UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PUBLICIDADE E TURISMO

GABRIEL DE LUCA OLIVEIRA BARRETO

BRASIL, MOSTRA A SUA CARA:
FRONTEIRAS SÍGNICAS ENTRE TELEDRAMATURGIA E TELEJORNALISMO.

SÃO PAULO
2025

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PUBLICIDADE E TURISMO

GABRIEL DE LUCA OLIVEIRA BARRETO

Brasil, mostra a sua cara: fronteiras sígnicas entre teledramaturgia e telejornalismo.

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Comunicação Social, apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Publicidade e Turismo. Orientadora: Profª. Drª. Maria Clotilde Perez.

SÃO PAULO
2025

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Barreto, Gabriel de Luca Oliveira
Brasil, mostra a sua cara: fronteiras sígnicas entre teledramaturgia e telejornalismo. / Gabriel de Luca Oliveira Barreto; orientadora, Maria Clotilde Perez. - São Paulo, 2025.
149 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Comunicação de massa, teledramaturgia, telejornalismo, televisão, Grupo Globo.. I. Perez, Maria Clotilde . II. Título.

CDD 21.ed. - 302.23, 306, 791.45

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: Barreto, Gabriel de Luca Oliveira

Título: Brasil, mostra a sua cara: fronteiras sígnicas entre teledramaturgia e telejornalismo.

Aprovado em: ___ /____/ _____

Banca:

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

À minha mãe, Renata Garcia de Oliveira, que me fez criativo brincando de Art Attack. À minha avó, Carlinda Luiz de Souza, que mesmo semianalfabeta será pra sempre a maior comunicadora que já conheci.

AGRADECIMENTOS

Minha história começa a ser escrita na década de 1970, quando minha avó materna Carlinda Luiz de Souza e seus irmãos, José Ferreira, Valdomiro Ferreira e Salvina Luiz de Souza fogem do quadro social dramático que viviam no interior de Minas Gerais e migram para São Bernardo do Campo, cidade metalúrgica em plena expansão e desenvolvimento industrial.

Entretanto, os quatro não se conformam com a linha de produção *fordista*. Inspirados pelo movimento sindical, trilham uma carreira política que foi marcada pela sede insaciável de justiça social e construção de um mundo melhor. Lutaram contra o regime militar, o racismo demográfico que empurrava as comunidades carentes para a precariedade humana e, sem sombra de dúvidas, tornaram-se figuras públicas relevantes para a cidade que a nível nacional só conhece Luiz Inácio Lula da Silva.

É marcado por esse viés político personificado na minha casa, todos os dias, desde criança, que comecei a trilhar minha jornada pela educação. Sempre soube que também queria promover mudanças na vida das pessoas, mas, dessa vez, não pelo direito ou pelo parlamento, sim pela comunicação social – minha maior paixão.

Agradeço meus familiares que foram o exemplo material de que não é preciso educação formal para sensibilizar o coração e a mente das pessoas. Agradeço meus pais, Renata Garcia de Oliveira e Daniel Rocha Barreto, que abdicaram de tudo para que eu nunca me contentasse com nada menos que o mundo. Agradeço meu irmão, Arthur Daniel de Oliveira Barreto, que compartilha comigo o fascínio pela linguagem audiovisual, o cinema e as narrativas televisivas. Agradeço pela presença sempre confortante da minha família também no espectro paterno, minha avó Emília Maria da Rocha Barreto, meus tios Denise Rocha Barreto e Ricardo Torres.

A mesma sorte que tive com a minha família se replicou nos amigos. Fui duplamente abençoado por pessoas que são parte fundamental da minha personalidade, das minhas aspirações e inspirações. Começo agradecendo as que estavam aqui desde à sinopse, quando a USP não passava de um sonho que logo tornar-se-ia realidade: Ana Livia Tres, Beatriz Souza, Giovanna Guerra, Janiany Souza e Monique Marquesini. Eu amo vocês, imensamente.

Quando cheguei na Cidade Universitária aos 17 anos, o sentimento que me dominou foi o de medo e incerteza. Não me via dissociado das pessoas que haviam compartilhado comigo três anos incríveis de ensino médio – era como não se enxergar em nenhum espelho. Logo, o destino tratou de mais uma vez me presentear com encontros que mudaram a minha vida para sempre. Eu jamais terei palavras o suficiente para agradecer por cada colo, cada abraço, cada palavra de força, cada festa, cada paixão, cada madrugada, cada viagem que essas pessoas compartilharam

comigo. Obrigado, obrigado e mais uma vez obrigado: Ana Luisa Bremer, Beatriz Moretti, Carla Lemes, Caio Zotini, Daniel Alkimim, Glória Calasans, Greyce Francisco, Isabelle Sadashima, Karina Lisboa, Leonardo Mizok, Mariana Regina e Yasmin Ferreira. Obrigado por me mostrarem tudo que a vida tem de divino e maravilhoso.

Agradeço, também, à Professora Clotilde Perez pela orientação mister durante o trabalho, bem como aos professores Leandro Batista e Heliodoro Bastos, que foram fundamentais para o meu semestre de mobilidade internacional. Em especial, agradeço o projeto de campanha de recepção aos calouros de 2023, atividade ministrada pelo professor Dorinho que me reconectou com a publicidade em um momento difícil, as aulas no laboratório de design do CRP significaram muito pra mim.

Eu tinha 16 anos quando sonhei que estava em uma praça enorme, cercada por prédios cinzas. Semanas depois, vi uma foto dessa mesma praça na internet, porém, com uma geodésica no meio do gramado. Naquele momento tive certeza que passaria na USP. Enfrentei o vestibular, enfrentei a distância de 32 quilômetros entre minha casa e a universidade. Mesmo quando os acertos da FUVEST mostravam que não ia ser possível, Deus cumpriu sua promessa e me colocou na melhor universidade da América Latina. Foram seis anos que mudaram minha vida para sempre: três estágios profissionais, dois intercâmbios, quatro entidades universitárias. Agradeço pelo privilégio de ser ECA, ser USP.

Não escolhi a publicidade. Não escolhi o jornalismo. Não escolhi as relações públicas. Escolhi a comunicação social, e hoje agradeço por ter certeza absoluta que ela também me escolheu. Signo obstinado na minha jornada em busca de ser tão significativo para a comunicação brasileira quanto ela é para mim, com a coragem necessária para abrir precedentes que não foram criados pelos que viram antes, mas jamais precisarão ser superados por quem vier depois.

Chega a ser irônico este ser o último tópico que escrevo antes de entregar este trabalho. Talvez, pelos dedos doloridos após escrever uma centena e meia de páginas, há um misto de angústia e ansiedade em clicar no último ponto final – pois sei que ele também encerra um ciclo marcante da minha vida. Mas, me apego ao fato de que não é o fim, é apenas o começo de um novo capítulo, afinal *quem tem um sonho não cansa, bete balanço meu amor!*

Uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem um estímulo à reflexão crítica, não um convite à hipnose.

UMBERTO ECO, Apocalípticos e Integrados.

RESUMO

A televisão brasileira construiu um léxico próprio no qual teledramaturgia e telejornalismo se entrelaçam. Esse binômio, presente tanto na historicidade das narrativas televisivas quanto em suas formas contemporâneas, cria um simulacro no qual fatos jornalísticos adquirem estrutura melodramática e ficções incorporam a verossimilhança documental. Os exemplos analisados ao longo do trabalho demonstram que essa combinação simbólica não é fruto de ignorância ou ingenuidade do público, mas de uma estética compartilhada baseada em signos, arquétipos, imaginários, identidades e técnicas de retórica e teatralidade que consolidam a maneira como o país se compreende. A pesquisa discute casos antológicos onde a linha tênue entre informação e ficção foi rompida, fazendo uso do método antropossemiótico para dissecar um estudo de caso comparativo entre trechos do remake de *Vale Tudo* (2025) e edições jornalísticas. O trabalho conclui que, nas sociedades neoliberais, a cidadania é mediada não só pelo acúmulo de capital mas também pelo acúmulo de imagens, fazendo da televisão e seus produtos arena de disputa e ruptura simbólica.

Palavras-chave: televisão brasileira; telejornalismo; telenovela; TV Globo; realidade e ficção; imaginário nacional; mídia e cidadania; melodrama; simulacro; representação social; semiótica; antropossemiótica.

ABSTRACT

Brazilian television has constructed its own lexicon in which teledramaturgy and newscasting intertwine. This binomial structure, present both in the historicity of television narratives and in their contemporary forms, creates a simulacrum in which journalistic facts acquire melodramatic contours and fictional stories incorporate documentary-like verisimilitude. The examples analyzed throughout the work demonstrate that this symbolic combination is not the result of public ignorance or naïveté, but of a shared aesthetic grounded in signs, archetypes, imaginaries, identities, and techniques of rhetoric and theatricality that shape how the country understands itself. The research discusses emblematic cases in which the thin line between information and fiction was broken, employing the anthroposemiotic method to dissect a comparative case study between excerpts from the 2025 remake of *Vale Tudo* and journalistic editions. The study concludes that, in neoliberal societies, citizenship is mediated not only by the accumulation of capital but also by the accumulation of images, making television and its products a central arena of symbolic dispute and rupture.

Keywords: Brazilian television; newscasting; telenovela; TV Globo; reality and fiction; national imaginary; media and citizenship; melodrama; simulacrum; social representation; semiotics; anthroposemiotics.

RESUMEN

La televisión brasileña ha construido un léxico propio en el que la teledramaturgia y el periodismo televisivo se entrelazan. Este binomio, presente tanto en la historicidad de las narrativas televisivas como en sus formas contemporáneas, crea un simulacro en el que los hechos periodísticos adquieren estructuras melodramáticas y las ficciones incorporan una verosimilitud casi documental. Los ejemplos analizados a lo largo del trabajo demuestran que esta combinación simbólica no es fruto de la ignorancia ni de la ingenuidad del público, sino de una estética compartida basada en signos, arquetipos, imaginarios, identidades y técnicas de retórica y teatralidad que consolidan la manera en que el país se comprende a sí mismo. La investigación analiza casos antológicos en los que la delgada línea entre información y ficción fue quebrada, utilizando el método antroposémiotico para diseccionar un estudio de caso comparativo entre fragmentos del remake de *Vale Tudo* (2025) y ediciones periodísticas. El estudio concluye que, en las sociedades neoliberales, la ciudadanía está mediada no solo por la acumulación de capital, sino también por la acumulación de imágenes, convirtiendo a la televisión y a sus productos en un escenario central de disputa y ruptura simbólica.

Palabras clave: televisión brasileña; periodismo televisivo; telenovela; TV Globo; realidad y ficción; imaginario nacional; medios y ciudadanía; melodrama; simulacro; representación social; semiótica; antropossemiótica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Lampião, no agreste nordestino, lê O Globo. 33
Figura 02: O Globo Expedicionário sendo lido por tropas brasileiras na Segunda Guerra. 33
Figura 03: Espectro cromático dos telejornais da TV Globo. 35
Figura 04: Hans Donner na gravação da abertura de “Deus nos Acuda”, 1992. 39
Figura 05: O Brasil sugado por um ralo na gravação da abertura de “Deus nos Acuda”, 1992. 40
Figura 06: A elite sendo engolida por sujeira na gravação da abertura de “Deus nos Acuda", 1992. 40
Figura 07: Juliana Paes interpreta Bibi Perigosa, TV Globo, 2017. 48
Figura 08: Bibi joga pétalas de rosas de um helicóptero acima do morro. 48
Figura 09: Bibi presa, cristalizando o discurso moralizante. 49
Figura 10: David Muir na bancada do “World News Tonight” da ABC News. 54
Figura 11: Apresentadores na bancada do “Xinwen Lianbo (新闻联播)”, da China Central Television (CCTV). 54
Figura 12: Mattina Estate na bancada do “TG1”, da emissora italiana RAI 1. 55
Figura 13: Apresentador na bancada do “En Punto”, Televisa Univision. 55
Figura 14: César Tralli e Renata Vasconcellos na bancada do “Jornal Nacional”, TV Globo. 55
Figura 15: William Bonner chamando uma reportagem sobre corrupção. 56
Figura 16: Renata Vasconcellos chamando uma reportagem sobre corrupção. 57
Figura 17: Abertura do “Jornal Hoje” do dia 29/10/2025, TV Globo. 58
Figura 18: Camila raspa o cabelo em “Laços de Família”, TV Globo, 2000. 65
Figura 19: Lula e Marinho debatem o impeachment de Collor. 71
Figura 20: Estudantes secundaristas em “Anos Rebeldes”, TV Globo, 1992. 73
Figura 21: Jovens de “cara pintada” vão às ruas contra Collor. 73
Figura 22: Cida, Rosário e Penha no clipe “Vida de Empreguete”, TV Globo, 2012. 81
Figura 23: Raquel Accioli e Maria de Fátima em Foz do Iguaçu. 86
Figura 24: Protocolo da Análise Antropossemiótica 90
Figura 25: Edifício Serenata em Vale Tudo. 91
Figura 26: Raquel e Ivan. 92
Figura 27: Composição visual Raquel versus Ivan. 94
Figura 28: A mala com um milhão de dólares. 95
Figura 29: Raquel e Ivan vasculham o dinheiro encontrado. 96
Figura 30: Raquel, atônita, no final do capítulo. 97
Figura 31: Michel Temer em meio ao escândalo. 99
Figura 32: Michel Temer em meio ao escândalo, com efeitos visuais. 99
Figura 33: Manifestações civis em 2017. 100
Figura 34: Manifestações civis em 2017, caos social. 100
Figura 35: Fantástico representa o plantão (1). 101
Figura 36: Fantástico representa o plantão (2). 102
Figura 37: Fantástico representa o plantão (3). 102

