *Avenida Brasil* a obsessão de Nina pela vingança contra Carminha, “(...) me interessa refletir sobre até que ponto vale a pena se corromper eticamente em nome de uma boa causa”. (CARNEIRO, 2012). Em outras palavras, refletindo sobre o contexto político brasileiro contemporâneo, caberia questionar até que ponto vale a pena se corromper para contar com o apoio de políticos conservadores e uma menor resistência da elite tradicional para executar um plano de reformas sociais que, apesar dos limites, possibilitaria condições de vida melhores a milhões de famílias paupérrimas.

**Figura 11** – Nina como a empregada fiel de Carminha



Fonte: Memória Globo. com

A vingança de Nina se concretiza por volta do capítulo 100 de *Avenida Brasil*. Para muitos telespectadores e críticos de televisão, significou o ponto alto da trama, apesar da complexidade dada à cena tanto pelo autor quanto pela direção – que decepcionou parte dos consumidores da mercadoria mais comercial da televisão brasileira. De um lado, temos Carminha que descobriu a verdadeira identidade de Nina e, dessa forma, tenta livrar-se da empregada para continuar tendo a vida confortável conquistada à base de vários golpes e muitas ações desprovidas de qualquer caráter ético. Do outro, Nina consegue gravar um encontro entre Max e Carminha, material suficiente para Tufão descobrir que está sendo enganado e acabar com o seu casamento.

Nesse conflito entre ambas, quem toma a iniciativa é Carminha. Na cena em que desmascara a cozinheira, Carminha adota um discurso no qual o sadismo do mando do tempo das sinhás está bem visível. A sequência inicia-se no quarto do casal Tufão, pouco iluminado, no qual a patroa espera ser servida por sua empregada. Nina entra no quarto e inicia o seguinte diálogo com sua madrasta:

**Nina:** “Preparei um café da manhã especial para a senhora!”.

Carminha coloca um sonífero no copo de suco de laranja sem Nina perceber.

**Carminha:** “Este suco está com um gosto esquisito...” (levanta o copo oferecendo para a empregada experimentar).

Nina experimenta o suco e concorda com a patroa: “Realmente, o gosto tá meio estranho mesmo... devia ter uma laranja meio passada no meio, me desculpa”.

Carminha (respondendo ironicamente e subindo o tom de sua voz): “Sempre há uma laranja podre no meio para estragar tudo! Não é, Rita!?”.

A seguir, enquanto Nina sente sonolência e está surpresa por Carminha ter descoberto sua real identidade, a patroa adota um discurso triunfalista no qual, sucintamente, revela a sua visão de mundo sobre a sociedade hierarquizada das classes sociais:

**Carminha:** “Linda bandeja! Realmente você é muito talentosa, um prodígio da arte da culinária, muito talentosa... sabe que eu não diria que você iria se tornar alguém na vida... achei que você ia morrer naquele lixão. A vida não é justa... o mundo é dividido entre perdedores e vencedores, e mais uma vez eu venci! E você, mais uma vez perdeu! E vai perder sempre! Porque você nasceu para perder!”.

O discurso de Carminha desvela a falsidade da meritocracia na sociedade capitalista contemporânea, apesar de ainda manter-se forte como ideologia. Pouco importa o talento individual para destacar-se e conquistar seus objetivos na contemporaneidade. Exige-se outras habilidades, muitas delas mesquinhas, para a pessoa realmente tornar-se “vencedora”. Ou seja, é necessário realmente que não se tenha escrúpulos morais e esteja disposta a até a

agir de forma ilícita para conquistar seus objetivos em uma espécie de maquiavelismo perverso contemporâneo. Para a vilã de *Avenida Brasil*, os fins justificam todos os meios adotados para conquistá-lo. Talento, capacidade profissional, aprimoramento educacional seriam fatores descartáveis e de pouca serventia para quem realmente sabe jogar as “regras do jogo”.

Aparentemente, Nina estava totalmente derrotada. Na sequência, a jovem cozinheira é levada por um capanga de Carminha para um descampado, na qual a algoz dá a entender que daria um fim à sua vida ao ordenar que Nina fosse enterrada viva. Prática comum aos “coronéis” que, ao se verem desafiados, mandam seus jagunços livrarem-se daqueles que os ameaçam. Em *Avenida Brasil*, a cena adquire uma estética de violência pop pós-moderna inspirada nos filmes do diretor norte-americano Quentin Tarantino. Porém, a personagem sobrevive e retorna a mansão. Cabe frisar que Carminha, ao contrário do que boa parte dos telespectadores supunha, não tinha intenções de assassinar Nina, mostrando ter a vilã alguns limites éticos quanto às suas próprias ações. De fato, durante quase toda a trama, Carminha jamais chegou a participar de qualquer assassinato e, nesse caso, ela revelou ao seu capanga Lúcio (Emiliano d’Ávila): “Eu quero que dê apenas um susto nela, para que ela, por si só, decida ir embora para bem longe daqui”.

Contudo, a obstinação pela vingança não tinha limites para Nina, que resolveu usar o material comprometedor sobre o casal Max e Carminha para concretizar seus planos. A empregada resolve utilizar as mesmas táticas de terror psicológico usadas anteriormente contra ela. Na mansão totalmente escura e vazia – pois o restante da família havia viajado para Cabo Frio de férias –, Nina assusta a patroa ao iluminar o próprio rosto com uma lanterna. A seguir, exhibe na tela de um computador o vídeo no qual Carminha está em momentos íntimos com Max e faz uma chantagem: ou Carminha torna-se sua “escrava” e faz todas as suas vontades, ou vai mostrar o vídeo para Tufão. Sem outra alternativa, a patroa cede à chantagem da empregada.

Nesse momento, na narrativa audiovisual de *Avenida Brasil*, a empregada doméstica torna-se a patroa, e a patroa transforma-se em empregada doméstica. A vingança de Nina está na inversão de papéis, revelando que seu real desejo era estar no comando e impor a sua madrastra todas as violências e desmandos da qual foi vítima, bem na lógica do mais antigo código de leis da humanidade, o Código de Hamurabi, no qual o criminoso paga na mesma proporção do crime que cometeu contra a outra pessoa. Nina chega ao ponto de praticar um ato de tortura contra Carminha ao cortar seus cabelos e de dirigir-se aos gritos de forma

perversa, com um olhar transtornado, à patroa ao dar-lhe ordens, acompanhadas por palavras de baixo calão que não se adequariam a uma personagem até então bem-educada, como “vadia” e “vaca”.

Nina obriga Carminha a se mudar para o quarto das empregadas, enquanto ela se instala no quarto principal da casa. Nesse momento, a empregada assume uma postura mais ativa e autoritária, enquanto a patroa aceita passivamente a situação. Ao apresentar o novo dormitório de Carminha, há um monólogo de Nina na qual denuncia as péssimas condições de moradia das empregadas domésticas na casa, mas que a patroa será obrigada a aceitar daqui para frente:

**Rita:** “Eu vou explicar algumas coisas sobre esse quarto que você mal conhece, apesar de fazer parte de sua casa. Trata-se de um quarto simples, pouco iluminado e pouco arejado. Mas uma patroa do seu tipo deve achar que uma empregada não precisa mais do que isso para sobreviver. Temos TV, que às vezes pega, às vezes não... vem ver o banheiro. O chuveiro é elétrico, mas não temos água quente... porque apesar das promessas, a resistência nunca foi trocada. O ralo entope, formando uma poça de água que inunda o banheiro inteiro. E o cheirinho? Ruim, não é? Com o tempo, você se acostuma. A cama é uma porcaria, o estrado tá quebrado. Não se mexe muito, porque senão você acaba no chão”.

**Figura 12** – Nina concretiza a vingança e a inversão de papéis



**Fonte:** Memória Globo. com

Historicamente, o quarto da empregada é um local da residência que simboliza a segregação entre patrões e trabalhadores domésticos, no qual reconhece-se espaços próprios do explorador e do explorado— o segundo jamais deve ousar a invadir a “privacidade” do primeiro.

A presença da trabalhadora doméstica em tempo integral foi realidade em casas de poder aquisitivo alto em grande parte do século XX. Além da indefinição quanto ao tempo do trabalho, o trabalhar e o morar são apontados como ausência de liberdade, de lugar próprio (FERREIRA, 2006, p.122).

O “quartinho da empregada” intensifica a exploração da trabalhadora doméstica, além de possibilitar aos patrões uma maior vigilância e limitação à liberdade dessas profissionais. Tal prática ainda está presente nos lares de alto poder aquisitivo e reforçam o caráter de segregação que caracteriza boa parte das relações entre patroas e trabalhadoras domésticas:

Em vários aspectos da vida cotidiana, vamos percebendo tentativas de transformação da trabalhadora doméstica em ‘pessoa da família’, bem como perspectivas de colocar a trabalhadora doméstica no *lugar* a ela reservado. Se, por um lado, os relatos nos falam da busca da criação de uma igualdade, pelas roupas, pelo convívio em determinados lugares; por outro lado, temos indícios, como na questão dos quartos, de que há espaços próprios para a família e espaços para as domésticas e essas fronteiras visíveis e invisíveis são continuamente repostas, refeitas e até fortalecidas (FERREIRA, 2006, p.123).