Figura 38: Fantástico representa o plantão (4). 103
Figura 39: Tadeu Schmidt e Poliana Abritta no palco do Fantástico. 103
Figura 40: Quadro “A palavra é…” do Fantástico. 105
Figura 41: Rodrigo Rocha Loures com a mala de dinheiro. 106
Figura 42: Rodrigo Rocha Loures com a mala de dinheiro. 106
Figura 43: Quadro de simulacro entre realidade e ficção nas narrativas de corrupção. 108
Figura 44: Glória Maria denuncia o racismo em frente ao Rio Othon Palace. 111
Figura 45: Glória Maria na recepção do Rio Othon Palace. 112
Figura 46: Glória Maria confronta seu algoz. 112
Figura 47: Raquel contra Odete. 114
Figura 48: Composição visual do confronto entre Raquel e Odete. 115
Figura 49: Raquel versus Odete (1). 116
Figura 50: Raquel versus Odete (2). 117
Figura 51: Raquel versus Odete (3). 117
Figura 52: Raquel versus Odete (4). 117
Figura 53: O racismo de Roitman contra Accioli. 118
Figura 54: A reação de Raquel ao racismo de Odete. 119
Figura 55: O fim do confronto, Raquel vitoriosa, Odete derrotada. 120
Figura 56: Quadro de simulacro entre realidade e ficção nas narrativas da mulher negra. 122
Figura 57: Celina e Heleninha na praia. 125
Figura 58: Raquel vende sanduíches na praia. 126
Figura 59: Heleninha espantada, ao ver Raquel. 127
Figura 60: Raquel volta a ver sanduíches, de cabeça erguida. 128
Figura 61: Composição visual da cena, Raquel versus Heleninha. 128
Figura 62: Celinha, com olhos marejados após ver Raquel. 129
Figura 63: Renata Vasconcellos na bancada do Jornal Nacional. 131
Figura 64: Gráfico de trabalhadores informais no Brasil, exibido no Jornal Nacional. 132
Figura 65: Empresária do ramo de alimentos para PET. 134
Figura 66: Empresária no seu empreendimento. 134
Figura 67: Dono da barraca de espetos. 135
Figura 68: A barraca de espetos. 135
Figura 69: Motoboy em entrevista ao Jornal Nacional. 137
Figura 70: Quadro de simulacro entre realidade e ficção nas narrativas empreendedoras. 139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ***Não me convidaram para essa festa pobre*** **12**
CAPÍTULO 1: A BEM-AMADA **15**
1.1. CARAVELAS MIDIÁTICAS: TELEVISÃO NO BRASIL 21
1.2. A VÊNUS PLATINADA: GLOBO 25
1.3. TELEDRAMATURGIA: EU VI UM BRASIL NA TV 29
1.4. TELEJORNALISMO: A NOTÍCIA ESCREVE A HISTÓRIA 32
CAPÍTULO 2: DEUS NOS ACUDA **38**
2.1. A FÉ, O FATO E A FICÇÃO: RAÍZES DO DISCURSO MORALIZANTE 44
2.2. O ESPETÁCULO MELODRAMÁTICO: BARBERO E DEBORD 50
CAPÍTULO 3: O CLONE **60**
3.1. ANOS REBELDES: CASO COLLOR (1989-1992) 69
3.2. DE CORPO E ALMA: CASO DANIELA PEREZ (1992) 74
3.3. CHEIAS DE CHARME: A ASCENSÃO DA CLASSE C (2012) 78
CAPÍTULO 4: VALE TUDO **83**
4.1. TELEVISÃO COMO CAMPO DE RUPTURA E DISPUTA SIMBÓLICA 88
4.2. DINHEIRO NA MÃO É VENDAVAL 91
4.3. MULHER DO FIM DO MUNDO 110
4.4. VAI, LEVANTA E ANDA 123
CONCLUSÃO: ***Confia em mim*** **141**
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **143**

INTRODUÇÃO: *Não me convidaram para essa festa pobre*

A conexão do brasileiro com a televisão supera os limites físicos, e não se restringe à materialidade. Nas milhões de casas distribuídas pelo território nacional, o aparelho eletrônico ocupa um lugar simbólico de destaque na sala de estar ou cozinha, por vezes, em ambos os cômodos. O constructo de aço, vidro e cabos de cobre é a janela do indivíduo para com o mundo, é o centro das interações comunicacionais e nascente dos ímpetos parassociais.

As refeições são feitas em frente à televisão, ela media a vida cotidiana e constrói rituais carregados de significado: acordar e tomar café da manhã com Ana Maria Braga, almoçar ao som do noticiário local, jantar durante o *Jornal Nacional*, e só dormir depois que acabar a novela do horário das nove.

> "Como reduzir a fascinação da relação das maiorias com a televisão nos países em que a esquizofrenia cultural e a ausência de espaços de expressão política potenciam desproporcionalmente a cena dos meios de comunicação e, especialmente, da televisão, pois é nela que se produz o espetáculo do poder e do simulacro da democracia, sua densa trama de farsa e de raiva, e na qual adquirem alguma visibilidade dimensões-chave do viver e do sentir cotidiano das pessoas, que não encontram lugar nem no discurso da escola, nem naquele que se autodenomina cultural".
> (Martín-Barbero; Rey, 2001, p.25).

Este trabalho parte de uma negligência histórica da acadêmia brasileira para com o campo de estudo das culturas populares, de massa. A dramaturgia de televisão, por décadas, foi vista como gênero "inculto", aliente e escapista – uma *festa pobre* que não merecia páginas na Biblioteca Nacional. O próprio Estado brasileiro, que privilegia às belas artes, é retardatário em consolidar políticas públicas efetivas para a preservar o acervo audiovisual das cinematecas brasileiras. Assim, surgiu uma provação que foi a largada da pesquisa que se apresenta diante do leitor: *se a telenovela, para a academia, é gênero inculto, por que não tensionar suas características frente aos programas de maior prestígio da grade?*

Com foco em tensionar os limites entre realidade-ficção, o culto e o inculto, o sagrado e o profano, a tragédia e a farsa, mapeou-se os seguintes objetivos de pesquisa: identificar semelhanças e divergências entre o discurso jornalístico e o discurso da telenovela,

demonstrando que existem interfaces entre jornalismo e entretenimento na televisão brasileira; analisar como temas do debate público são tratados por essas duas diferentes linguagens: jornalismo e dramaturgia, e, consequentemente, como influenciam processos sociais; discutir como, historicamente, esses dois produtos televisivos (telejornal e telenovela) pautaram a opinião pública e o comportamento dos espectadores na história recente do Brasil.

A relevância se dá quando observamos que, diferentemente do que postula alguns autores, a televisão não está acima, por trás, do lado ou à frente da cidadania, ela é intrínseca à maneira com que se constroem narrativas coletivas e identidades nacionais. Avançando das concepções *frankfurtianas*, a pesquisa aproximou-se das teorias da Escola de Birmingham que têm Antonio Gramsci e Stuart Hall como expoentes; alimentando-se também dos textos de Jesús Martín-Barbero e Néstor Garcia Canclini, dois pesquisadores que aterrissam os dogmas da ciência europeia na realidade particular da América Latina.

O trabalho é dividido em quatro capítulos, os dois primeiros de discussão bibliográfica e o restante de análises e estudos de caso. No referencial teórico a pesquisa identifica quais são os protagonistas da história que pretende-se contar: a televisão, a teledramaturgia, telejornalismo e, também, a TV Globo. Notadamente, o Brasil possuí diversas emissoras de televisão que cumprem um papel fundamental na promoção de cultura, cidadania e acesso à informação, mas especificamente para essa pesquisa, optou-se por utilizar apenas programas da grade do Grupo Globo enquanto *corpus* – dado o inegável papel que a Globo exerce no audiovisual brasileiro, e seu poderio econômico-midiático que a coloca entre as maiores emissoras do mundo. Ainda na teoria, há uma discussão sobre duas coerentes coercitivas que manifestam-se tanto no jornal quanto na novela: o discurso moralizante, com raízes antropológicas na catequese católica, e a espetacularização em justaposição ao melodrama, terreno debatido por Barbero e Guy Debord.

Avançando para a análise, no terceiro capítulo há três casos que configuram o que estudiosos chamam de simulacro entre realidade-ficção. Casos da história brasileira recente onde as fronteiras entre o fato e o fictício se hibridizam a tal ponto de serem confundidos pelo receptor da mensagem. Em seguida, no último capítulo, é feita uma dissecação de trechos do remake de *Vale Tudo* (2025) com trechos de reportagens dos principais telejornais da Globo: o *Jornal Hoje*, programa vespertino, o *Jornal Nacional* – que, segundo declarou William Bonner durante o Upfront Globo (2025), é o telejornal mais assistido do mundo – e o *Fantástico*, revista eletrônica dominical. O método adotado para tal estudo foi o processo abordado Perez (2005) de análise antropossemiótica – o encontro da semiótica com a antropologia visual; ao lado da Análise Crítica do Discurso (ACD), oriunda da vertente francesa de análise discursiva.

Em ambos os capítulos, os estudos de caso são norteados por três temáticas que criam imaginários no jornalismo e no entretenimento: a corrupção, a mulher e a ascensão social.

Esta pesquisa, em especial, não abarca nenhum critério de temporalidade para realizar a comparação entre real e drama, sim apropria-se de fenômenos de diversos lapsos temporais para comprovar que determinados signos, arquétipos, narrativas e imaginários se renovam e continuam em plena circulação na sociedade brasileira.

Para além de um trabalho de conclusão de curso, esta pesquisa de certa forma buscou ser uma ode à televisão, ao audiovisual brasileiro, ao jornalismo que é o primeiro rascunho da história, ao Grupo Globo que – mesmo cercado de questões que são inerentes à economia neoliberal – continua operando sua máquina de sonhos a todo vapor, seja no Jacarepaguá ou no Jardim Botânico, constituindo padrões de produção que fazem da TV brasileira a melhor do mundo.

O Brasil é marcado por tensões. Pelo espetáculo midiático outorgado pela televisão os brasileiros, de certa forma, encontram certo conforto ao consumirem signos que contribuem na codificação que eles próprios fazem da realidade social. Parafraseando o livro sagrado: *vinde à mídia, vós que estais cansados e oprimidos, e ela os aliviará.*

CAPÍTULO 1: A BEM-AMADA

Esta obra entrará para os anais e menstruais de Sucupira e do país.
Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) em O Bem-Amado

A gente não quer só comida
A gente quer comida, diversão e arte
A gente não quer só comida
A gente quer saída para qualquer parte
A gente não quer só comida
A gente quer bebida, diversão, balé
A gente não quer só comida
A gente quer a vida como a vida quer
Titãs

Pesquisar semelhanças entre a dramaturgia e o jornalismo pode parecer, a princípio, uma heresia. *Jornalismo é informação, realidade pura e ilibada; dramaturgia é ficção, fantasia escapista e alienante.* A planta industrial da TV Globo – maior expoente midiática da América Latina e, quiçá, emissora mais influente em qualquer sociedade democrática no mundo – de certa forma dialoga com essa lógica de distanciamento, reproduzindo-a na distribuição geográfica dos seus estúdios: as séries, seriados e telenovelas são produzidas, em sua maioria, nos Estúdios Globo do bairro Jacarepaguá, Zona Oeste do Rio de Janeiro; já o principal telejornal da grade é gravado, todos os dias, religiosamente, no estúdio localizado no prédio do Jardim Botânico, a aproximadamente vinte e oito quilômetros do popularmente conhecido "PROJAC". [1]

Mas essa distância é bem menor. Fatos históricos e antropológicos, discutidos por intelectuais e acadêmicos da comunicação, apontam que a linha que separa novela e jornal chega a ser, por vezes, tênue.

---

[1] Os Estúdios Globo na Zona Oeste do Rio de Janeiro foram inaugurados, em 1995, sob o nome "PROJAC", a sigla à época significava "Projeto Jacarepaguá". Décadas mais tarde o complexo deixou de ser um "projeto", e passou a ser chamado "Estúdios Globo", entretanto, a sigla inaugural se popularizou entre público, artistas e funcionários.

Nada mais emblemático, e até mesmo alegórico, do que lembrarmos de um fato histórico no mínimo curioso: anterior à inauguração da sucursal em Jacarepaguá, toda a linha de produção da Globo se concentrava no Jardim Botânico, nisto uma das mais célebres cenas da teledramaturgia brasileira – o assassinato da vilã Odete Roitman na primeira versão de *Vale Tudo,* 1988 – foi filmada no mesmo estúdio que até os dias de hoje abriga a bancada do *Jornal Nacional.*

O flerte entre imaginação e informação está nas raízes do que Martín-Barbero postula enquanto "cultura popular" ou "cultura de massa", na estrutura dos jornais impressos da idade moderna que traziam, logo abaixo da notícia, o *folhetim*. Aqui, antes de discorrer sobre os estudos latino-americanos, cabe uma pequena cartografia bibliográfica:

A *Indústria Cultural* de Adorno e Horkheimer difunde, no século XX, o modo com que os processos industriais exercem efeito sobre a produção cultural e artística, chegando às definições de "massa", "massificação" e a condição de *alienação* pela qual o espectador é logo submetido. Sabe-se, hoje, que essa teoria carrega vieses das tensões sociais inerentes a segunda metade daquele século – a propaganda nazista e os efeitos devastadores que produziu no avanço do *Reich*. Não distante, há uma explosão de estudos de recepção estadunidenses que a partir do caso alemão procuravam identificar os efeitos de domínio que a propaganda e o cinema poderiam exercer sob as grandes massas, um interesse claro de utilizar essa taxonomia na expansão imperialista. A guerra, antes conquistada por terra, mar e ar, passaria a ser travada no campo da cultura.

Esta pesquisa não remove do seu radar a Indústria Cultural, sobretudo do ponto de vista da produção artística atrelada aos interesses capitalistas; a televisão enquanto indústria e a telenovela e o telejornal ocupando posto de produto "carro-chefe" que, no fim do dia, precisa ser economicamente rentável. Mas, sob outro ponto de vista, adere à Escola de Birmingham que na década de 1960 constituiu estudos culturais olhando para como estes se relacionam com o poder, as identidades e a sociedade, rompendo com a dicotomia entre alta e baixa cultura, sendo a mídia um objeto de estudo acadêmico. Nisto, destaca-se os conceitos de hegemonia e subalterno presentes na obra do teórico Antonio Gramsci.

Na mesma linha, os textos de Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini – dois dos principais intelectuais de comunicação que, entre os séculos XX e XXI constroem uma pesquisa em cultura capaz de aterrissar na realidade latino-americana para além da epistemologia europeia ou norte-americana – trazem ressalvas relevantes a Escola de Frankfurt apontando-a como uma epistemologia demasiada negativa, trazendo as "massas", que nada mais são do que os setores mais populares e menos economicamente favorecidos da sociedade,

não como um corpo atônico incapaz de construir senso crítico frente aos interesses maquiavélicos dos emissores de mensagem, sim como uma parcela significativa do conjunto social, que como qualquer grupo possui suas próprias crenças, ambições, necessidades e repertório estético, cruzado pelo Estado, Igreja e relações sócio-interativas que, em conjunto, são contrapontos na formação da criticidade.

Afastar-se, ao menos um pouco, do dogma europeu é um movimento necessário no sentido de "[...] deixar de conceber os estudos culturais apenas como uma análise hermenêutica e passar a concebê-los como um trabalho científico que combine a significação e os fatos, os discursos e suas raízes empíricas". (Canclini, 2010, p.23). A teoria de Adorno e Horkheimer seria, assim, quase que uma congruente acadêmica do Grande Irmão de Orwell e seu mundo utópico publicado no *best-seller* "1984". Mas afastemo-nos da ficção, pelo menos por enquanto.

Em "Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia" [2] (2015 [1987]), Martín-Barbero aponta as dificuldades enfrentadas pelos jornais franceses no século XIX em garantir rentabilidade comercial. Produzir, confeccionar, imprimir e distribuir jornal é uma cadeia financeiramente cara, e os leitores, pouco interessados em subsidiá-la. Uma saída óbvia para resolução da crise estava na publicidade pois, com os recursos dos anunciantes de serviços e bens de consumo, seria possível viabilizar a existência do negócio. Porém, o interesse em anunciar no jornal era pouco expressivo dada a baixa popularidade do veículo. Impera a máxima do marketing: é preciso fidelizar o público.

O subterfúgio para tal estava no rodapé do jornal, o *folhetim* – um espaço sem valor, até então ocupado por trivialidades supérfluas – que passaria a receber histórias de ficção, aventura e fantasia divididas por episódios que seguiam a tiragem da publicação. A partir do lançamento do *folhetim* "As memórias do diabo" [3] de Frédéric Soulié no *Journal des Débats*, o consumidor do periódico impresso receberia, além das notícias com principais informações da época, uma dose de ficção. Afinal, a realidade pura não era suficientemente atrativa.

As histórias poderiam ser tanto versões adaptadas ao gosto popular de obras clássicas da literatura quanto criações originais dos autores, fracionadas no rodapé diário do jornal, criando a narrativa *folhetinesca*. Para descobrir o destino das personagens, o leitor deveria comprar a edição seguinte, sucessivamente, até a conclusão da história – que logo dava espaço a um novo lançamento. Sendo assim, os primeiros escritores de uma dramaturgia verdadeiramente dirigida às camadas populares foram jornalistas, e o sucesso disso, absoluto.

---

[2] *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía.*
[3] *"Les Mémoires du Diable",* publicado em 1837.

Neste processo histórico surgem três grandes personagens que poderiam ser consideradas protagonistas deste trabalho, caso o mesmo se propusesse a ser uma telenovela: o jornalismo, na figura da imprensa escrita que anos mais tarde desemboca na versão televisiva, o "telejornal"; a dramaturgia, popularizada pelo *folhetim* no século XIX e cristalizada pelas telenovelas na América Latina; e, por último, a publicidade – maestro da orquestra onde as duas primeiras encontram sua sinfonia junto ao público.

É fácil observar que a diagramação do jornal francês segue viva, reproduzida na grade da programação televisiva: os telejornais são *"ensanduichados"* por telenovelas. Doses de informação são intercaladas por doses de ficção, e, perene à ambas, intervalos comerciais são veiculados em busca de garantir a viabilidade econômica do negócio. A telenovela seduz e fideliza a audiência, o jornal informa, o anúncio vende – e, consequentemente, paga a conta. Essa é a fórmula popular consagrada na televisão brasileira.

E é no apóstrofe "popular" que mora mais um ponto de inflexão entre Martín-Barbero e os frankfurtianos: para o autor, antes mesmo dos processos de modernização que contemplam a Revolução Industrial, já existia uma parcela da produção cultural e artística dirigida às camadas populares (o *folhetim,* uma delas). Logo, a "cultura de massa" não é um advento da década de 1920, sim uma nova nomenclatura para a cultura popular, uma produção destinada ao vulgo – ao povo – uma vez que a cultura hegemônica não se abre às classes populares (Martín-Barbero, 2015 [1987]).

> "*Massa* designa, no movimento da mudança, o modo como as classes populares vivem as novas condições de existência, tanto no que elas têm de opressão quanto no que as novas relações contêm de demanda e aspirações de democratização social. E de massa será a chamada cultura popular".
> (Martín-Barbero, 2015 [1987], p.169).

Logo em seguida o espanhol radicado sulamericano articula que "[...] as classes populares só alcançaram a literatura mediante uma operação comercial que fende o próprio ato de escrever e desloca a figura do escritor na direção da figura do jornalista" (p.171), daí nasce o distanciamento da academia no estudo às produções culturais que vulgarizavam as belas artes. Afinal, o *folhetim* não se encontra encadernado em uma biblioteca, muito menos fica de pé como um livro, sua materialidade não pode ser exibida como expoente cultural – uma vez lido, o folhetim se reduz a um mero papel disponível para os outros misteres da vida, trata-se de um

novo modo de circulação que passa do popular ao massivo sem escala nos tradicionais lugares ‘de culto’ da cultura (Martín-Barbero, 2015 [1987]).

Ao mesmo tempo, por mais popular que se propusesse a ser, a notícia e o drama no jornal impresso ainda eram escritos, dessa forma, restritos a uma população alfabetizada – o que, à época, conferia nuances expressivas de privilégio social. A legítima cultura plebéia é imagética.

> “A relação das classes populares com a imagem é muito distinta da sua relação com os textos escritos. Cifradas também, mas a partir de códigos de composição e de leitura ‘secundários’, as imagens foram desde a Idade Média o ‘livro dos pobres’, o texto em que as massas aprenderam uma história e uma visão de mundo *imaginadas* em chave cristã”.
> (Martín-Barbero, 2015 [1987], p.152).

Basta observar os afrescos renascentistas na Capela Sistina para notar que a imagem sempre foi elemento fundamental na veiculação de ideias e mensagens. Os que não decodificavam as páginas bíblicas poderiam, por meio de pinturas, gravuras e esculturas, expandir a experiência do sermão até o sensível.

No século XVII a cidade de Épinal, no noroeste da França, se tornou a maior indústria de imagens do seu tempo. Ali produziam-se gravuras cristãs e pagãs, eram as ‘imagens de Épinal’, que poderiam ser desde cartas de *tarot* até pequenos quadros com imagens litúrgicas. Dentre eles, um em especial merece destaque por ter sido o de mais sucesso: uma folha com 16 imagens distribuídas em 16 quadros ou vinhetas consecutivas, dispostas em 4 fileiras que deveriam ser codificadas da esquerda para direita, de cima para baixo. Era o prelúdio das histórias em quadro, ou *quadrinho,* inicialmente pensada para crianças, mas que logo se popularizou para todo tipo de narrativas, lendas e contos populares.

Dois séculos a frente, o britânico Charles Knight cria, em Londres, o *The Penny Magazine* – um jornal ilustrado para as classes trabalhadoras da capital inglesa, visando fornecer, semanalmente, conteúdo educativo e acessível pelo uso ostensivo de imagens e xilogravuras, tratando de temas como história, geografia, literatura e ensaios morais. Mais um marcador temporal indicativo de que, para ser popular, é preciso ser entendível pela imagem.

As revoluções que implodem no ocidente no final do século XVIII, plano de fundo da maioria dos fatos narrados acima, marcam, historicamente, a ascensão dos ideais burgueses em

detrimento da nobreza e da aristocracia. Pela catarse popular, plebeus – às margens de serem convertidos à operários – clamavam por condições de vida mais justas: porém, o *pão* nunca vem desacompanhado do *circo.* Os novos fluxos de circulação de mensagem que rompem a hegemonia artística em prol do vulgo são a episteme das demandas sociais por arte, entretenimento e uma cultura popular. Hoje, é a televisão quem realiza a mediação desse anseio, todos os dias perguntando ao espectador: *você tem fome de quê?*

1.1. CARAVELAS MIDIÁTICAS: TELEVISÃO NO BRASIL

"Boa noite. Está no ar, a televisão do Brasil". Com essas palavras, Sonia Maria Dorce, então com 5 anos de idade, protagonizou a primeira transmissão televisiva da América do Sul no dia 18 de setembro de 1950 nas instalações da TV Tupi, em São Paulo.

Na mitologia brasileira conta-se, de geração em geração, que nos primórdios da colonização os povos originários trocaram recursos naturais por parafernalhas dos portugueses, dentre elas, espelhos. O mito coloca os indígenas em posição de subalternidade, por vezes inferioridade. Afinal, nossos bens naturais seriam mais valiosos do que os artefactos europeus – *que burros!* Porém, como na lenda grega de Narciso, não se pode subestimar o poder de fascínio em deparar-se com a própria imagem refletida. Séculos mais tarde, o empresário Assis Chateaubriand desembarca no Porto de Santos dezenas de aparelhos de televisão, fundamentais em sua empreitada de lançar o meio no país. O logotipo de sua emissora de televisão, a TV Tupi, não poderia ser mais emblemático "[...] um menino indígena de feições ocidentais com um par de antenas na cabeça no lugar do cocar, sugere a apropriação, ainda que infantilizada, da tecnologia estrangeira" (Hamburger, 2011).

Dessa vez já não impera o escambo, mas a necessidade de enxergar-se ainda é a mesma. E o que cumpre melhor essa função senão um espelho?

Os brasileiros são pioneiros quando o assunto é televisão na América do Sul, a lógica comercial demandava que tudo fosse feito com agilidade. Para Chateaubriand lançar a televisão no Brasil antes do México e Cuba, dois países que também já caminhavam a rápidas passadas no mesmo mercado, era uma prioridade.