A relação Nina e Rita, hipocritamente, representou aspectos nos quais esboçou-se uma cumplicidade entre ambas, algo que ultrapassa as relações profissionais. Porém, no momento da vingança, Nina descarta qualquer cordialidade na relação com Carminha, tratando-a não apenas como uma empregada doméstica, mas como um ser inferior que deve ser relegado à sua insignificância. Além disso, a empregada abandona o seu uniforme e veste-se com as roupas da patroa. Nesse ponto, curiosamente, Nina começa a se assemelhar a tantas outras patroas das classes privilegiadas brasileiras, enquanto Carminha demonstra um lado mais humano, sofrendo com os atos da empregada e, pelo menos, nesse momento da trama, revelando uma passividade que não condizia com suas atitudes até então.

Alguns críticos televisivos perceberam o caráter classista da vingança de Nina sobre Carminha, interpretando-a como uma vingança simbólica das empregadas domésticas contra os desmandos das patroas que caracterizam tais relações trabalhistas.

Na teledramaturgia brasileira, nunca houve uma criatura tão obcecada por vingança quanto Nina – aliás, Rita. Para todos os efeitos heroína de *Avenida Brasil*, a personagem revelou-se de uma monstruosa criatividade para bolar as mais diversas humilhações à mulher que fizera sua infelicidade durante a infância. (...) fez com que ela lavasse a roupa e esfregasse o chão e, suprema degradação, obrigou-a a comer o intragável macarrão com salsicha que Carminha adota como ração básica para os empregados da casa (...).Em uma novela que (...) dramatiza dificuldades e dilemas da ascensão social, era inevitável que a vingança embutisse elementos classistas. A retaliação de Nina contra Carminha não se esgotou na

expição de seus traumas de infância significa também a desforra das domésticas reprimidas contra as patroas abusivas (...) (MARTHE, 2012).

A vingança de Nina não seria apenas de caráter individual, segundo a matéria acima, mas também teria um caráter classista, no qual os desejos reprimidos das empregadas domésticas de se vingarem de suas patroas estariam representados nessas cenas. De forma mais crítica, mas também relacionando tais cenas a uma vingança simbólica das trabalhadoras domésticas, a crítica do jornal *O Estado de S.Paulo*, Esther Hamburger, afirmou que

(...) o assunto é provocativo. Afinal, põe o dedo na ferida de uma instituição estrutural na sociedade brasileira: a relação patroa-empregada doméstica. (...) Em um país em que empregadas tem empregadas, o que não passa batido na novela, a carapuça sugerida no discurso de Nina serve para a maioria dos leitores deste artigo, que contam ou contaram com empregados domésticos (...). Carminha teve a oportunidade, mas não acabou com Nina (...). Destronada, de uniforme de empregada, cabelos cortados e tingidos de castanho, a personagem perde força. Sem o comando dela, a família de Tufão também fica sem graça. Substituindo a patroa, Nina adota o figurino branco e sensual da inimiga. É mais classuda, mas não possui o mesmo magnetismo. Sua atuação é estridente (...). Como a classe média urbana que há décadas impera no espaço da novela está vendo a vingança da empregadinha? (HAMBURGER, 2012).

Para Hamburger (2012), Carminha é quem comanda as ações na narrativa de *Avenida Brasil*. A madame suburbana sem qualquer pudor ético é capaz de todas as ações para alcançar seus objetivos e trata seus empregados como seres inferiores. A passividade com que aceita a vitória da rival contrapõe-se à dinâmica da trama. Entretanto, se, inicialmente boa parte dos telespectadores apoiam a vingança de Nina, seu comportamento mandonista frente à patroa causa estranheza, pois a “heroína” da trama cai na mesma vala comum da “vilã”. Mas não é apenas isso. Esse estranhamento desaparece quando se constata que seu comportamento não difere em nada de muitas “madames” burguesas e pequeno burguesas da zona sul carioca que ainda tratam suas empregadas domésticas como seres inferiores.

Tal constatação ocorre porque, na realidade, o embate entre Nina e Carminha em *Avenida Brasil* não é uma simples inversão de papéis entre a heroína e a vilã, e tampouco se limita apenas a uma vingança simbólica das empregadas domésticas frente ao mandonismo e a violência das patroas. O que também ocorre é um reordenamento da hierarquia social aos moldes do que a pequena burguesia urbana considera justo: a hegemonia da classe privilegiada que representa os valores da civilização como a boa educação e o bom gosto

cultural, relegando as classes populares ao lugar que seria de direito delas: a invisibilidade social.

Nina apenas se disfarça como uma simples empregada doméstica visando conquistar seus objetivos relacionados ao desejo de vingança frente aos maus tratos e ao abandono que sofreu de Carminha durante a infância. Os valores morais que defende são os valores burgueses historicamente assimilados pela pequena burguesia: a crença na meritocracia e na superioridade social frente às pessoas que tiveram um menor acesso à uma educação formal ou bagagem cultural. A sua vingança é a da sua própria classe social que não aceita mudanças profundas na hierarquia social da sociedade brasileira e que quer diferenciar-se a todo custo da classe trabalhadora ascendente, jamais aceitando ser tratada como igual nos locais anteriormente restritos ao consumo das classes privilegiadas. Em outras palavras, a vingança de Nina é simbolicamente uma reação ao Brasil do “lulismo” e expressa o desejo das classes privilegiadas pela manutenção e conservação da antiga ordem social.

Carminha e o próprio núcleo da família Tufão são representados como se fossem um entretenimento circense para o consumo de telespectadores de todas as classes sociais. A rudeza, a falta de modos, o baixo nível cultural e educacional e a falta de interesse em superar tal quadro tecido por uma difícil situação anterior de pobreza e miséria são servidas um pouco depois da hora do jantar para a diversão das massas, tanto pela sua caricaturização cômica quanto pela “violência pop” praticada pela principal vilã – mas, não é similar a representação naturalista (mas também pop) da violência social brasileira no cinema, em filmes como *Carandiru*, *Tropa de Elite* e *Cidade de Deus*.

O isolamento de tal núcleo no bairro do Divino não é apenas uma opção de permanecer cercado de amigos de infância e familiares e tampouco o desejo de não compartilhar os mesmos valores distintivos e excludentes das classes privilegiadas brasileiras, mas sim uma autoproteção daqueles que têm consciência de que, apesar de enriquecerem, jamais serão aceitos como iguais pelas classes sociais que, historicamente, a exploraram com requintes masoquistas de mandonismo.

Dessa forma, *Avenida Brasil*, através do conflito de classe representado por Carminha e Nina, embaralha o jogo da sociabilidade brasileira. A vingança do oprimido frente ao opressor, na realidade, sinaliza justamente o contrário: a vingança do opressor frente ao oprimido em um contexto marcado pela suposta ameaça de subversão da ordem social brasileira, na qual o “anjo vingador” da pequena burguesia, Nina, ensina pedagogicamente o devido lugar ao “demônio suburbano” Carminha na hierarquia social

brasileira, assim reagindo no campo da teleficção à ameaça de subversão da ordem em uma sociedade marcada pela suposta diminuição do abismo social entre as classes privilegiadas e subalternas.

## Considerações finais

As telenovelas da Rede Globo de Televisão, a partir da década de 1970, tornaram-se, simultaneamente, a mercadoria audiovisual mais lucrativa da indústria cultural brasileira e a produção que representa, de forma verossímil, esta sociedade em seu processo de modernização conservadora.

Algumas de suas principais produções abordaram temáticas sociais e políticas de forma relativamente crítica, apesar da vigilância da censura dos agentes do Estado autoritário e das limitações próprias de um gênero voltado, principalmente, para atender às necessidades de entretenimento de seus consumidores.

A telenovela, de forma imprevista, tornou-se um instrumento para a consolidação de uma identidade nacional moderna e consumista que, apesar da inserção de temáticas políticas como pano de fundo de uma parte de suas produções, foi responsável por despolitizar tais assuntos ao privilegiar soluções individualistas para tais questões.

No decorrer dos anos 1970 e 1980, as telenovelas da Rede Globo construíram um imaginário em torno do “país do futuro” cujo destino era tornar a nação brasileira em uma das sociedades mais desenvolvidas do mundo capitalista. A própria emissora, que até os dias de hoje se vangloria de sua superioridade técnica frente às concorrentes, consolidou uma autoimagem de empresa moderna e internacionalmente competitiva – a amostra do “Brasil do Primeiro Mundo” que o projeto desenvolvimentista do Estado autoritário civil-militar buscava emergir no país. Tal ideário de modernização, porém, era relacionado a um projeto socialmente excludente e conservador quanto à manutenção da gigantesca desigualdade social existente no país, cujo crescimento tinha como uma das bases a exploração intensiva da mão-de-obra industrial e agrícola. A miséria extrema era relegada à invisibilidade na programação da principal emissora de televisão do país.

Nos últimos anos, a concorrência maior entre as emissoras da televisão aberta, a migração de boa parte dos telespectadores para a televisão paga e internet e uma teledramaturgia mais voltada para temáticas fragmentadas que servem de propaganda para ações de responsabilidade social abalaram a liderança de audiência das telenovelas da emissora e a capacidade do gênero em abordar temáticas de relevância nacional. Além disso, o “politicamente correto” despolitiza o debate em torno de tramas que, a despeito das intenções de seus produtores e autores, sugerem interpretações que ratificam a legitimidade

de práticas racistas e preconceituosas, como foi o caso das personagens Tereza e Helena de *Viver a Vida*, de autoria de Manoel Carlos.