Mattos (2000) em "A televisão no Brasil, 50 anos de história: 1950-2000" categoriza a linha do tempo da televisão brasileira em seis fases: fase elitista (1950-1964); fase populista (1964-1975); fase do desenvolvimento tecnológico (1975-1985); fase da transição e da expansão internacional (1985-1990); fase da globalização e da TV paga (1990-2000); e fase da convergência e da qualidade digital (2000 em diante). Utilizaremos da categorização do autor como norteadora das principais discussões deste tópico, sobretudo no que tange em especial as duas primeiras.

A televisão é o apogeu da cultura da imagem, é a máxima popularização do visual. Em 1950, ano da inauguração, o índice de anafalbetismo no Brasil chegava a 50,6% entre os que possuíam 15 anos ou mais [4], o rádio já cumpria um papel significativo na disseminação de informação para os incapacitados de acessá-la por meio dos periódicos tradicionais, escritos, o

[4] Dados coletados do Mapa do Analfabetismo no Brasil (INEP) a partir do CENSO do mesmo ano.

avanço tecnológico permitiu que as populações do campo – 63,84% da população total na década de 50 [5] – se reconhecessem enquanto unidade. É pela mídia, e somente por ela, que o isolamento demográfico pôde ser superado: em um primeiro momento, por ondas sonoras, a posteriori, por sinais de satélite.

Para nós, a história da televisão é permeada por contradições e paradoxos. O primeiro deles se deve ao fato de que, mesmo com seu inegável caráter de massa, nos primeiros anos o aparelho é restrito à uma parcela numericamente pouco expressiva. O poderio midiático da televisão, desde seu nascimento, está nas mãos de uma burguesia urbana em *frenesi* pelo equipamento que já havia se popularizado na Europa e na América do Nortes anos antes, na década de 30. No terceiro mundo a televisão não sofre dos estereótipos vistos no hemisfério norte em relação ao caráter popular e "inculto", pelo contrário, adquire *status* de item de luxo e diferenciação das elites econômicas em relação às camadas menos favorecidas.

No prefácio, a televisão brasileira não gera identificação ou reconhecimento, apenas desejo. Mesmo com uma população majoritariamente rural, as tramas da ficção e do noticiário optam por, quase de maneira exclusiva, se dedicar às narrativas urbanas de cidades em ampla expansão como São Paulo e Rio de Janeiro, onde estavam localizadas as sedes das emissoras. A TV elitizada não enquadra as mazelas sociais, ou se propõe a ser documentarista como Carolina Maria de Jesus faz no mesmo período, pelo contrário, projeta imagens de bem-estar social que chegam a ser utopia para quem ainda enfrenta a miséria e a fome.

> "A presença maciça da televisão em um país situado na periferia do mundo ocidental poderia ser descrita como mais um paradoxo de uma nação que, ao longo de sua história, foi representada, reiteradamente, como uma sociedade de contrastes acentuados, entre riqueza e pobreza, modernidade e arcaísmo, Sul e Norte, Litoral e Interior, campo e cidade".
> (Lopes, 2003, p.18).

A fase elitista, nas décadas douradas de 50 e 60, é também marcada pela experimentação, ou até mesmo pela precariedade – era o *'jeitinho brasileiro'* de se fazer TV. Até a chegada do *videotape,* em 1959, todos os programas eram ao vivo, dessa maneira a dramaturgia era uma reprodução das peças encenadas no teatro, como se o palco tivesse ido para a sala de estar das casas das famílias abastadas. O volume e peso dos equipamentos

[5] Atlas da Questão Agrária Brasileira, publicado pelo Prof.º Dr.º Eduardo Paulon Girardi.

dificultavam que repórteres fossem até as ruas, se atendo a leitura prolixa do mesmo noticiário que era comercializado nas bancas.

Somente a partir de 1964, e não por coincidência com o início dos anos de chumbo, a televisão se tornou legitimamente popular e eclode nos lares de milhões de brasileiros. Até 1960, quando a simpática Sonia Maria Dorce já debutava, a televisão podia ser encontrada em 4,6% do território nacional, esse percentual alcança incríveis 99% trinta anos mais tarde, após o fim dos governos militares e a redemocratização (Hamburger, 2011).

Assim como Adorno e Horkheimer, o alto escalão do exército brasileiro compreendia perfeitamente o papel decisivo que os meios de comunicação de massa poderiam exercer na integração nacional, pois toda guerra não se trava apenas no campo da força, mas também da cultura e da ideologia. Casos de sucesso não faltavam em solo brasileiro: o rádio já havia sido amplamente explorado por Vargas no Estado Novo de maneira ufânica, criando interlocução entre governo e governados, fazendo ecoar pelos lares *a voz do Brasil.*

Agora, a televisão poderia ser um instrumento ainda mais útil e poderoso para cristalizar *"pra frente Brasil"* e *"ame ou deixe-o"*. Logo, oxigenando ventos frescos de milagre econômico – que não arejavam os porões inóspitos da ditadura – houve uma política ostensiva de concessão de linhas de crédito que possibilitasse a compra de um receptor de televisão. Como se, com o cerceamento dos direitos civis, a televisão compensasse a ausência dos canais democráticos de participação política, "[...] não podendo agir como cidadã, como fonte e fiscal do poder, a sociedade foi chamada a participar como plateia" (Bucci, 2016, p.174).

> "A política oficial de incentivo à indústria de televisão encontrou eco na população, que se tornou prioritária na agenda de consumo dos lares brasileiros. Em domicílios de famílias de baixa renda, o aparelho televisor veio antes da geladeira e da máquina de lavar na lista de prioridades. A televisão se estabeleceu como meio capaz de falar a segmentos os mais variados em termos sociais, etários e regionais".
> (Hamburger, 2011, p.64).

O interesse da máquina pública se dava não apenas do ponto de vista ideológico. Notadamente, os militares buscaram emular uma programação ascética na televisão pelo uso de todo aparato de censura prévia, enquanto fortaleciam a indústria de bens e serviços com maior capilaridade de transmissores de propaganda. Público e privado compreendiam que apenas pela

mediação da televisão seria possível letrar uma massa de consumidores capaz de dar vazão ao escopo desenvolvimentista. Compra-se primeiro a televisão, para que a televisão lhe diga quais são os próximos eletrodomésticos da lista.

Mas, se de determinada angulação pode-se dizer que o regime foi bem-sucedido em converter uma nação de cidadãos em *target,* os efeitos da transição dos debates de esfera pública para o espetáculo midiático pode ter enfraquecido o Estado, e entregue o poder de mediação social nas mãos dos oligopólios privados, algo que gera consequências até os dias de hoje.

"Desiludidos com as burocracias estatais, partidárias e sindicais, o público recorre ao rádio e à televisão para conseguir o que as instituições cidadãs não proporcionam: serviços, justiça, reparações ou simples atenção" (Canclini, 2010, p.39), é o que, na mesma linha, Eugênio Bucci conceitua como *telespaço público,* "espaço público regido pela instância da imagem ao vivo, segundo uma nova conformação e sujeito a outras leis comunicacionais" (2016, p.174). São telespectadores que se formaram consumidores antes mesmo de serem cidadãos (Lopes, 2003), inseridos em um telespaço onde a imagem ganha papel de outorga e as emissoras de televisão representam a lei e a ordem.

Dentre elas, uma em especial recebe o crédito por ter cooptado com maestria os interesses públicos, privados e estatais em forma de produtos de informação e entretenimento, sendo agente extremamente relevante no desenvolvimento do audiovisual brasileiro, criando padrões de qualidade para o fazer TV no país. Ela, a *bem-amada,* campeã de audiência, onipresente de norte a sul em forma de vênus platinada ao som do seu inconfundível *plim plim.*

1.2. A VÊNUS PLATINADA: GLOBO

Hoje, é um *novo dia,* de um novo *tempo,* que começou. Todos os nossos sonhos, serão verdade, o *futuro* já começou. A temporalidade sempre foi um atributo indispensável para o Grupo Globo, o conglomerado de mídia busca projetar-se exatamente nos referenciais semânticos de tempo-espaço que organizam a própria significação que cada brasileiro faz dos acontecimentos. E é no tempo que a história da Globo começou a ser escrita, não com um animoso *Bom Dia Brasil, Hora Um* ou *Altas Horas,* mas sim com *A Noite.*

No começo do século XX, precisamente em 1911, o jornalista Irineu Marinho deixou a Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro e, acompanhado de outros dissidentes do mesmo jornal impresso, fundou o jornal *A Noite,* uma gazeta noturna. O sucesso do *A Noite* foi extraordinário, a família Marinho logo certos parâmetros alcança ascensão social e vê começa a eclodir em círculos sociais de extrema influência na alta sociedade carioca da época.

Por questões médicas, alguns anos mais tarde, Irineu Marinho precisa ausentar-se das atividades na redação do *A Noite* e entrega aos seus sócios uma procuração para que os mesmos administrassem sua participação acionária, enviando os lucros para a família, caso o pior acometesse seu quadro clínico. Devidamente recuperado, Irineu volta à redação para reassumir sua participação – física e societária – mas recebe uma negativa. Os sócios se recusam a devolver suas ações. A noite, para Irineu, virou manhã naquele instante. A família Marinho, que havia experienciado uma elevação significativa do seu status econômico e social, via suas fontes de rendimentos ameaçadas, e sua projeção de fortuna a longo prazo quase inexistente.

É a partir dessa intempérie que Irineu Marinho inicia sua árdua jornada para fundar um novo jornal, desta vez sozinho, que viria a se chamar *O Globo.* Tragicamente, como uma placenta que doa os recursos vitais para um embrião e logo é expurgada para que a vida se encaminhe, Irineu faleceu vítima de um ataque cardíaco 23 dias após a primeira publicação de *O Globo*, em 29 de julho de 1925. “Papai não conseguiu suportar o esforço de fundar um novo jornal”, comenta Roberto Marinho em gravações do Memória Globo.

Roberto passa a ser o responsável pela empreitada do pai – o que viria a ser a trajetória de um dos maiores comunicadores da contemporaneidade brasileira, uma das personalidades mais influentes do século passado. Após anos à frente da redação do jornal impresso, Marinho sempre manifestou seu desejo de empreender no ramo da televisão desde que Chateaubriand trouxe o advento até terras tropicais. O jornal *O Globo,* que se expandiu para Rádio Globo em 1944, atingiria seu apogeu com a TV Globo a partir de 1965.

A história da TV Globo se entrelaça diretamente com a própria história política, econômica e tecnológica do Brasil na segunda metade do século XX, revelando como um projeto empresarial pode se transformar em fenômeno cultural.

O surgimento da emissora se dá em meio ao processo de modernização das telecomunicações, intensificado após o golpe militar de 1964, quando o regime, orientado pela Doutrina de Segurança e Desenvolvimento formulada na Escola Superior de Guerra, passa a enxergar a televisão como instrumento estratégico de integração territorial, pedagogia ideológica e estímulo ao consumo interno. Como descreve Sérgio Mattos, foi a partir daquele momento que o Estado brasileiro iniciou um amplo projeto de ampliação e modernização da infraestrutura de telecomunicações, criando as bases materiais que possibilitaram o surgimento de redes nacionais. Essa política envolvia desde a instalação de redes de micro-ondas e estações satelitais até a criação da Telebrás em 1972, que passou a coordenar o sistema público de telecomunicações. A televisão, percebida como símbolo da modernidade, tornou-se um dos eixos centrais desse projeto, e a Globo – fundada em 1965 – se beneficiou diretamente dessa conjuntura. Seu crescimento, portanto, não se explica apenas pela inegável competência empresarial, mas também pelo ambiente regulatório e pelos incentivos governamentais que permitiram que sua expansão ocorresse em ritmo acelerado e com apoio técnico e financeiro indireto do próprio Estado.

Entretanto, em entrevistas armazenadas no Memória Globo utilizadas no documentário "O século do Globo" (Bial, 2025), Roberto Marinho é enfático em afirmar que a TV Globo não nasceu sob nenhuma concessão cedida pelos militares: *"Eu me sinto muito feliz em lhe dizer que a concessão do Rio foi dada pelo Juscelino Kubitschek em 1957, e a de Brasília em 1962 pelo então presidente João Goulart. A Rede Globo não recebeu ne-nhu-ma concessão dos governos militares do Brasil, ne-nhu-ma concessão. A Rede Globo comprou as concessões".*

Na mesma conjuntura histórica emerge o episódio *Time-Life,* um dos momentos mais controversos da história da emissora e marco da discussão sobre a presença do capital estrangeiro nos meios de comunicação brasileiros. Como revelam Mattos e Ernesto Rodrigues, o contrato firmado em 1961 entre o grupo norte-americano *Time-Life* e Roberto Marinho previa aporte financeiro, assessoria técnica e participação nos lucros – chegando a 45% segundo os documentos da época –, algo que contrariava o espírito do artigo constitucional que vedava a propriedade, ainda que indireta, de empresas de comunicação por estrangeiros. As críticas vieram de todas as frentes: políticos como Carlos Lacerda e empresários rivais, como Assis Chateaubriand, acusavam a Globo de "desnacionalizar a cultura", denunciando a penetração do capital internacional e defendendo que o acordo feria a soberania nacional. Rodrigues recupera

artigos inflamados publicados nas folhas de oposição ao pacto, nos quais se afirmava que a sociedade com o grupo americano alterava artificialmente as condições de concorrência no mercado. Mesmo com a posterior ruptura formal da parceria, após a CPI que investigou o caso, a Globo já havia se beneficiado do aporte de dólares e do *know-how* gerencial do *Time-Life,* que introduziu métodos industriais de gestão, pesquisa, programação e engenharia que definiriam, nas décadas seguintes, a cultura profissional da emissora e seu parque tecnológico, muito superior ao que as emissoras concorrentes possuíam no mesmo período.

A infraestrutura tecnológica que sustentou a expansão da Globo foi, em parte, produto direto da simbiose entre investimento privado, expertise estrangeira e políticas de Estado. Ao longo dos anos 1970 e 1980, a emissora ampliou sua rede de afiliadas, fortalecendo sua capilaridade nacional. Em 1972, já possuía 36 emissoras afiliadas e centenas de retransmissoras em operação. Pouco mais de duas décadas depois, os dados levantados por Mattos mostram a dimensão alcançada: em 1993, a TV Globo contava com 83 emissoras afiliadas, cobrindo 99,4% do território nacional e alcançando 4.464 municípios. Em 1999, esse número chegaria a 107 emissoras afiliadas, levando o sinal da Globo a praticamente todos os lares do país em uma rede colossal – a maior já construída na história da televisão brasileira.

A consolidação dessa hegemonia estética, técnica e narrativa se deve ao que Ernesto Rodrigues denomina "a pré-história do Padrão Globo de Qualidade", construída a partir da combinação entre rigor técnico, pesquisa de recepção, investimento em engenharia e uma cultura empresarial que buscava uniformidade visual e precisão operacional. A presença de Joe Wallach, executivo oriundo do *Time-Life,* e a liderança de profissionais como Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) foram fundamentais para estabelecer normas de produção, cenografia, direção e edição que elevaram o nível estético da televisão brasileira. O impacto desse padrão extrapola a própria emissora: as novelas da Globo passaram a ser exportadas para dezenas de países, e a emissora tornou-se referência global em teledramaturgia – em tempos de Guerra Fria, a telenovela brasileira surgiu como produto de exportação do Sul Global que atendia tanto países do eixo norte-americano quanto do eixo soviético.

Assim, a telenovela, ao lado do telejornal, assume posição estruturante na programação. A novela, exibida diariamente, torna-se o principal produto cultural do país, responsável por formar imaginários simbólicos, refletir debates sociais e projetar comportamentos. O telejornal, especialmente o *Jornal Nacional,* ocupa o outro pólo deste modelo, oferecendo um enquadramento unificado dos acontecimentos nacionais em um mosaico de fatos.

A força da Globo se manifesta também em sua capacidade de reinventar a própria linguagem televisiva. A criação do Projac, nos anos 1990, marca a profissionalização definitiva

de seus processos produtivos, centralizando, modernizando e industrializando a dramaturgia brasileira. A existência desse centro, registrada nos arquivos, evidencia o grau de sofisticação tecnológica que a emissora atingiu após décadas de investimento constante. Hoje os Estúdios Globo no Jacarepaguá, principal parque industrial da emissora, conta com uma área de aproximadamente 156 mil metros quadrados construídos.

Este trabalho analisa momentos emblemáticos da história da Globo, suas novelas de enorme repercussão cultural e suas coberturas jornalísticas que marcaram o país. Dessa forma, percebe-se que a emissora se consolidou não apenas como produtora de conteúdo, mas como protagonista de um processo mais amplo de formação de imaginários e identidades nacionais. A Globo ocupa um lugar singular na modernização técnica da televisão, sendo a 2ª maior emissora de televisão do mundo – atrás, apenas, da norte-americana ABC – mas, sobretudo, é expoente indiscutível em narrar o Brasil a si mesmo.

1.3. TELEDRAMATURGIA: EU VI UM BRASIL NA TV

A história da teledramaturgia e da ficção televisiva no Brasil é inseparável da própria história da televisão, dos modos de sentir e narrar o país e da formação de uma cultura melodramática profundamente enraizada no cotidiano dos brasileiros. Seu percurso nasce de um cruzamento complexo entre influências estrangeiras – sobretudo a *soap opera* norte-americana e o teleteatro dos primeiros anos da TV – e a incorporação de matrizes latino-americanas de melodrama, às quais se somaram paisagens culturais, sociais e políticas específicas do Brasil. Ao longo de sessenta anos, essa mistura gerou um formato único, capaz de combinar emoção, crítica, catarse e reflexão, ao ponto de se transformar no gênero estruturante da televisão nacional e num dos pilares da cultura brasileira moderna.

Nos primórdios, entre as décadas de 1950 e 1960, a televisão ainda carregava forte herança do teatro e da radionovela. As primeiras narrativas seriadas, muitas vezes exibidas ao vivo, seguiam a lógica do teleteatro, com interpretação mais marcada, cenários modestos e roteiros adaptados de obras literárias ou de clássicos dramáticos. Esse modelo coexistiu com a influência das *soap operas* norte-americanas, que haviam estabelecido a estrutura sentimental, seriada e doméstica das histórias diárias. Desse encontro nasce a chamada fase sentimental ou de fantasia, como a define Lucas Néia (2023), em que predominavam romances melodramáticos, personagens idealizados, moralidades rígidas e uma estética carregada de lágrimas, exageros e exotismo. A telenovela ainda buscava encontrar sua forma definitiva, mas já revelava sinais de que se tornaria algo distinto das matrizes que a inspiraram.

Esse processo de diferenciação se consolida a partir de 1968, quando a telenovela brasileira assume contornos mais próprios e inaugura um período profundamente marcado pelo realismo. Ao contrário das novelas de sabão norte-americanas, que tendem a prolongar suas tramas infinitamente e a habitar uma temporalidade suspensa, a novela brasileira tem início, meio e fim. Trata-se de uma narrativa aberta, mas finita, que permite a construção de arcos dramáticos consistentes, clímax bem definidos e resoluções catárticas – elementos fundamentais para sua força emocional e seu impacto cultural. Também se diferencia das produções mexicanas e latino-americanas, que preservam um tom de maniqueísmo moral e um melodrama mais teatralizado. A dramaturgia brasileira, ao contrário, passa a explorar ambivalências, construir personagens contraditórios e inserir a vida cotidiana, com suas violências, desigualdades e afetos no centro da narrativa – essa herança é oriunda da sua inspiração direta no rádio, ao contrário da televisão da América do Norte que inspira-se majoritariamente no cinema.

Esse realismo não significa ausência de melodrama, mas sua reinvenção. O melodrama brasileiro se torna instrumento de interpretação coletiva da realidade, como mostram os relatos de autores, atores e pesquisadores. Gilberto Braga, um dos principais autores da teledramaturgia brasileira, fala abertamente sobre seu desejo de representar a elite, a corrupção e o desejo de maneira precisa, refinada, elegante – um realismo que não abdica da emoção, mas que retrata o país com dureza e ironia.

Pallottini (2012) divide a dramaturgia de televisão em quatro categorias: a primeira é do unitário, programa de ficção que não se propõe a ser um filme, mas têm uma exibição única. É uma história que começa e termina com aproximadamente uma hora e meia de duração, e por vezes são produzidos seguindo efemérides do mundo ocidental: programas especiais de páscoa, natal, dia das mães, dias dos pais, e outros.

Em seguida a autora distingue a mini-série do seriado, a primeira – como o próprio nome sugere – é uma mini novela. Geralmente, as mini-séries escolhem um confronto específico ou um único arco narrativo para desdobrar toda a história em uma exibição que dura semanas, sem tramas paralelas. Já o seriado é uma coletânea de histórias desenvolvidas a partir de uma mesma premissa, os episódios não seguem encadeamento lógicos como os capítulos da telenovela, cada unidade de programa cria um arco próprio com início meio e fim, permitindo que o espectador assista um episódio e entenda perfeitamente do que se trata a história sem a necessidade de ter assistido o episódio anterior.

Por último, mas de forma alguma menos importante, a telenovela brasileira cristaliza elementos dos outros gêneros mas ao mesmo tempo também congrega uma toada própria. A telenovela brasileira é uma obra aberta, conceito amplamente discutido por Umberto Eco, onde o autor consegue remodelar os acontecimentos da ficção com base em fenômenos que acontecem no campo da recepção. Dessa forma, a ficção rompe com os fluxogramas tradicionais e cria um duplo sentido com o *feedback*, antes das mídias sociais era comum que os telespectadores enviassem cartas aos autores para opinar sobre o desenvolvimento da trama, deixar sugestões de desfechos possíveis e manifestar possíveis insatisfações com o rumo que determinado núcleo ou personagem estaria tomando. Pallottini caracteriza a telenovela como uma grande árvore: o tronco é a história principal, dos protagonistas, já os galhos são as tramas secundárias. O bom autor de telenovela deve ser capaz de, como um bom jardineiro, podar determinados galhos se perceber que já não fazem mais sentido, ou, ainda, aumentar o espaço de determinados arranjos caso identifique que o público está dando mais atenção às folhas do que à raiz.

A relação entre telenovela e debate público é constante e profunda, o grande trunfo da telenovela brasileira – que a diferenciou de suas congruentes – é a capacidade de retroalimentar os temas sociais. As narrativas incorporam temas sociais com uma agilidade e uma amplitude dificilmente encontradas em outros gêneros. Questões como racismo, desigualdade racial, colorismo, violência contra a mulher, LGBTfobia, corrupção política, disputas morais, migração interna, consumo, ascensão social, violência urbana e crise econômica entram na telenovela como matéria dramatúrgica, e também como elementos de meditação coletiva. Svartman (2023) afirma que o público reconhece na telenovela um espaço privilegiado de discussão social, por meio do qual entende, reflete e debate sua própria vida. A incorporação desses temas não é meramente panfletária: eles se entrelaçam às tramas, estruturando conflitos e impulsionando personagens.

A força da teledramaturgia brasileira reside, portanto, na capacidade de articular emoção e reflexão, entretenimento e crítica, fantasia e realidade. Narrada diariamente para milhões de pessoas, ela se tornou o principal repositório narrativo do país, moldando identidades, afetos e debates sociais. Ao longo de sessenta anos, consolidou-se como forma privilegiada de compreender o Brasil não porque o representa de maneira literal, mas porque o reconstrói melodramaticamente, traduzindo tensões, dores e esperanças em histórias de amor, conflito, perda e redenção. Num país de desigualdades profundas e afetos intensos, a novela se tornou o idioma do imaginário coletivo, capaz de fazer conviver lágrimas e críticas, riso e denúncia, entretenimento e transformação. A ficção televisiva brasileira não apenas moldou um país; ela, de certa forma, ajudou a inventá-lo.

1.4. TELEJORNALISMO: A NOTÍCIA ESCREVE A HISTÓRIA

O telejornalismo brasileiro nasce da intersecção entre regimes de linguagem: de um lado, a tradição do jornal impresso e sua soberania da palavra; de outro, a televisão e seu novo sistema de visibilidade, fundado na força da imagem ao vivo. Como observa Eugênio Bucci, a passagem do espaço público organizado pela escrita para aquele estruturado pela televisão transforma profundamente as formas de reconhecimento social do real. Ele afirma que houve uma "transição entre a instância da palavra impressa e a instância da imagem ao vivo" (Bucci, 2016, p. 176), mudança que reorganiza não apenas a circulação da informação, mas o próprio modo de existência dos acontecimentos. A televisão substitui a primazia do argumento pela primazia da visibilidade; a notícia deixa de ser apenas o que se escreve e passa a ser aquilo que se mostra.

O jornal impresso permanece como referência estética e ética, mas a televisão o reinterpreta. O telejornalismo, portanto, não "relata" o mundo: ele o transforma num conjunto de imagens, textos, sons e gestos compreensíveis apenas dentro dessa nova lógica sensorial. Isso significa que o texto se submete à imagem – não como perda, mas como integração. Dessa maneira, o telejornalismo do Grupo Globo na instância da imagem se conecta diretamente com diretrizes editoriais do jornal *O Globo,* este que nunca se propôs a fazer um jornalismo que não se colocasse nas estranhas dos principais fatos políticos do país.