A consolidação e ampliação da sociedade de consumo no Brasil nas últimas décadas permitiram que diversas famílias das classes populares – historicamente relegadas à carência – tivessem condições de conquistar a inclusão social por meio do consumo. Tal processo consolidou-se com as políticas sociais, criação de empregos de carteira assinada e aumento do salário mínimo no decorrer dos governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff. Emergiu no país uma sociedade de consumo mais “inclusiva”, uma vez que alguns bens duráveis, como aparelhos eletrônicos, automóveis e outros produtos eram importados de países asiáticos cuja produção de baixo custo permitiram que fossem mais acessíveis para os trabalhadores de menor renda. Esse processo é uma tendência mundial interpretada pelos apologistas do sistema capitalista neoliberal como uma amostra da capacidade do capitalismo de incluir setores marginalizados da sociedade.

Tal processo, porém, foi incapaz de consolidar uma sociedade realmente democrática em nosso país. O reacionarismo de boa parte das classes privilegiadas, principalmente da classe média urbana das grandes metrópoles, as políticas sociais dos governos petistas que, supostamente, seriam sustentadas pelos altos impostos cobrados – responsáveis pelo aumento do custo de produção das empresas e do estilo de vida glamourizado dessa pequena parcela da população –, além dos casos de corrupção recorrentes na Nova República – mas, identificados pelos grandes veículos de mídia controlados por poucos grupos empresariais como práticas do Partido dos Trabalhadores –, e o pouco investimento do Poder Público em serviços básicos voltados à população mais carente – apesar de esta ter condições de frequentar os mesmos templos de consumo anteriormente restritos às classes com maior poder aquisitivo – é uma mostra da vulnerabilidade de tal processo que impulsiona a emergência do conservadorismo e o avanço de políticas neoliberais em todo país.

Tal contexto inspirou a produção de telenovelas que foram grande sucesso de público e crítica no ano de 2012, como *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil*. Ambas produzidas pela Rede Globo de Televisão que, inicialmente, foram planejadas visando atrair a audiência da equivocadamente denominada “nova classe média” que se tornou um ambicionado público-alvo para o mercado publicitário brasileiro. Outro aspecto em comum de tais produções foi o protagonismo de personagens e temáticas referentes ao cotidiano das empregadas domésticas. Não é demais lembrar que, na época, havia o debate em torno da aprovação da

Emenda Constitucional 72 que equiparou os direitos destes trabalhadores aos demais protegidos pelos direitos reconhecidos pela Consolidação das Leis Trabalhistas.

Em *Cheias de Charme*, a representação de uma sociabilidade tecida pela exploração e mandonismo, muitas vezes mascarada pela “conciliação de classes” é abordada em diversas cenas. Ao contrário de outras produções do passado, a narrativa audiovisual aponta para o rompimento da passividade das trabalhadoras frente aos desmandos sofridos pelos patrões. De tal quadro de exploração emerge uma consciência de classe entre as empregadas domésticas, protagonistas da trama, que se contrapõe aos interesses das classes exploradoras. Tal consciência serve como combustível para o grupo musical “*As Empreguetes*” comporem a música que as transformou em celebridades na sociedade do espetáculo. A exploração dos dominadores e a resistência dos dominados tornou-se matéria-prima para um produto voltado para o entretenimento das massas e de um pedagogismo interclassista voltado para a conciliação e apaziguamento dos conflitos sociais dentro da ordem do sistema capitalista. Apesar da histórica resistência dos patrões quanto à existência de qualquer legislação regulatória no âmbito privado, *Cheias de Charme* aponta para a necessidade de alguma mediação em tais relações trabalhistas visando à manutenção da “paz social”.

A representação do trabalho doméstico, entretanto, em *Cheias de Charme* tem importantes contradições. Embora a trama tenha a proposta de valorizar o trabalho doméstico, em muitas cenas, as próprias “empreguetes” desvalorizam a profissão à qual estariam condenadas a exercer por toda a vida. O espetáculo serve como redenção para Maria da Penha, Maria Aparecida e Maria do Rosário, que deixam de ser trabalhadoras domésticas e tornam-se celebridades musicais e, conseqüentemente, “madames”, concretizando o sonho expresso na própria letra da música “*Vida de Empreguete*”. Dessa forma, a telenovela reatualiza sua herança folhetinesca, servindo como um narcótico que alivia as dores da injustiça social.

Através das telenovelas e das mensagens sociais inseridas em seu discurso audiovisual, a Rede Globo de Televisão constrói uma imagem de protagonista da própria política brasileira de forma perversa. Ignorando as históricas lutas e reivindicações de trabalhadores e movimentos sociais ligados ao emprego doméstico, executivos da emissora propagam a importância de terem incluído tais relações trabalhistas como pauta de boa parte de sua programação televisiva, considerando tal inserção decisiva para a aprovação da Emenda Constitucional 72 em 2013 que equiparou os direitos dos trabalhadores domésticos aos demais trabalhadores cujos direitos e deveres ainda são mediados através da CLT –

apesar dos ataques que a CLT tem sofrido do mesmo Congresso Nacional principalmente a partir de 2016 e que resultaram na reforma trabalhista aprovada recentemente, no período de conclusão da presente tese. A Rede Globo de Televisão, através da publicidade que faz de si mesma, usa os diversos investimentos em projetos de assistência social com o objetivo de valorizar a própria imagem da empresa, algo importante para atrair novos investimentos publicitários e de aumentar ainda mais a influência da empresa no cenário político brasileiro.

*Avenida Brasil* representa não apenas a crise dos valores éticos e morais da sociedade brasileira. A obra de João Emanuel Carneiro aponta para a falta de um projeto estrutural de desenvolvimento econômico e social em um contexto marcado pela emergência de um maquiavelismo neoliberal no qual os fins devem ser alcançados através de todos os meios possíveis, pouco importando se estes são lícitos ou não.

A meritocracia por meio do aprimoramento educacional visando maior qualificação profissional não é mais considerado um mecanismo eficiente para ascensão social. A capacidade de atrair e manter os holofotes do mundo do espetáculo em torno de si mesmo, potencializando o fetiche da mercadoria – que não é outra senão o próprio indivíduo obrigado a marcar gols decisivos para atrair maiores investimentos publicitários –, a habilidade de especular no mundo do mercado financeiro, no qual ludibriar os concorrentes é considerado uma qualidade crucial para o sucesso, e a frieza em apelar para diversas estratégias escusas com o objetivo de enriquecer e ter uma vida confortável parecem ser mais eficientes na era neoliberal. Dessa forma, o “Brasil do Futuro” e os valores ético-morais relacionados a tal projeto estão agonizando, assim como o personagem Genésio, um trabalhador honesto vítima da ambição de sua própria esposa e incapaz de controlar o seu próprio destino e o de sua filha.

Na trama, o subúrbio e o trabalho doméstico são protagonistas; há ainda espaço de destaque para o depósito do lixo, símbolo do descarte da era do toyotismo. O “lixão” da teleficação é o local destinado aos “perdedores” que não conseguem adequar-se às regras do jogo da competitividade contemporânea, na qual os jogadores podem apelar para qualquer meio e estratégia, seja lícita ou ilícita, para alcançar os seus objetivos.

A dramaticidade da situação escancara-se ao depararmos que a maior parte dos habitantes desse local são idosos e crianças. Na era neoliberal, os mais velhos são tidos como “obsoletos” e “ultrapassados” e, por isso, descartáveis. Já as crianças compõem as futuras gerações condenadas às incertezas de uma sociedade cada vez mais egoísta, insensível e excludente, na qual a palavra de ordem é ser e manter-se competitivo sempre.

As relações entre as classes sociais em *Avenida Brasil* são abordadas indiretamente através da rivalidade entre as personagens Carminha e Nina. O discurso classista de Nina estimula a interpretação de que o oprimido deseja se livrar da opressão e injustiças do opressor, mas a trama de João Emanuel Carneiro problematiza ainda mais tal temática. Na realidade, Nina não é uma empregada doméstica, e sim se disfarça como uma cozinheira com o objetivo de vingar-se dos maus-tratos que recebeu na infância de sua madrasta Carminha. Nina é uma pequena burguesa que representa a reação de sua classe frente a ascensão social de parte das classes populares subalternas que seriam inferiores em relação à educação e à cultura e se orgulham de não terem precisado de tais quesitos para enriquecer ou terem condições de uma vida econômica mais confortável. Dessa forma, a “troca de papéis” entre a empregada Nina e a patroa Carminha tem múltiplos entendimentos e pode ter um caráter conservador e reacionário.

*Cheias de Charme* e *Avenida Brasil* impulsionaram novamente a função social da telenovela brasileira de representar uma temática nacional que mobiliza as grandes massas de telespectadores, independente da classe social em um contexto no qual o “lulismo” já dava sinais claros de desgaste, mas a economia ainda apresentava índices de crescimento satisfatórios. Ainda havia certo otimismo perceptível em algumas cenas e capítulos das duas telenovelas, apesar de ambas apontarem, em maior ou menor grau, de forma cômica ou trágica, algumas contradições existentes em um processo marcado pelo reformismo fraco que logo chegou aos seus limites.

Atualmente, muitas das conquistas sociais, por mais tímidas que sejam, estão ameaçadas e, curiosamente, a própria Rede Globo de Televisão, símbolo da modernização conservadora que ainda serve como bandeira para parte das elites brasileiras, apoia essas reformas através de seus telejornais, procurando convencer seus telespectadores da necessidade de o Estado cortar investimentos na área social para tornar novamente a economia brasileira competitiva.

Nesse ponto, constata-se uma grande contradição presente na própria história da emissora: a teledramaturgia adota um discurso no qual há certa simpatia a políticas sociais, enquanto o telejornalismo frequentemente condena tais políticas que impedem a “modernização” do país. Contudo, para futuras análises sobre tal processo, parece ser importante levar em consideração a capacidade que o capitalismo tem de assimilar reivindicações e críticas sociais e adaptá-las aos seus interesses mercadológicos – característica perceptível nas telenovelas aqui analisadas.

### Referências bibliográficas e digitais

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação das Massas”. In: *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDERSON, Perry. “O Brasil de Lula”. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza e Bruno Costa. *Novos Estudos*, 91, São Paulo, novembro de 2011.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do negro no Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

ARENDT, Hannah. *Sobre a Revolução*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus Editora, Campinas, 2003.

BAKHTIN, Mikhail (V.N.Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*, vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. 7.ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

\_\_\_\_\_. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme F. Teixeira. São Paulo: Editora Universidade São Paulo, 2007.

BRAGA, Ruy. *A política do precariado – do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias– ensaios sobre a televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

CARDOSO, Adalberto. “Escravidão e Sociabilidade Capitalista”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, 80, março de 2008, pp.71-88.

CHAUÍ, Marilena. “Uma Nova Classe Trabalhadora”. In SADER, Emir (org). *Lula e Dilma: 10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil*. São Paulo; Rio de Janeiro: Boitempo Editorial; FLACSO Brasil, 2013.

\_\_\_\_\_. “Raízes Teológicas do populismo no Brasil: teocracia dos dominantes, messianismo dos dominados”. In: DAGNINO, Evelina (org.). *Os anos 90: política e sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1977.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

DREIFUSS, René Armand. *1964 – a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*. 6.ed Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

DRUMOND, Rafael. “A divina paródia da ‘nova classe média’, notas sobre a teleconstrução do subúrbio na novela *Avenida Brasil*”. In: *Mediação*, Belo Horizonte, v.16, n.19, jul.-dez. de 2014.

ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. São Paulo: Centauro Editora, 2002.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14.ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2012.

FECÉ, José Luís. “Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual”. *Contracampo*, Niterói, n.2, jan./jun, 1998.

FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 5.ed. São Paulo: Globo, 2005.

FERREIRA, Jorgetânia da Silva. *Memória, História e Trabalho: experiências de trabalhadoras domésticas em Uberlândia – 1970-1999*. Dissertação de Mestrado em História Social. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2000.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo – Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51.ed. São Paulo: Global, 2008.

FUBINI, Enrico. “Prólogo”. In CHASIN, Ibaney. *O Canto dos Afetos – Um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. *Proteção e Obediência – Criados e seus patrões no Rio de Janeiro (1860-1910)*. Tradução de Viviana Bosi. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

GRAMSCI, Antonio. “Literatura Popular”. In: *Literatura e Vida Nacional*. 2.ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Maquiavel e a política de Estado*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado – A Sociedade da Novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

\_\_\_\_\_. “Violência e Pobreza no cinema brasileiro recente”. In *Novos Estudos*, São Paulo, n.78, julho de 2007.

\_\_\_\_\_. “Telenovelas e interpretações do Brasil”. In *Lua Nova*, São Paulo, 82, pp.61-86, 2011.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 23.ed. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

\_\_\_\_\_. *O enigma do capital e as crises do capitalismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos – o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo, Ática, 1996.

KORNIS, Mônica. “Ficção Televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo”. In: CAPELATO, Maria Helena et al.(orgs.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

LENIN, Vladimir Ilitch. *O Estado e a Revolução: o que ensina o marxismo sobre o Estado e o papel do proletariado na revolução*. Tradução de Aristides Lobo. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Imperialismo – Fase Superior do Capitalismo*. Tradução de Leila Prado. 4.ed. São Paulo: Centauro Editora, 2010.

LOPES, Maria Immacolata de Vassalo. “Telenovela como recurso comunicativo”. In: *MATRIZES*, ano 3- n.1, ago-dez.2009, pp.21-47.

MARCUSE, Herbert. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar Editors, 1969.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARX. Karl. *O Capital*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. “A ideologia alemã”. In: IANNI, Otávio (org). *Marx*. São Paulo: Editora Ática, 1979.

MATTA, Roberto da. *O que faz o brasil, Brasil?* 12.ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001.

MAURO, Rosana. *Aspectos da midiaticização do consumo e do sentido de classe social na telenovela: a representação da “nova classe C”*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.

MELO, Hildete Pereira de. “O serviço doméstico remunerado no Brasil: de criadas a trabalhadoras”. *Texto para Discussão do IPEA*, Rio de Janeiro: 1998.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. “Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade”. *Revista USP*: São Paulo, 76, pp.157-166, 2007-2008.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira – utopia e massificação*. São Paulo: Contexto, 2004.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista – o onitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela – história e produção*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAULANI, Leda Maria. “Capitalismo financeiro, estado de emergência econômico e hegemonia às avessas no Brasil”. In: OLIVEIRA, Francisco de; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibele (orgs.). *Hegemonia às avessas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

PIQUEIRA, Mauricio Tintori. *Entre o entretenimento e a crítica social: a telenovela moderna da Rede Globo de Televisão e a formação de uma identidade nacional (1969-1975)*. Dissertação de Mestrado em História Social. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2010.

POCHMANN, Márcio. *Nova Classe Média? – O trabalhador na base da pirâmide social brasileira*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

\_\_\_\_\_. *O mito da classe média – capitalismo e estrutura social*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

RAGO FILHO, Antonio. “A Ideologia 64: os gestores bonapartistas do capital atrofico”. In: *Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História*. ANPUH/SP – UNICAMP, Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004.

REGINATTO, Giuliana Regina Amaral. *Mercado Social na Rede Globo: o outro espetáculo do horário nobre*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Mercado. São Paulo:

Faculdade Cásper Líbero, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro – Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROMANO, Maria Carmem Jacob. *Representação do popular e campo da telenovela: um close em Benedito Ruy Barbosa*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 1999.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas – Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6.ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SINGER, André. *Os sentidos do lulismo – Reforma gradual ou pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SINGER, Paul. *Dominação e desigualdade – estrutura de classes e repartição de renda no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SILVA, Marusa Boscafoli. *Patroas e empregadas em Campos dos Goytacazes: uma relação delicada*. Dissertação de Mestrado em Sociologia Política. Campos dos Goytacazes: Universidade Estadual do Norte Fluminense, 2013.

SOUZA, Jessé. *Os Batalhadores Brasileiros – Nova classe média ou nova classe trabalhadora?*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

THOMPSON, Edward. *A Formação da Classe Operária Inglesa – A árvore da liberdade*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, v.1.

VIANA, Silvia. *Rituais do Sofrimento*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

XAVIER, Ismail. “As transformações da indústria cultural”. In: MENDES, Adilson (org). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

\_\_\_\_\_. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

### Fontes digitais

ALMEIDA, Flávia. “Aguinaldo Silva faz críticas à *Viver a Vida*”. Disponível em <http://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/aguinaldo-silva-faz-criticas-a-viver-a-vida-de-manoel-carlos/2009/11/12-90499.html> /, acessado em 09 de julho de 2012.

ALVES, Giovanni. 2013. “Os limites do neodesenvolvimentismo”. Disponível em: <http://blogdoitempo.com.br/category/colunas/giovannialves>. Acesso em: 23 nov. 2013.

“Arlindo Cruz faz nova versão de música famosa para homenagear bairro do Divino”. Disponível em [gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/Fique-por-](http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/Fique-por-)

dentro/noticia/2012/04/arlando-cruz-faz-nova-versao-de-musica-famosa-para-homenagear-bairro-do-divino.htm. Acesso em 08 abr. 2012.

BARROS, Carla. “Representações do serviço doméstico na ficção televisiva: notas sobre consumo e diferença social”. In *Animus – Revista Interamericana de Comunicação Midiática*. V.11, n.22. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2012. Disponível em <http://cascavel.cpd.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/animus/article/view/7203/pdf>, Acesso: 20 jul. 2014.

BARROCAL, André. “A batalha da TV”. In *Carta Capital*, São Paulo, 26-12-2013. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/revista/774/a-batalha-da-tv-5549.html>, Acesso em: 02 fev. 2014.

“Direitos dos empregados domésticos em filme com Taís Araújo e Malu Galli”. Disponível em <http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2012/10/direitos-dos-empregados-domesticos-em-filme-com-tais-araujo-e-malu-galli.html>. Acesso em: 26 mai. 2017.

“Emprego Doméstico volta a crescer no Brasil, volta o IBGE”. Disponível em <http://exame.abril.com.br/economia/noticias/emprego-domestico-volta-a-crescer-no-brasil-mostra-ibge>. Acesso em: 08 set. 2016.

FAGUNDEZ, Ingrid. “‘Não aprendi muito com que horas ela volta’, diz representante dos patrões”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/10/1689476-nao-aprendi-muito-com-que-horas-ela-volta-diz-representante-de-patroes.shtml>, Acesso em: 09 set. 2016.