Já em sua fundação, *O Globo* estabelece um pacto de cumplicidade absoluto com o público. É o público que, através de votação popular, escolhe o próprio nome do jornal de Irineu Marinho. Na primeira edição, para comemorar o lançamento, o empresário ajudou a fechar um buraco que existia no Engenho Novo, entre os trilhos do bonde e o leito da central, "um pequeno serviço público prestado ao público pelo *'O Globo'"*, como traz a própria matéria imprensa. Bial (2025) indica, a partir deste acontecimento, que *O Globo* sempre esteve sintonizado à vontade popular e, consequentemente, à vida pública e as tensões e debates que são inerentes a ela. Essa aliança se renova e se potencializa nos anos seguintes, não só por parte da tônica de Roberto Marinho que assume o impresso após a morte do pai, mas de todos os grandes jornalistas que passam pelo veículo.

O jornal da família Marinho é o responsável por amalgamar paixões nacionais, *nessa terra onde a dor é grande e ambição pequena: carnaval e futebol*. A empresa tem papel fundamental na criação do desfile das escolas de samba como se conhece na contemporaneidade, transformando a manifestação cultural – espetaculosa por si só – em uma

verdadeira comoção televisiva que pela imagem significa o Brasil para o mundo. Mário Filho, jornalista que, pode-se dizer, criou o jornalismo esportivo brasileiro por meio do seu caderno de esportes no *O Globo*, foi propositivo em utilizar da manchete como arma para pressionar parlamentares a construírem o Estádio Nacional para a Copa do Mundo de 1950, sua campanha efusiva resulta no estádio do Maracanã, batizado com o mesmo nome do profissional de comunicação essencial para que o projeto saísse do papel.

Durante a Segunda Grande Guerra, o jornal cria outro fluxo para a circulação da comunicação: *O Globo Expedicionário.* Um segundo periódico criado para circulação exclusiva na Europa entre as tropas brasileiras da FEB, dessa maneira os combatentes poderiam diminuir a distância transatlântica que os separava de casa nos momentos sangrentos do conflito. O Grupo Globo cristaliza um jornalismo que utiliza os apelos da sociedade como subterfúgio para modulação de seu tom, formato e voz. A Globo é onipresente, pode-se amar ou odiar, jamais ignorar.

Figura 01: Lampião, no agreste nordestino, lê O Globo.

Fonte: https://oglobo.globo.com/cultura/noticia

Figura 02: *O Globo Expedicionário* sendo lido por tropas brasileiras na Segunda Guerra.

Fonte: https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos

Outra característica que merece destaque, é a obsessão pelo *furo jornalístico.* O furo é a informação que ninguém descobriu ainda. É o artefacto de exclusividade, o mecanismo de diferenciação que torna qualquer produção jornalística mais competitiva mediante seus concorrentes diretos, Bonner (2009) faz alusão à uma *Ferrari* para personificar o furo: é o objeto de desejo, o material que o jornalista, ao conquistar, desfila com orgulho sendo alvo de inveja dos outros profissionais que não obtiveram a mesma sorte. No jornal impresso e na rádio, *O Globo* coleciona ferraris: a deposição de Washington Luiz na República Velha, o suicídio de Vargas, o caso *Bateau Mouche* – quando uma embarcação naufrága nas águas de Copcabana na noite de ano novo, coincidentemente, naquele reveillon *O Globo* era pioneiro em colocar em circulação edições nos dias 25 de dezembro e 1 de janeiro, datas em que nenhum jornal era publicado. Se o jornal pode ser dispensado por um dia sequer, ele deixa de ser indispensável. A partir da quebra de paradigma de Roberto Marinho, todos os outros impressos começaram a circular durante as festividades nos anos seguintes.

O telejornal se alimenta desta herança do jornal impresso do Grupo Globo. Tanto que, profissionais antológicos que construíram *O Globo* na redação – como Evandro Carlos de Andrade – são convidados para também deixarem suas contribuições na formulação do jornal televisivo. O *Jornal Nacional,* lançado em 1969, foi o primeiro programa de notícias exibido simultaneamente para todo o país, instaurando um modelo de jornalismo que unificava a narrativa nacional das notícias e convertia a televisão em principal fonte de informação da população. Torna-se modelo para o desenvolvimento do jornalismo na televisão, fixando parâmetros de edição, apresentação e construção visual que se manteriam por décadas.

A centralidade da imagem no telejornalismo manifesta-se sobretudo na edição, que organiza o real por meio de recortes, cortes, planos e arranjos temporais. A edição é uma operação de linguagem: ela constrói a narrativa e, ao fazê-la, produz sentido. É ela que transforma um conjunto disperso de fatos em matéria jornalística. Não há telejornal sem edição, e não há edição sem uma concepção de mundo. Cada corte delimita o sentido possível do acontecimento, convertendo fragmentos da realidade em história audiovisual.

Os elementos visuais atuam como camada semântica própria. A redação como fundo – recurso típico dos telejornais da Globo – funciona como elemento simbólico de trabalho incessante e confiabilidade institucional, pois mostra ao telespectador que existe uma equipe sempre trabalhando. O departamento de arte auxilia os telespectadores na compreensão da

notícia: o telejornal é tanto reportagem quanto design; tanto coleta factual quanto composição estética. A própria paleta de cores dos jornais da TV Globo acompanha a temporalidade em que a notícia é transmitida, o *Hora Um,* primeiro jornal da grade veiculado às madrugadas no nascer do sol, tem cores claras, alaranjadas, dialogando com o dia que se inicia na vida das massas urbanas que assistem o programa antes de sair de casa para o trabalho. O *Jornal Hoje*, telejornal vespertino, tem predominância dos tons amarelados, numa inscrição da própria configuração do céu naquele momento. O *Jornal Nacional*, principal noticiário da emissora, traz tons de azul escuro indicando o fim do dia e, ao final da grade, o *Jornal da Globo* utiliza tons ainda mais escuros de azul para fazer alusão à madrugada.

Figura 03: Espectro cromático dos telejornais da TV Globo.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Essa teatralidade não nega a informação: ela é a condição de sua comunicabilidade. Alguns elementos pertinentes do telejornalismo para que possamos compreender sua relação com a teledramaturgia:

1. A retórica: “Os profissionais que fazem o JN tentam escrever seus textos imaginando que serão ouvidos por alguém que não seja nem analfabeto nem pós-graduado. Que seja a pessoa mais ‘equipada’ do núcleo familiar, e que esteja cansada, no fim de um dia de trabalho”. (Bonner, 2009). Diferente do jornal impresso, onde o leitor é capaz de

retomar um ou outro parágrafo que possa ter lhe deixado dúvida, é impossível que isso se faça na televisão. Dessa maneira, o texto telejornalístico constrói frases com início, meio e fim na ordem direta, flexiona os verbos no tempo real – e não no presente do indicativo como é comum encontrar nas manchetes das bancas de jornais – utiliza termos de compreensão imediata para a maioria das pessoas, coloca os adjetivos sempre depois dos substantivos (Bonner, 2009).

2. O visual: cenários, iluminação e recursos gráficos que são inseridos digitalmente ao lado do âncora, ou, durante as reportagens, para ajudar na compreensão de sentido.

3. O âncora: ator da novela jornalística, seu tom de voz, expressões faciais e possíveis interjeições que faça entre o texto do *teleprompter* contribuem na produção de sentido e, também, constroem um *ethos* de credibilidade para com o público na concepção aristotélica do termo.

4. A edição: enquanto a telenovela é um mosaico de histórias fictícias, o telejornal é um mosaico de fatos, o papel do editor – como já foi observado neste tópico – exerce papel fundamental na recepção da notícia, mas não só os cortes, enquadramentos e montagens, o uso de trilhas sonoras, efeitos especiais atribuem uma tônica melodramática à notícia.

5. A instantaneidade da imagem ao vivo: "A câmera de televisão, em princípio, registra *a verdade*. E a verdade que acontece agora. Muito da imensa credibilidade que a TV desfruta origina-se nesta convicção de que aquilo que ela mostra nas telas é verdadeiro e atual" (Silva, 1985).

O telejornalismo, como a telenovela, cria imaginários: arquiva símbolos, fixa memórias visuais e constrói mapas cognitivos do país. A repetição diária das cenas – enchentes, celebrações, autoridades em pronunciamento, crises políticas, festas populares – constitui um repertório sígnico reconhecível por qualquer brasileiro.

Em "Muito além do Jardim Botânico" (1985), o jornalista Carlos Eduardo Lins da Silva realiza um estudo de recepção com duas comunidades de bairros operários no nordeste brasileiro e no litoral paulista, a fim de identificar os efeitos produzidos pelo *Jornal Nacional* nessas populações. O que se descobre já na década de 80 é que o noticiário do horário nobre

não é todo-poderoso como alguns acadêmicos de comunicação reducionistas, talvez, influenciados pelas máximas da Escola de Frankfurt, caracterizam.

O que o autor constata, a priori, é uma crença inegável das populações para com o telejornalismo da TV Globo, mas também uma capacidade inata de produzir senso crítico a partir do que observam no espetáculo televisivo quando o tema da reportagem é próximo da realidade o qual estão inseridos. Ao assistirem uma reportagem sobre a greve dos metalúrgicos no ABC, os metalúrgicos das cidades investigadas na pesquisa foram capazes de identificar nuances de manipulação na forma como o telejornalismo comprimiu, removeu ou reorganizou alguns acontecimentos por meio da edição. Esse senso crítico só foi produzido graças ao cruzamento que os operários fizeram entre a mensagem jornalística e o discurso de sindicatos e associações de moradores da região. Sendo assim, a capacidade de produção de senso crítico frente à imagem televisiva é diretamente proporcional à quantidade de cruzamos que o indivíduo consegue realizar no momento da recepção – comparando-o com discurso da Igreja, família, e as próprias relações sócio-interativas. No caso de matérias internacionais o senso crítico era praticamente nulo, pois aquelas populações não conheciam os lugares que serviam de cenário da notícia – nem ao menos possuíam familiar ou amigo próximo que já foi até esses lugares, para contar como ele realmente é sem a mediação da televisão.

Hoje, com o advento da internet e das mídias sociais, o espectador está munido de outras possibilidades de realizar esse cruzamento, essa multiplicidade de discursos que circulam no espaço digital questionam o papel do jornalismo tradicional na contemporaneidade. A onda da pós-verdade e do revisionismo faz com que o telejornal tente retomar aos tempos onde possuía o monopólio completo da mediação entre fato e sociedade, quando, segundo Silva questionar o telejornalismo da Globo beirava a blasfêmia, dada a opulência da vênus platinada. Em um dos grupos de discussão com as comunidades investigadas, um dos participantes, um senhor de meia idade da associação de moradores debatia a forma com que o Jornal Nacional dava mais espaço à justificativa das autoridades públicas em detrimento das reclamações da sociedade civil, quase que em uma confissão católica, chegou a declarar: *Deus me perdoe, mas parece até que tem uma espécie de combinação entre a Globo e o governo.*

CAPÍTULO 2: DEUS NOS ACUDA

Se tem alguém boicotando o Brasil, que segure o rojão porque o que eu quero é consertar o Brasil de uma vez por todas!
Celestina (Dercy Gonçalves) em Deus nos Acuda

Maria Escandalosa desde criança sempre deu alteração
Na escola, não dava bola
Só aprendia o que não era da lição
Depois, a Maria cresceu, juízo que é bom encolheu
E a Maria Escandalosa, é muito prosa, é mentirosa, mas é gostosa
Ney Matogrosso

Olha, não me provoca não Dona Armênia. Não me provoca. Quando eu me espalho, ninguém me junta.
Maria Escandalosa (Cláudia Raia) em Deus nos Acuda

Com o fim da censura no final da década de 80, os autores de telenovela acreditavam que finalmente poderiam escrever com maior liberdade a respeito de temas sensíveis que, àquela hora, não seriam mais submetidos ao crivo do regime ditatorial. Nesse momento a TV Globo veicula uma série de tramas densas que tinham como protagonista um personagem que não era nem herói nem vilão, mas sim objeto de estudo de uma sociedade que aprendia a se reconhecer: o Brasil. Compõem essa coletânea as clássicas *O Salvador da Pátria* (1989), *Vale Tudo* (1988), *Que Rei Sou Eu?* (1989) e *Deus nos Acuda* (1992).