FRIEDLANDER, David et al. “A Nova Classe Média do Brasil”. In *Revista Época*, Rio de Janeiro, 09 de agosto de 2008. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI10074-15204,00-A+NOVA+CLASSE+MEDIA+DO+BRASIL.html>. Acesso em: 02 out. 2012.

GRIJÓ, Wesley Pereira. *De Voyeur a Protagonista: nova classe média e telenovelas no Brasil*. Estudos em Comunicação. Dez. 2014, n. 17, p.191-212. Disponível em: <http://www.ec.ubi.pt/ec/17/pdf/n17a09.pdf> Acesso em: 15 jul.2017.

HAMBURGER, Esther. “A vingança da empregadinha”. Disponível em <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,a-vinganca-da-empregadinha-imp-,907513>, Acesso: 5 ago. 2012.

LEBLON, Saul. “Rolezinhos: os pobres estão afrontando a sua visibilidade”. Disponível em <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cidades/Rolezinhos-os-pobres-estao-afrontando-sua-invisibilidade/38/30039>. Acesso em: 18 jan. 2014.

LUCENA, Eleonora. “Rolezinhos tem raízes na luta pelo espaço urbano”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/148411-rolezinhos-tem-raizes-na-luta-pelo-espaco-urbano.shtml>. Acesso em: 16 jan. 2014.

MACHADO, Leandro. “De repente, classe C”. *Folha de S. Paulo*, 06 de setembro de 2012. Disponível em <http://tools.folha.com.br/print?url=http%3A%2F%2Fwww1.folha.uol.com.br%2Fopiniao>

%2F1120280-tendenciasdebates-de-repente-classe-c.shtml&site=emcimadahora. Acessado em: 06 de set.2012.

MELCHIADES FILHO. 2012. “Tony Ramos está morto”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/melchiadesfilho/1073182-tony-ramos-esta-morto.shtml>. Acesso em: 06 set. 2012.

MEMÓRIA GLOBO. *Viver a Vida*. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/viver-a-vida.htm>. Acesso em: 14 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. “*Cheias de Charme*”. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/cheias-de-charme/trama-principal.htm>, Acesso em: 13 jan. 2014.

“Meu lugar não é o Divino”. Disponível em <https://conversanobanheiro.wordpress.com/2012/05/27/meu-lugar-nao-e-o-divino/>. Acesso em: 27 mai. 2012.

NERI, Marcelo. *A Nova Classe Média*. Rio de Janeiro: FGV/IBR, CPS, 2008. Disponível em [http://www.cps.fgv.br/ibrecps/M3/M3\\_TextoFinal.pdf](http://www.cps.fgv.br/ibrecps/M3/M3_TextoFinal.pdf). Acesso em: 01 jul. 2012.

“Número de trabalhadores domésticos cresce”. Disponível em <http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2016/01/numero-de-trabalhadores-domesticos-cresce-26-no-brasil.html>. Acesso em: 08 set. 2016.

“O bairro Divino, o baile Charme e Madureira”. <https://br.noticias.yahoo.com/blogs/ultrapop/o-bairro-divino-o-baile-charme-e-madureira-125613388.html>. Acesso em: 10 jun. 2012.

RAMOS, Cleidiana. “Cena de novela causa indignação”. In: <http://mundoafro.atarde.uol.com.br/?p=2059>, Acesso em: 09 jul. 2012.

SECRETARIA DE ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. *Vozes da Classe Média – é ouvindo a população que se constrói políticas públicas adequadas*. Brasília: Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República, 2012. Disponível em [http://www.sae.gov.br/wp-content/uploads/ebook\\_ClasseMedia1.pdf](http://www.sae.gov.br/wp-content/uploads/ebook_ClasseMedia1.pdf), Acesso em: 17 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. *Social e Renda – a classe média brasileira*. Brasília: Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República, 2014. Disponível em [http://www.sae.gov.br/wp-content/uploads/ebook\\_ClasseMedia1.pdf](http://www.sae.gov.br/wp-content/uploads/ebook_ClasseMedia1.pdf). Acesso em: 17 abr. 2015.

STYCER, Mauricio. “De escrava a empregue”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/67566-de-escrava-a-empregue.shtml>. Acesso em: 23 set. 2012.

“Trabalhador Doméstico”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/Trabalhador-Domestico/>. Acesso em: 07 jun. 2017.

VERONI, Wander. “Helena – personagem da novela *Viver a Vida* e a cultura da submissão”. In <http://cafecomnoticias.blogspot.com.br/2009/11/helena-personagem-da-novela-viver-vida.html>, . Acesso em: 09 jul. 2012.

VIEIRA, João Luiz. 2012. “*Avenida Brasil* conclui a ‘virada’ e bate recorde de audiência”. Disponível em <http://emails.estadao.com.br/noticias/televisao,avenida-brasil-conclui-a-virada-e-bate-recorde-de-audiencia,2127,0.htm>. Acesso em: 5 de ago. 2012.

XAVIER, Nilson. “Recorde de audiência de *Cheias de Charme* comprova: é a melhor novela das sete dos últimos anos”. Disponível em <http://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br>, Acesso em 01 jul. 2012.

XAVIER, Nilson. *Cheias de Charme*: repercussão foi maior que a audiência... 2012. Disponível em <https://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2012/09/28/cheias-de-charme-repercussao-maior-que-a-audiencia/> Acesso em: 01 jul. 2012.

ZYLBERKAN, Mariana. “A classe C no horário nobre – Como -e por que- a Rede Globo celebra a classe média emergente em suas duas principais novelas”. Disponível em <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/a-globo-e-pop>. Acesso em: 22 abr. 2012.

### Fontes Impressas

MARTHE, Marcelo. “Vingança – A Emoção Primordial”. *Revista Veja*, São Paulo, 8 de agosto de 2012.

\_\_\_\_\_. “Entrevista – João Emanuel Carneiro”. *Revista Veja*, São Paulo, 4 de julho de 2012 (a).

### Fontes audiovisuais

“Carminha agradece a Nina”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/13/tufao-tira-leleco-da-cadeia.html>. Acesso em: 15 jul. 2015.

“Carminha elogia a comida de Nina”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/16/jorginho-mente-para-debora-e-vai-atras-de-nina.html>. Acesso em: 15 jul. 2015.

“Carminha manda Zezé espionar Nina”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/9/jorginho-conhece-nina.html>,. Acesso em: 15 jul. 2015.

“Carminha pede que Nina seja a sua amiga”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/14/jorginho-descobre-que-nina-e-rita.html>,. Acesso em: 15 jul. 2015.

“Chayene dá ordens a Penha”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/capitulo/2012/4/16/cida-rosario-e-penha-fazem-um-pacto.html>. Acesso em: 21 mai. 2017.

“Chayene humilha Penha”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/capitulo/2012/4/16/cida-rosario-e-penha-fazem-um-pacto.html>. Acesso em: 21 mai. 2017.

“Chayene joga sopa em Penha”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/capitulo/2012/4/16/cida-rosario-e-penha-fazem-um-pacto.html>. Acesso em: 21 mai. 2017.

“Chayene lança seu novo hit ‘Vida de Patroete’”. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/2027588/>,. Acesso em: 26 jun. 2017.

“Chayene repreende Penha”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/capitulo/2012/4/16/cida-rosario-e-penha-fazem-um-pacto.html> . Acesso em: 21 mai. 2017.

“Cida, Rosário e Penha fazem um pacto”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/capitulo/2012/4/16/cida-rosario-e-penha-fazem-um-pacto.html>,. Acesso em: 21 mai. 2017.

“Conrado se casa com Isadora”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/capitulo/2012/6/20/conrado-se-casa-com-isadora.html>,. Acesso em: 08 jun. 2017.

“Genésio persegue Carminha”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html>–. Acesso em: 17 set. 2015.

“Ivana apresenta mansão para Mina”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/5/ivana-apresenta-carminha-a-nina.html>,. Acesso em: 15 jul. 2015.

“Nina assume roubo no lugar de Carminha”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/13/tufao-tira-leleco-da-cadeia.html>,. Acesso em: 15 jul. 2015.

“Nina recebe aplausos após o jantar”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/4/6/jorginho-pede-debora-em-casamento.html>,. Acesso em: 15 jul. 2015.

“Rita alerta Genésio contra Carminha”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html>–. Acesso em: 17 set. 2015.

“Rita enfrenta Carminha”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html>–. Acesso em: 17 set. 2015.

“Rita ouve Carminha planejar um golpe”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html>-. Acesso em: 17 set. 2015

“Tufão atropela Génésio”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html>-. Acesso em: 17 set. 2015

“Tufão marca um gol”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html>-. Acesso em: 17 set. 2015.

“Tufão revela que pretende se casar”. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html> -. Acesso em: 17 set. 2015.

### **Seminários**

V Encontro Obitel de Pesquisadores de Ficção Televisiva. São Paulo: Universidade de São Paulo, 8 e 9 de outubro de 2015.