A censura enquanto instituição podia ter sofrido sua derrocada, porém novos organismos de proibição tomaram forma, vindos do próprio corpo social, o telespectador. Em *Vale Tudo* de Gilberto Braga o casal formado pelas personagens Laís (Cristina Prochaska) e Cecília (Lala Deheinzelin) na primeira versão foi rechaçado pela audiência. Grupos de discussão encomendados pela emissora apontavam para uma desaprovação que poderia ameaçar a performance comercial do produto, fazendo o autor se restringir a escrever cenas tímidas de afeto que deixavam a relação ambígua – *são amigas ou namoradas?*

O Brasil de 1989 celebrava a liberdade política, concomitantemente, a mesma plateia que inundou as ruas por *diretas já* não estava suficientemente madura para se deparar com diferentes espectros de sexualidade e constituição do núcleo familiar no horário nobre. Cecília acaba sendo retirada da história após morrer em um acidente de carro, o condutor não poderia ser outro além da repressão.

Logo, mesmo em uma democracia, o conservadorismo, a discriminação e a homofobia podem subrepujar a liberdade artística quando essa está imersa em uma organização de fins lucrativos que opera sobre a lógica do capital. Em uma contradição, as obras desse período compartilham uma característica: colocar no palco do espetáculo televisivo temas que tratam escancaradamente de corrupção, moralidade, e os papéis ideais que cada cidadão deveria performar no Estado recém-nascido das cinzas militares. Mas não podemos nos ludibriar com a falsa sensação de emancipação só porque os seios femininos da abertura de *Tieta* (1989) são aceitos na sala de estar da mesma casa que, anos antes, escutou bate-bocas gerados por *Malu Mulher* (1979) no quarto de casal.

Deus nos Acuda, de Silvio de Abreu, também provocou trazendo na sua abertura uma elite submersa em sujeira, chegando a um Brasil tomado por um lama que era sugado por um ralo, tudo ao som de Gal Costa e sua estridente “Canta Brasil!”. A vinheta polêmica, criada e dirigida por Hans Donner, foi assunto dos principais noticiários brasileiros e chegou a ser matéria internacional na CNN (Hamburger, 2011).

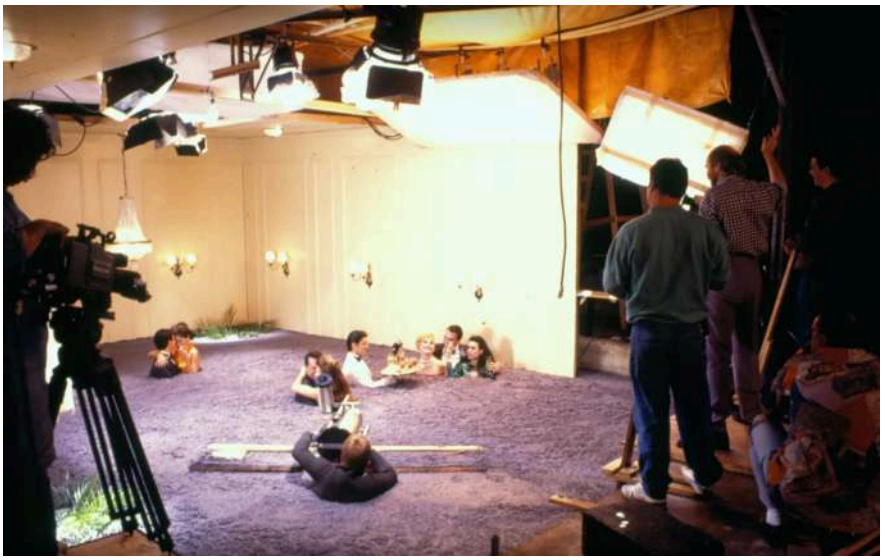
Figura 04: Hans Donner na gravação da abertura de “Deus nos Acuda”, 1992.

Fonte: Memória Globo, disponível em:
https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/deus-nos-acuda/noticia/bastidores

Figura 05: O Brasil sugado por um ralo na gravação da abertura de “Deus nos Acuda”, 1992.

Fonte: Memória Globo, disponível em:
https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/deus-nos-acuda/noticia/bastidores

Figura 06: A elite sendo engolida por sujeira na gravação da abertura de “Deus nos Acuda", 1992.



Fonte: Memória Globo, disponível em:
https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/deus-nos-acuda/noticia/bastidores

Após a Constituição de 1988 e os plebiscitos populares, é diante dos televisores que os brasileiros encontram um terreno fértil e supostamente democrático para projetar suas expectativas, frustrações e, até, pleitear políticas públicas. Porque a tela da TV, diferente do Congresso Nacional, está *‘no meio desse povo’,* e não há lugar melhor para *‘a gente se ver’* senão na Globo. A imagem estatal é lenta, morosa e burocrática enquanto a imagem televisiva é ágil, prática e instantânea (Canclini, 2010).

Assim, a década de 1990 é especialmente fascinante para se discutir o tensionamento entre teledramaturgia e telejornalismo, produtos separados por uma linha tênue que por vezes transforma-se em corda-bamba. Se de determinada angulação a classe média e média alta se encarregava de preocupar-se com política inflacionária, dívidas com o FMI, corrupção e confisco de poupança, outro drama afligia as parcelas periféricas, esse em especial sempre recebeu atenção redobrada do jornalismo: a segurança pública. Nos anos 90 o Brasil testemunhou suas maiores chacinas urbanas até então: Carandiru (1992) e Candelária (1993). A última, no Rio de Janeiro, fere diretamente o imaginário criado pela ficção que sempre preferiu retratar Leblon, Lagoa e Copacabana como plano de fundo bucólico ao invés de Augusta, Angélica e Consolação.

Nesse momento o sanduíche jornal-novela articula-se em dois sentidos entre os anos de 1989 e 1995: o primeiro, burguês, veicula sucessivas reportagens positivas do candidato "caçador de marajás" nas eleições presidenciais, dia após dia, o *Jornal Nacional* passava a bola para Gilberto Braga debater se "vale a pena ser honesto no Brasil" após Fernando Collor de Mello usufruir de todo o aparato global para disseminar o discurso anti-corrupção. A segunda frente, de acordo com Gomes (2002), é o de pacificador social: observando o sentimento de revolta que as populações, sobretudo as urbanas, vinham alimentando frente a episódios de violência promovidos pelas forças policiais com outorga do Estado, a TV Globo produz, em 1994, um *remake* da telenovela *A Viagem* de Ivani Ribeiro com direção de Wolf Maia, originalmente produzida pela TV Tupi em 1975.

A trama, carregada pelo espiritismo, se divide entre dois planos: Alexandre (Guilherme Fontes), é condenado por latrocínio e se suicida na prisão prometendo vingança. O personagem passa a atormentar família e amigos que ainda estão vivos, juntos, todos enfrentam uma jornada em busca de concórdias e benécias humanas capazes de propiciar a resolução de conflitos, onde, somente após a conciliação todos poderiam alcançar evolução espiritual.

> "Pareceu, assim, que tanto o noticiário sobre violência na cidade quanto a trama da novela, durante o mesmo período, não se cansaram de afirmar a ideia de que a 'saúde' da cidade e a da 'família' (novela) dependem da integridade dos laços que unem os habitantes da primeira e os membros da segunda, ou seja, que ambas, cidade e família, são 'organismos' cuja 'saúde' depende da combinação e da colaboração permanente entre suas diferentes partes".
> (Gomes, 2002, p.87).

Sejamos racionais: é impossível dizer, com a mesma certeza do fato jornalístico, que essa sinergia de operação de sentidos foi proposital. Ninguém, além dos executivos da TV Globo no período, são capazes de afirmar se os membros da alta cúpula do jornalismo e do entretenimento se reuniram em alguma espécie de cúpula para orquestrar tamanha confluência de temas – do público ao privado, do fato à ficção. Mas, não por isso, analisar a conjuntura sígnica deste simulacro deixa de ser pertinente.

E por onde começar essa análise? Essa parecia uma pergunta praticamente impossível de ser respondida.

Antes de mergulhar nos debates públicos e suas confluências com o noticiário, as séries e telenovelas (tópico que será explorado com mais profundidade, e com a devida atenção, no terceiro capítulo), essa pesquisa propõe-se a analisar *'toda essa droga que já vem malhada antes de eu nascer',* como também convida Cazuza em "Brasil" (1988).

Um dos subterfúgios encontrados para começar a desemaranhar o novelo de onde surgem as fronteiras dos dois objetos deste trabalho foi, por meio de pesquisa bibliográfica, observar a forma que ambas retratam o comportamento dissidente, como nos exemplos acima, a corrupção e a violência. Alimentado desses insumos primários foi possível identificar, pelo cruzamento de diferentes autores de comunicação, historiadores e antropólogos, duas correntes coercitivas que imperam sobre a produção dramaturga e o jornalística:

1. O discurso moralizante: quase que em uma fábula esópica, a televisão cria tipos ideais de comportamento sendo didática e enfática nos momentos onde congrega diferentes retóricas para delimitar, no imaginário popular, bem e mal, certo e errado, herói e vilão, honra e crime. Essa oposição é nítida no telejornal quando se assiste, por exemplo, a uma reportagem policial. Já na dramaturgia esse caráter pode emergir tanto do embate entre protagonistas e antagonistas, quanto em forma de *'merchandising social',* quando os autores se apropriam de temas do debate público para ensinar como o espectador deve lidar com eles na realidade, sendo o ponto de referência moral a alegoria;

2. O melodrama: o espetáculo total. Marcada por profundas crises sociais e econômicas, sendo exposta até a contemporaneidade a tensões conseguintes dos abismos entre classes, gêneros e raças, a América Latina encontra do melodrama a válvula de escape para hiperbolizar suas percepções mais subjetivas na produção cultural, em especial as artes cênicas. No jornalismo, o melodrama é logo associado, de maneira reducionista,

ao sensacionalismo dos *tablóides* e à "imprensa marrom". Aqui, o que nos interessa é entender como alguns elementos característicos do melodrama estão, especificamente no telejornalismo brasileiro, impregnados na forma com que a informação é transmitida seja pelo visual do *chroma key* ou os efeitos sonoros. Articula-se neste tópico, também, os conceitos de espetáculo e espetacularização de Guy Debord.

Essa bagagem teórica servirá de alicerce no embasamento das análises dos capítulos três e quatro. Somente assim podemos começar a entender a intersecção nebulosa entre duas forças que se repelem: dramaturgia e jornalismo. Ora, quando essas duas se espalham, ninguém junta.

2.1. A FÉ, O FATO E A FICÇÃO: RAÍZES DO DISCURSO MORALIZANTE

A crença em uma autarquia superior é um dos recursos mais populares para atribuir explicações a fenômenos que escapam à compreensão humana. A Bíblia, livro secular que traz uma coletânea de fábulas espetaculosas transversais ao tempo, é o primeiro agente coercitivo que, nas sociedades católicas e protestantes, constrói modelos ideais de moralidade, civilidade e comportamento, cristalizando lições morais aplicáveis nos conflitos cotidianos.

Ao desembarcarem em terras brasileiras, os europeus se depararam com a ilustração perfeita do que Rousseau, alguns séculos mais tarde, viria a definir como estado natural: o homem bom, livre e auto suficiente. Na contramão disso, durante o processo de colonização em especial nas missões jesuíticas, predomina uma visão mais próxima de Thomas Hobbes pela constituição de soberanos absolutos para manutenção da ordem, e contratos sociais baseados na teologia católica que buscam alcançar um equilíbrio, perspectiva que aparece na obra de Montesquieu. Para os jesuítas a missão de converter os nativos em devotos era complexa, afinal, *como beber dessa bebida amarga?*

> "[...] os jesuítas sempre souberam que a colonização não poderia se resumir à submissão pura e simples dos nativos, ao simples sujeitamento de seus corpos, mas que ela implicava a construção de um outro 'corpo' e, em consequência, de outro sistema de pensamento que fosse uma 'mistura adequada' dos elementos considerados pertinentes e válidos das culturas nativas com o cristianismo. Assim, [...] os jesuítas foram ao encontro dessa necessidade e criaram um sistema de comunicação que misturava diferentes estilos narrativos e de representação da realidade, tais como sermões, teatro, música, dança, rituais nativos e etc".
> (Gomes, 2002, p.80).

Abdicando de alguns dogmas postulados no velho continente, que talvez só servissem efetivamente no contexto de evangelização daquela cultura e compreensão de mundo específica, o primórdio do catolicismo em terras tropicais não vê como tabu a apropriação de elementos da cultura dos nativos desde estes realizassem a facilitação da compreensão da mensagem, e acelerassem o processo de conversão.

Nesse momento nasce um sincretismo peculiar que é próprio da maneira com que o brasileiro professa suas múltiplas expressões de religião. A fé brasileira é uma colcha de retalhos: para o brasileiro não há problema em cultuar pentecostalismo todos os dias e, também, trajar-se de branco para pular sete ondas de Iemanjá no dia trinta e um de dezembro, colocando no mesmo bolso o protestantismo europeu e ritos tradicionais das religiões de matriz africana (mesmo que a intolerância seja uma constante nos outros meses do ano).