## Anexo I – Ficha Técnica e trama principal da telenovela *Cheias de Charme*<sup>103</sup>

### Ficha técnica:

<i>Autores principais</i>	Filipe Miguez e Izabel de Oliveira
<i>Roteiristas</i>	Daisy Chaves, Isabel Muniz, João Brandão, Laís Mendes Pimentel, Paula Amaral e Sérgio Marques
<i>Supervisor de texto</i>	Ricardo Linhares
<i>Direção de núcleo</i>	Denise Saraceni
<i>Direção geral</i>	Carlos Araújo
<i>Direção</i>	Maria de Médicis, Natalia Grimberg, Allan Fiterman e Denise Saraceni
<i>Período de exibição</i>	16 de abril a 28 de setembro de 2012
<i>Número de capítulos</i>	143

**Trama Principal:** Três empregadas domésticas – Maria da Penha (Taís Araújo), Maria do Rosário (Leandra Leal) e Maria Aparecida (Isabelle Drummond) – são 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.

Maria da Penha mora no Borralho, comunidade fictícia próximo ao bairro de Jacarepágua, zona oeste do Rio de Janeiro, com seu marido Sandro (Marcos Palmeira), o filho Patrick (MC Nicollas) e os irmãos Allana (Sylvia Nazareth) e Elano (Humberto Carrão), que ela criou quando seus pais desapareceram. Sandro era pedreiro, até sofrer um acidente de trabalho ao cair do andaime. Reclamando constantemente de uma “dor nas costas”, Sandro usa isso como desculpa para não procurar mais emprego. Ele dá muita dor de cabeça para a esposa, chegando a se envolver com agiotas e investir o pouco dinheiro da família em trambiques. Por conta disso, o casamento deles vive em crise. Penha é uma talentosa cozinheira, honesta e caprichosa, que construiu a casa onde mora e nunca deixou nada faltar para o filho e os irmãos. Até ajudou Elano a pagar a faculdade e se formar no curso de direito. No serviço, porém, ela não tem paz, afinal ela 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, além de maltratar aqueles que a contrariam e a desafiam. Além disso, Chayene só se aproxima das pessoas por interesse. Tem o costume de chamar suas domésticas de “curicas”. Tem como secretário Laércio (Luiz Henrique Nogueira), seu ex-marido e ex-companheiro da banda de forró que a revelou para o estrelato. Os contratos dos shows de Chayene são fechados por Tom Bastos (Bruno Mazzeo), a raposa do meio artístico. Maria da Penha foi vítima de agressão física e verbal por parte de Chayene, que jogou uma sopa na cara de Maria da Penha. Esta se dirige à delegacia para prestar queixa contra a patroa.

Maria do Rosário passou parte da infância num orfanato. Aos 10 anos, o garçom Sidney Monteiro (Daniel Dantas) a adotou como filha e deu a ela todo amor, educação e apoio que só um pai poderia dar a uma criança. Cozinheira como Maria da Penha, Maria do Rosário é especialista em pratos saudáveis e sofisticados. Seu tempero faz sucesso entre artistas e pessoas da alta sociedade. Mas os sonhos de Maria do Rosário vão além das panelas e receitas. A filha adotiva de Sidney tem o sonho de ser cantora profissional e levar as canções que compõem ao sucesso. Para tudo ficar perfeito, ela gostaria de fazer um dueto

<sup>103</sup>Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/cheias-de-charme/trama-principal.htm>. Acesso em: 23 dez. 2012.

com Fabian (Ricardo Tozzi), seu ídolo, cantor de sucesso do ritmo sertanejo universitário. Maria do Rosário é capaz de loucuras como invadir o camarim do cantor. Detida pelos seguranças, estes prestam uma queixa contra a fã de Fabian e ela é encaminhada para a delegacia.

Maria Aparecida era filha da copeira da casa da família Sarmiento. Esta morreu quando a jovem ainda uma pré-adolescente. O advogado Ernani Sarmiento (Tato Gabus Mendes), comprometeu-se a adotar Maria Aparecida, mas quem realmente ficou com a guarda dela foi a sua madrinha Dona Valda (Dhu Moraes), cozinheira da casa. Na realidade, Maria Aparecida “herdou” a função da mãe na casa, trabalhando em troca do pagamento de seus estudos pelos patrões. Quando completou 18 anos, Maria Aparecida teve a carteira assinada e se tornou oficialmente uma trabalhadora doméstica. Ela sonha formar-se em jornalismo e passa as noites relatando num diário seus dias, dramas e fantasias. A jovem sofre uma decepção amorosa ao flagrar o namorado, Rodnei (Jayme Matarazzo), aos beijos com Brunessa (Chandelly Braz). Para se vingar, ela agarra o primeiro rapaz que vê, Elano, que se apaixona instantaneamente por ela. A noite termina em confusão, e ela é levada para a delegacia.

Dessa forma, as três se conhecem na delegacia de polícia. Por causa do atendimento, elas começam a reclamar da demora, insinuando que o delegado privilegiava atender as “madames” em detrimento de simples trabalhadoras. Por essa razão, o delegado decreta a prisão delas por desacato à autoridade. Atrás das grades, elas lembram o dia ruim que tiveram e Maria do Rosário sugerem 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.

Nos capítulos seguintes, Maria da Penha ligou para o programa de rádio *Bom dia, Dona Maria* e contou, ao vivo, a violência da qual foi vítima de sua patroa. Pelo fato de Chayene ser uma celebridade, o caso ganhou grande repercussão nos jornais. A empregada abriu um processo judicial contra a sua patroa. No final, apesar de contar com os serviços do escritório de advocacia de Ernani Sarmiento, Chayene é condenada a pagar 20 salários mínimos a Penha pelos danos sofridos, além de ser condenada a seis horas de prestação de serviços à comunidade do Borralho, em atividade ligada à limpeza e a saneamento.

Apesar da confusão que a levou à cadeia, Maria do Rosário não desistiu de se aproximar de Fabian para alavancar sua carreira musical. Decide candidatar-se à vaga de cozinheira na casa de Chayene, mesmo sendo avisada por Maria da Penha sobre os hábitos autoritários da cantora. A ex-patroa de Penha é madrinha musical do cantor e, por isso, acredita que seja possível apresentar suas músicas para ele. Na mesma época, Maria do Rosário conhece Inácio (Ricardo Tozzi), um sócia 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. Os dois se apaixonam e começam a namorar, mas Inácio morre de ciúmes de seu sócia famoso. Em decorrência disso, o casal acaba se afastando.

Após romper com Rodnei, Maria Aparecida 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 a empregada da casa? Por via das dúvidas, ela prefere guardar 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. Sendo assim, os patrões de Cida convidam Conrado e a avó, Máslova Tilman (Aracy Balanbanian), para um jantar pomposo. E toda a família trata Maria Aparecida como se fosse realmente filha de criação. Só que Isadora (Giselle Batista), filha de Ernani, está de olho no rapaz e tenta, de todas as maneiras, estragar o romance da doméstica. E consegue. Arditosa, 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.

Após idas e vindas, as três empregadas domésticas decidem relaxar e se divertir, aproveitando-se de uma turnê de Chayene na Bahia. Em meio aos desabafos, pois cada uma tem um problema maior do que a outra, as amigas dão uma espiada no *closet* da cantora e experimentam seus acessórios e roupas. Exaustas, adormecem entre plumas e paetês de Chayene. Maria do Rosário desperta com uma composição na cabeça, pega o violão de Chayene e começa a compor freneticamente. Empolgada, acorda as meninas e conta seu plano: gravar um clipe. Sem nada a perder, Maria da Penha e Maria Aparecida topam na hora. Cenário? A extravagante mansão de Chayene. Figurino? O guarda-roupa da rainha do eletroforró. Com ajuda do produtor musical Kleiton (Fábio Nepo), elas gravam o clipe. Kleiton corre para o estúdio no Borralho, animada com o material que tem nas mãos, e, como em um conto de fadas, elas se transformam num bem-sucedido trio de cantoras. Maria do Rosário se empolga e quer colocar o clipe na internet, mas Elano alerta que pode ser perigoso, afinal usaram a casa, o estúdio e as roupas de Chayene para fazer o clipe, o que pode trazer complicações legais. A frustração é geral. O que elas nem imaginam é que o clipe vai parar na internet, mudando radicalmente suas vidas e a de todos que a cercam.

O clipe faz sucesso tremendo, mas Chayene descobre que ele foi gravado em sua casa e decide punir as empregadas domésticas: acusa o trio de invasão de domicílio e furto. Tentando se defender, as empregadas domésticas acabam desacatando mais uma vez o delegado e são presas. Para colocar-las em liberdade novamente, Kleiton cria a campanha “*Empreguetes Livres*”. O movimento tem grande resposta do público e, junto com a dedicação profissional de Elano, contribui muito para que as “*Empreguetes*” conquistem a liberdade. Só que elas são obrigadas a aceitar um acordo: fingir que convivem em harmonia com suas patroas.

O sucesso do trio leva Tom Bastos a se interessar pelo grupo e registrar o nome “*Empreguetes*”. Ele acaba convencendo o trio a aceitá-lo como empresário. Quem não gosta nada disso é Chayene. Ela até tenta sabotar o trio de qualquer jeito, só que nada funciona, e as “*Empreguetes*” alcançam o estrelato. Depois de *Vida de Empreguetes*, elas lançam *Marias Brasileiras*, *Forró das Curicas* e *Nosso Brilho*. Indignada, Chayene decide implantar um espião entre as “*Empreguetes*”. Para não ficar por baixo, Chayene lança novo *hit*: *Vida de Patroete*. E, sempre que possível, diz ter sido a responsável pelo lançamento das *Empreguetes*. Ela até consegue fazer sucesso com a canção, mas nada ofusca o brilho do grupo rival.

A fama das “*Empreguetes*” só aumenta, inclusive internacionalmente. O trio é entrevistado pela jornalista norte-americana Bárbara Field. O encontro, porém, fica marcado pelo atraso de Maria da Penha em decorrência de um problema familiar, sinal que cada uma das cantoras dá uma importância diferente à carreira musical. Para Maria do Rosário, o grupo não é um *hobby*. Já Maria da Penha acredita que esta não está acima do seu filho e de seus parentes. De fato, Maria da Penha começa a demonstrar insatisfação com a carreira de cantora e fica ainda mais balançada quando recebe um convite para trabalhar no escritório de advocacia de Otto. A idéia é que ela possa dar consultoria às domésticas e orientar as patroas. Maria da Penha fica encantada com a ideia de ajudar as pessoas e considera isso mais importante do que a carreira musical. A crise entre as “*Empreguetes*” piora quando Maria da Penha e Maria Aparecida descobrem, pelos sites de fofoca, que Rosário está investindo na parceria com Fabian, sem sequer consultar as amigas.

As “*Empreguetes*” vivem uma crise definitiva quando Maria da Penha e Maria Aparecida se atrasam para um festival, resultado de uma armação de Chayene. O ocorrido foi logo depois de Chayene “vazar” nas redes sociais o primeiro clipe oficial do grupo na

web, antes do lançamento, quebrando o contrato do trio com os patrocinadores. Maria do Rosário decide se apresentar sozinha no show, mas acaba vaiada pelo público, frustrado com a falta de compromisso das cantoras para com ele. Após isso, Maria da Penha, Maria do Rosário e Maria Aparecida decidem acabar com as “*Empreguetes*”, para a alegria de Chayene. Frustrados com a decisão do trio, Elano e Kleiton promovem a campanha “*Empreguetes para sempre*”, na tentativa de fazerem com que elas desistam da decisão e continuem com a carreira do trio. Fãs e famosos aderem ao movimento.

Durante a premiação *DóRéMi*, em que as *Empreguetes* foram premiadas como o melhor grupo musical feminino do ano, as cantoras assistem a um vídeo com artistas famosos pedindo a volta do grupo. O público também insiste para que o grupo retome a carreira. No programa *Encontro com Fátima Bernardes*, as *Empreguetes* anunciam a volta dos trios aos palcos. Chayene, que no decorrer da trama vê sua carreira entrar em franca decadência, aproveita para pedir perdão às moças em rede nacional por tentar sabotar-las.

Depois de muitas crises amorosas, as três “*empreguetes*” têm um final feliz. Maria do Rosário termina a novela ao lado de Inácio; Maria Aparecida percebe que Conrado era um oportunista e apaixona-se por Elano, com quem acaba se casando; e Maria da Penha volta para o marido, agora um homem mais maduro e responsável, além de conciliar a carreira musical com o trabalho de consultoria para patroas e empregadas domésticas. No último capítulo da novela, as *Empreguetes* fazem um show com Chayene e Fabian.

## Anexo II – Ficha técnica e trama principal da telenovela *Avenida Brasil*<sup>104</sup>

### Ficha técnica

<i>Autor principal</i>	João Emanuel Carneiro
<i>Roteiristas</i>	Marcia Prates, Alessandro Marson, Antonio Prata, Luciana Pessanha e Thereza Falcão
<i>Direção de núcleo</i>	Ricardo Waddington
<i>Direção geral</i>	Amora Mautner e José Luiz Villamarim
<i>Direção</i>	Gustavo Fernandes, Joana Jabace, Paulo Silvestrini, Thiago Teitelroit e André Camara
<i>Período de exibição</i>	26 de março a 19 de outubro de 2012
<i>Número de capítulos</i>	179

**Trama Principal:** A história inicia-se no Rio de Janeiro, em 1999. Rita (Mel Maia), órfã de mãe, era criada com muito amor e carinho pelo pai Genésio (Tony Ramos). Tudo muda quando ele se casa com Carmem Lúcia, mais conhecida como Carminha (Adriana Esteves), uma mulher ambiciosa e dissimulada que abusa dos maus tratos contra sua enteada. A menina entra em desespero quando ouve a madrasta combinar por telefone com o amante Max (Marcello Novaes) um golpe contra o seu pai, no qual seria simulado um assalto no qual os ladrões roubariam o dinheiro da venda da casa onde a família mora. Rita corre para avisar o pai, mas este aparentemente não acredita. Genésio é roubado por dois homens em uma moto, mas para surpresa de todos, a mala na qual estaria o dinheiro, na realidade, carregava papel picado. Ciente das más intenções da esposa, Genésio volta para casa e diz para a esposa que foi assaltado, e esta finge estar preocupada com o bem-estar do marido.

Mais tarde, Genésio segue Carminha e a flagra conversando com o amante sobre o assalto. Carminha e Genésio discutem e ela acaba ferindo o marido que, desorientado, caminha em plena tempestade pela Avenida Brasil e é atropelado por Tufão (Murilo Benício), um dos principais jogadores do Flamengo que acabara de fazer o gol do título carioca de seu time. Agonizando, Genésio tenta denunciar para o jogador a esposa como responsável pela tentativa de roubo contra ele, mas não consegue completar a frase e o jogador deduz que ele estava pedindo para que desse toda a assistência à esposa caso precisasse.

Carminha recebe a notícia da morte do marido pela polícia. Finge estar abalada, mas quando as autoridades deixam a sua casa comemora com o amante o ocorrido. Logo depois, procuram o dinheiro do assalto pela casa. Eles pressionam Rita a falar o paradeiro do dinheiro. A menina, que havia prometido ao pai esconder o dinheiro, acaba se descuidando e permitindo que Carminha e Max recuperem o dinheiro do assalto. A situação da filha de Genésio piora quando Tufão procura Carminha para oferecer ajuda a ela, dizendo ser um amigo de seu marido e que estava preocupado com o futuro desta. A viúva logo percebe que Tufão tem alguma relação com o atropelamento do marido e procura usar isso para beneficiar-se. Inicialmente, ordena Max a se livrar de Rita, e este acaba abandonando-a em um depósito de lixo, local onde inicialmente fica sujeita à exploração do morador de rua Nilo (José de Abreu). Logo depois, Carminha aproxima-se de Tufão e explora seu remorso para seduzi-lo. O jogador de futebol acaba rompendo o noivado com a manicure Monalisa (Heloísa Périssé) e acaba se casando com a viúva de Genésio. Logo depois, Carminha apresenta Max para a irmã de Tufão, Ivana (Letícia Isnard). Os dois acabam se casando e a vilã concretiza o seu golpe.

<sup>104</sup>Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/avenida-brasil/trama-principal.htm>. Acesso em: 23 dez. 2012.

Tais fatos traumatizam Rita, e a menina acaba nutrindo um desejo de vingança contra Carminha. Inicialmente, sua vida no “lixão” é sofrida, sendo vítima dos abusos de Nilo. Porém, ela acaba conhecendo outra criança, o menino Batata (Bernardo Simões), com o qual faz uma grande amizade que mais tarde se torna uma paixão. Por sua vez, o garoto está sob os cuidados de outra moradora de rua conhecida como “Mãe” Lucinda (Vera Holtz) que, ao contrário de Nilo, cuida de algumas crianças abandonadas no local como se fossem seus filhos, dando amor, carinho e proteção a eles. Bernardo convence “Mãe” Lucinda a cuidar de Rita, e esta convence Nilo a deixar a filha de Genésio sob sua guarda. Contudo, com o passar do tempo, Lucinda percebe que Rita nutre um grande ódio por Carminha e que está ficando obcecada com a ideia de vingar-se da madrasta. Com o objetivo de evitar que acontecesse algo mais grave, “Mãe” Lucinda consegue entrar em contato com um casal de argentinos que adotam Rita, levando-a para o seu país. Rita e Batata ficam tristes com a separação, mas o garoto também logo ficaria longe do “lixão”: na realidade, ele é filho de Carminha e Max que foi abandonado por ambos no depósito de lixo no passado. A vilã, apesar disso, nutre um amor sincero ao filho e decide levá-lo para morar na mansão de Tufão no bairro suburbano do Divino. Porém, Carminha esconde que ele é seu filho e diz para o jogador de futebol que este é um menino pelo qual se afeioou e pede para ele adotá-lo. Logo, Tufão e Batata simpatizam um com o outro e este decide adotar a criança, batizando-o com o seu próprio nome verdadeiro, Jorge. Posteriormente, a Batata passa a ser chamado de Jorginho.

Doze anos se passam. Na Argentina, Rita é chamada pela família adotiva de Nina (Débora Falabella), aparentemente bem-sucedida na profissão de chefe de cozinha, proprietária de seu próprio restaurante e noiva. Contudo, a jovem ainda não esqueceu os traumas da infância e ainda tem o desejo de voltar para o Brasil para se vingar de Carminha. Após a morte do pai adotivo, Nina vende sua parte no restaurante e decide mudar-se para o Rio de Janeiro para por em prática seus desejos.

Nina começa a se relacionar com Ivana em uma rede social. Por ela, fica ciente de que a família Tufão está precisando de uma nova cozinheira e se candidata para a vaga. Graças à sua competência profissional, Nina fica com a vaga e começa a trabalhar na mansão. Logo, ela ganha a simpatia de toda a família, inclusive de Carminha que inicialmente, como fazia com todas as empregadas da casa, faz questão de humilhar Nina, mesmo sem saber de sua verdadeira identidade.

O único fator que faz Nina colocar em dúvida a execução de seu projeto de vingança é Jorginho (Cauã Reymond), principalmente após ela descobrir que o filho de Tufão e Carminha é seu antigo amigo de infância Batata, do qual chegou a se apaixonar na época e cujo sentimento, adormecido, se pôs a tona novamente. Contudo, Nina decide manter-se firme no seu propósito e decide continuar com seus planos, mesmo que isso signifique decepcionar a pessoa pela qual está apaixonada.

Carminha passa a confiar tanto em Nina que acaba tornando a empregada cúmplice em alguns de seus golpes e crimes, como a simulação do sequestro de Carminha cujo dinheiro do resgate seria apropriado pela própria vilã e seu amante e cúmplice. Contudo, o dinheiro do resgate acaba sendo interceptado por Nina que utiliza esse dinheiro para financiar o seu projeto de vingança. Todavia, Nilo se torna uma ameaça para os planos de Nina. Primeiro ele descobre que Rita está no Brasil e conta para Carminha. Para não atrair desconfianças, Nina pede para uma amiga de infância do “lixão”, Betânia (Bianca Comparato) fingir ser Rita e que não tem intenções de se vingar de Carminha. Contudo, posteriormente Nilo descobre a farsa de Nina e Betânia e passa a chantagear a primeira para não contar o que sabe para Carminha. A contragosto, a cozinheira cede a chantagem de Nilo e começa pagar para ele uma espécie de “mesada” em troca de seu silêncio.

Enquanto isso, Tufão se encanta cada vez mais por Nina, chegando a pensar que está apaixonado por ela. Confiando na cozinheira e sem saber da real identidade dela, o ex-jogador de futebol confessa para ela que foi o responsável pelo acidente que vitimou fatalmente Genésio. Nina fica arrasada, mas consegue disfarçar o sentimento e, em seu íntimo, perdoa Tufão. Para ela, a principal responsável pela morte de seu pai ainda é Carminha.

Enquanto Nina consegue ajuntar as primeiras provas da infidelidade de Carminha e seu antigo relacionamento com Max, este último vê Betânia e Nina conversando no “lixão” e descobre a armação das duas e que Nina, na realidade, é Rita. Max chantageia Nina ameaçando contar tudo para Carminha, e esta aceita pagar um suborno de quinhentos mil reais para que este mantenha o segredo. O amante de Carminha vê em Nina uma possibilidade de conseguir ainda mais dinheiro por vias escusas.

Contudo, a própria Carminha começa a desconfiar de Nina após descobrir que esta não tinha mãe nenhuma internada no hospital em estado grave, que era a desculpa usada pela cozinheira para constantemente sair de casa no horário de trabalho. A vilã decide seguir Nina e a vê com Betânia. Carminha imagina que Nina é amiga de Rita e que elas estão juntas em algum plano. Carminha pressiona Nina, mas esta nega que seja comparsa de Rita, dizendo ter tomado a iniciativa de conversar com a suposta enteada de Carminha para convencê-la a não chantagear a patroa.

Apesar de todos esses reveses, Nina consegue fotografar um dos encontros amorosos de Carminha e Max, obtendo uma importante prova da infidelidade da patroa com relação ao seu marido.

O clímax da trama ocorre no capítulo 100, quando Carminha descobre a farsa de Nina e sua verdadeira identidade. Com a ajuda de seu motorista e capanga Lúcio (Emiliano D’Ávila), Carminha sequestra Nina e a enterra viva em uma cova de cemitério. Porém, a vilã não deseja assassinar a sua oponente, e sim obrigá-la a se afastar dela e de sua família. Nina aceita às condições de Carminha e é liberada pelos seus sequestradores.

Contudo, Nina não desiste de sua vingança. Ela decide revelar as fotos do encontro de Max e Carminha visando chantagear sua madrasta e concretizar seus planos de vingança. Aproveitando-se de uma viagem da família de Tufão para Cabo Frio e da folga da criadagem, Nina espalha as fotos do encontro extraconjugal da patroa e a chantageia, ameaçando revelar tudo se não atender a todas as suas vontades. Dessa forma, há a inversão de papéis: Nina assume o lugar de patroa e Carminha é obrigada a ser a sua empregada. A vilã sofre tortura psicológica ao ter seus cabelos cortados e pintados com uma cor escura, além de suportar ser tratada aos gritos e com palavras ofensivas de baixo calão. A pressão é tanta que Carminha chega a ser internada em um hospital psiquiátrico por Tufão. Ele e sua família não compreendem a razão de Carminha se portar como se estivesse louca. Posteriormente, Jorginho descobre os crimes de sua mãe e a obriga a sair de casa e se separar de Tufão.

Carminha e Max, entretanto, não se veem derrotados. Ambos planejam um bem sucedido assalto no qual roubam todos os recursos financeiros de Nina usados para executar a sua vingança. Além disso, ambos descobrem e destroem as fotos que comprovavam o seu relacionamento. Dessa forma, Carminha afirma que na realidade Nina era Rita, que estava tentando seduzir tanto ele quanto o próprio filho visando vingar-se da morte do pai. Sem como provar o contrário, Nina é demitida da mansão de Tufão e Carminha retoma o casamento com o ex-jogador de futebol.

Porém, a “volta por cima” da vilã dura pouco tempo. Tufão continua desconfiando da esposa, principalmente após Janaína (Cláudia Missura), uma de suas empregadas domésticas da mansão, pede demissão e revela ao patrão ter descoberto que seu filho, Lúcio, além de ser cúmplice de parte dos crimes de Carminha, havia se tornado seu amante. Fora

isso, junto com seu pai, Leleco (Marcos Caruso), descobrem que Carminha desviava o dinheiro que dizia doar para uma ONG dedicada à assistência social. Em outras palavras, Tufão era roubado pela esposa desde quando se casou com ela.

Nesse ínterim, Max começa a pressionar Carminha para ambos fugirem com o dinheiro que conseguiram através de seus golpes durante todos esses anos. A vilã não aceita e o amante começa a lhe chantagear, afirmando que revelaria toda a verdade para a família Tufão caso não aceitasse fugir com ele. Carminha, junto com Lúcio, tentam assassinar Max afundando a sua lancha. Contudo, este é salvo por Mãe Lucinda. Furioso, Max decide se vingar de Carminha. Primeiro, o vilão manda fotos que comprovam seu relacionamento com a esposa de Tufão que havia roubado de Nina. Dessa forma, Carminha é expulsa da mansão do ex-jogador de futebol e humilhada por toda a sua família.

Totalmente transtornado, Max resolve seqüestrar todos aqueles que ele considera responsáveis pelas infelicidades que sofreu durante toda a sua vida, no caso Carminha, Nilo, Mãe Lucinda e Nina. Todos estes são mantidos no “lixão”. Max incendeia o local e foge apenas com Nina, mas logo depois aparece morto no local. Inicialmente, todos desconfiam de Nina, que aparece ao lado do corpo de Max com uma enxada na mão. Mas, na realidade, o autor do crime foi Santiago (Juca de Oliveira). Na realidade, o desenlace do drama tem forte relação com o passado. Trinta anos antes, Mãe Lucinda e Nilo eram casados e tinham dois filhos, Max e uma menina. Já Santiago era um vizinho do casal, também casado e pai de Carminha, mas que seduziu e se tornou amante da esposa de Nilo, que descobre o caso extraconjugal e conta tudo para a esposa de Santiago que, transtornada, assassina a filha de Nilo e Lucinda. Por sua vez, Lucinda decide se vingar e invade a casa de Santiago atirando. Ela crê que assassinou a rival, mas na realidade o verdadeiro autor do crime é o próprio Santiago, que matou a esposa na frente da própria filha. Por fim, Lucinda é presa e condenada por assassinado, ficando anos na penitenciária até ser liberada, quando se torna uma moradora do “lixão”. Enquanto isso, Nilo nunca mais se recupera psicologicamente dos acontecimentos, abandonando o emprego e tornando-se um alcoólatra morador do “lixão” ao lado do filho, Max. Já Carminha foi abandonada pelo próprio pai no “lixão”, sendo criada ao lado de Nilo e Max.

Na realidade, Santiago é um líder de uma quadrilha de criminosos. Parte do dinheiro que Carminha roubava de Tufão ia para seu pai. Nos últimos capítulos, Santiago assassina Nilo para impedir que este conte a verdade sobre o passado de todos que viviam no “lixão”. Por fim, Santiago seqüestra Tufão, exigindo uma grande quantia de dinheiro para o seu resgate. Todavia, Carminha atira e fere o próprio pai, que é preso. Nesse momento, Carminha revela ter assassinado Max quando tentava fugir de sua ira. Dessa forma, a vilã passa alguns anos na cadeia e, após cumprir pena, assume o lugar de Mãe Lucinda e resolve viver em meio à pobreza e à miséria como forma de pagar pelos males que cometeu contra Nina, Genésio e Tufão. No final, Tufão reconstrói sua vida com a antiga noiva Monalisa, enquanto Nina casa-se com Jorginho, encontrando dessa forma a paz e a felicidade.