Apropriando-se da definição de retórica aristotélica, os catequistas construíram um *ethos* extremamente atrativo para catalisar a adesão ao cristianismo, um *ethos* diverso e capaz de dialogar com os referenciais semânticos pré-existentes no território. Dessa maneira, o indivíduo não era convertido, ou melhor, convencido, graças ao poder espiritual e a graça divina, mas sim pelo conjunto de signos que compõem o *ethos* do orador – utilizados na projeção, e credibilização, da imagem de si próprio para com outro por meio da fala.

A fé – e, principalmente, os artifícios retóricos utilizados pela Igreja Católica para fidelizar sua audiência ao redor do mundo – é o ponto de partida antropológico para compreender como essa mesma receita de sucesso é replicada todos os dias na televisão. Estudiosos como Marshall Sahlins (2003 [1979]) apontam que a religião, especificamente a catequese, não configura-se apenas como um conteúdo político e ideológico utilizado durante o processo de dominação, mas também um mecanismo que imprimiu a configuração, o ritmo, o padrão e o estilo de pensamento de toda uma sociedade.

Os sermões baseavam-se nos alicerces da teodicéia católica, marcada pela necessidade de unidade: uma concepção de ordem social cuja a base é a conciliação, a cooperação, a renúncia, o compromisso e a dependência das partes (Gomes, 2002). Nas últimas décadas, comunicadores, sociólogos e antropólogos se debruçaram em estudos que buscam entender quais as heranças da catequese, é neste campo que emerge a pesquisa da antropóloga estadunidense Laura Nader, professora da Universidade de Berkeley e especialista em estudos latino-americanos.

Nader, alimentando-se de uma diversidade de estudos de outros acadêmicos, aponta para a existência de uma representação da sociedade brasileira chamada “cultura da *harmonia*”. Uma representação partilhada por inúmeros segmentos sociais, operada a partir dos princípios ideológicos da harmonia cristã, “caracterizando-se por insistir na reconciliação e no compromisso entre as partes como forma de resolver disputas e conflitos”, como comenta Gomes (2002) em “Telenovela e Cultura da Harmonia”. A pesquisadora vai além e atribui à *harmonia* o papel de constituir um exemplo de controle social, orquestrando funções coercitivas e hierarquizadas, assim, a *harmonia* evoca um consenso no qual não há espaço para

colocar em questão ‘quem deve mandar’ na sociedade: na colônia, Portugal; no império, a realeza; na república, a burguesia.

O termo “consenso” por vezes aparece ao lado ou em substituição da “harmonia”. A sutil diferença é que enquanto a harmonia é filha da conciliação e do perdão católico, o consenso também é mais um formato de crença em um poder superior que se encontra fora e acima da sociedade (Gomes, 2002). A harmonia é ocasional mediante a existência de um conflito e necessidade de negociação, o consenso é onipresente.

Sobre o consenso, o jornalista Bernardo Kucinski em “Mídia e Democracia no Brasil” (2002) analisa a ausência de pluralismo na mídia brasileira, e observa como os veículos operam na ‘construção do consenso’, um caso extremo do que Noam Chomsky descreve em seus estudos sobre a mídia norte-americana. Para o autor o não-pluralismo tornou-se um traço dominante na cobertura e no debate mediado pelo jornalismo (Kucinski, 2002), herança de um modo de pensar que expurga o conhecimento da verdade em benefício de um *ethos* discursivo que beneficie os interesses da Igreja, do Estado ou das elites econômicas. O resultado dessa soma de fatores dialoga com a concepção de hegemonia *gramsciana*: Gramsci postula uma concepção de hegemonia instável, alicerçada sob alianças e não pelo puro e simples domínio das classes subalternas, esse domínio de não se daria pelo uso da força mas pela capacidade de fazer com que ideias e valores sejam entendidas como naturais e universais, nisto a televisão e os meios de comunicação de massa exercem papel fundamental.

Podemos “empacotar” esses conceitos em uma única nomenclatura, a do discurso moralizante. Não importa se determinado produto ou mensagem está em busca da promoção da harmonia ou manutenção do *status quo* a qual repousa o consenso, tal panorama epistemológico nos permite observar que tanto os telejornais quanto as telenovelas bebem de uma necessidade intrínseca de reproduzir em larga escala os mesmos ensinamentos morais importados pela catequese europeia. Pois, nossa primeira telenovela – e, ouso dizer, a de maior sucesso e audiência – foi a catequese. Segundo a pesquisa “Brasil no Espelho” (2025), um dos mais recentes estudos sobre valores, percepções e atitudes da população brasileira, o brasileiro continua sendo um povo de fé. 96% dos entrevistados concordam que Deus está no comando de suas vidas, logo, quando a televisão mimetiza a retórica sagrada, ela também de certa forma está no comando na vida de milhões de pessoas.

A repetição de modelos narrativos baseados na oposição entre o bem e o mal, o herói e o vilão, o puro e o impuro, é uma herança direta da tradição cristã ocidental que está presente tanto no jornalismo quanto na ficção.

Em linha com a cartografia teórica onde este trabalho se situa é importante salientar que, não sendo um estudo de recepção propriamente dito, essa perspectiva é situacional. Ou seja, é impossível afirmar pelo método científico que ao veicular determinado comportamento de boa conduta na telenovela, estes mesmos comportamentos sejam replicados em larga escala entre cidadãos, gerando paz social. Pelo contrário, autores como Pallottini (2012) apontam que por meio da representação do comportamento desviante haveria, ainda, uma inversão dos padrões de moralidade vigentes a partir de um modelo de conduta burguês:

> "[...] o que é *desvio* poderia ser normalizado, e os bons modelos de conduta passariam a ser considerados desvios – o cidadão bom e honesto passaria a ser considerado tolo, ingênuo – e a pessoa comum poderia assumir em seu comportamento diários os novos padrões *desviantes*".
> (Pallottini, 2012, p.62).

Uma personagem que se tornou popular na última década e pode nos ajudar a compreender este movimento foi interpretada por Juliana Paes na telenovela *A Força do Querer (2017),* de Glória Perez. Paes deu vida a Bibi Perigosa, uma personagem inspirada na história real de uma mulher que, por intermédio do marido e de problemas financeiros no âmbito familiar, acaba se envolvendo com o tráfico de drogas no Rio de Janeiro até se tornar líder de uma facção criminosa. Diferente do telejornal, que costumeiramente apresenta mulheres delinquentes em situação de vulnerabilidade e pouco apreço (presas, desarrumadas, incriminadas), a dramaturgia contou a história de Bibi de um ponto de vista catártico: além das cenas de conflito policial no morro carioca, temos acesso a um outro lado do comportamento desviante, somos introduzidos a vida da personagem na comunidade que a acolhe muito melhor do que seu antigo ciclo social de classe média. Entram no imaginário popular cenas de Bibi, a traficante, se divertindo nos bailes *funk*, comprando roupas e se arrumando com amigas da periferia, jogando pétalas de rosa de um helicóptero para seu amado, também criminoso.

Figura 07: Juliana Paes interpreta Bibi Perigosa, TV Globo, 2017.

Fonte: https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao

Figura 08: Bibi joga pétalas de rosas de um helicóptero acima do morro.

Fonte: https://gshow.globo.com/novelas/a-forca-do-querer/vem-por-ai

As roupas de Bibi viram moda. Seus jargões acabam parando na “boca do povo”. No *triller* policial o público é convidado a uma nova experiência para com narrativas que, no telejornal, são retratadas de maneira exclusivamente negativa, sob a tônica do rechaço público punitivista. Por meio da dramaturgia, o espectador torce para que a personagem escape dos conflitos armados com a polícia, deseja que ela tenha um final feliz e consiga restituir sua família, se sensibiliza quando nenhuma criança comparece ao aniversário de seu filho, por ter um pai traficante. Mas, mesmo com tamanha popularidade conquistada entre a audiência, a telenovela não deixa de punir Bibi com o devido valor da lei, apoiada no discurso jurídico, cristalizando uma alegoria a respeito das consequências reais do desvio de conduta, sem nenhuma liberdade poética para que o desfecho seja diferente no campo da ficção.

Figura 09: Bibi presa, cristalizando o discurso moralizante.

Fonte: https://www.purepeople.com.br/noticia/novela-forca-do-querer-bibi-se-entrega-a-policia

É impossível dar um veredicto científico associando a narrativa de Bibi a um possível apoio popular ao tráfico de drogas por parte dos espectadores que vibraram com as cenas eletrizantes de Paes durante a telenovela. Do mesmo modo, é impossível afirmar que a alegoria construída na ficção diminuiu os índices de adesão ao crime por ter cristalizado o discurso moralizante tal qual a catequese – de qualquer forma, o simulacro está dado.

Enquanto a telenovela é "[...] uma história sobre as benesses da concórdia e da harmonia e do modo como a discórdia, o conflito ou mesmo o individualismo exacerbado podem comprometer a integridade do corpo social" (Gomes, 2002), o telejornal cria uma liturgia diária na sala de estar dos brasileiros: a cerimônia da notícia. Pois, assim como a catequese e a dramaturgia televisiva, o espetáculo jornalístico ao mesmo tempo que informa e emociona, também educa a respeito do que é certo e o que é errado, o que deve ser temido e o que deve ser desejado, bem como, as consequências e punições para a dissidência que pode comprometer o todo do corpo social.

A televisão é ritualística na mesma medida que ir à missa. O culto ao inculto renova diariamente um ritual de fé e crença no real, diante do sagrado, hipnotizados pelos atributos de sedução da tela luminosa, nenhum dos catequizados ousa dizer: *pai, afasta de mim esse cálice.*

2.2. O ESPETÁCULO MELODRAMÁTICO: BARBERO E DEBORD

Se de um espectro temos o discurso moralizante caracterizando o modo com que as classes dominantes, o Estado e a Igreja congregam tipos ideais de comportamento, de outro temos o melodrama, a hipérbole da encenação cotidiana. A moral está no púlpito, o melodrama está no palco.

Em diálogo direto com os fatos históricos trazidos no primeiro capítulo desta pesquisa, em especial aos que dizem respeito a idade moderna, a Revolução Francesa eclode como berço de alicerces para a operação de sentidos no ocidente até a contemporaneidade – dentre muitos deles, o melodrama. Martín-Barbero caracteriza o melodrama como "um espetáculo popular que é muito menos e muito mais que teatro" (2015 [1987], p.157), espetáculo que ganha força e robustez a partir de 1790, sobretudo na França e na Inglaterra.

Antes das revoluções burguesas as atividades culturais possuíam plateias extremamente excludentes, o ofício artístico era um privilégio não apenas sob o ponto de vista da prática e tecnicidade mas também da contemplação. É a partir da ascensão das camadas populares que a vulgarização opera para o nascimento de uma cultura um pouco mais democrática, mesmo que esta só eclodisse pela necessidade de acúmulo de capital burguês. Logo, o mesmo movimento que entende o *folhetim* como a vulgarização da literatura clássica estende-se ao melodrama para interpretá-lo enquanto a vulgarização do teatro culto, este um tipo de performance que sustenta a complexidade dramática, majoritariamente, na retórica verbal. O drama popular cria novas nuances cênicas, privilegiando nos palcos uma forma de atuação e representação do real peculiar, até então inédita.

O melodrama é o escracho dos dilemas privados na esfera pública, e vice-versa. Após serem testemunhas oculares do motim, da guerra e da guilhotina, os franceses se viram diante de paixões políticas, ódios, rancores e contradições capazes de exacerbar a sensibilidade. Com a queda da nobreza, o melodrama é o 'espetáculo total' para um povo, antes estatizado por castas, agora capaz de se olhar de corpo inteiro (Martín-Barbero, 2015 [1987]).

Uma definição possível ao melodrama seria a de *subjetividade material,* vamos a um exemplo: quando não se gosta de alguém é comum sentir arrepios ou ter as vistas escurecidas só de imaginar um encontro desagradável com o indivíduo, o contrário também é verdadeiro, quando se ama é como se uma auréola fosse desenhada acima da cabeça do amado, mas apenas quem a projetou consegue enxergá-la. O que o melodrama faz, a priori no teatro e posteriormente no cinema e na televisão, é conferir a abstrações sensíveis uma materialidade inteligível na tela e nos palcos – como se as sombras de Platão invadissem a caverna para

dialogar diretamente com os prisioneiros por meio de histórias de paixão, horror, aventura e fantasia. O personagem que detestamos, traidor ou vilão, surge acompanhado de uma trilha sonora horripilante que faz arrepiar; os mocinhos e heróis vestem figurinos angelicais, por vezes aréolas e coroas brilhantes.

A congregação de um universo plurissígnico que não se restringe à retórica é a principal novidade trazida pelo melodrama: figurinos, cenários, música, iluminação e expressões que ora mimetizam ora subvertem à verossimilhança em prol da catarse total. No século XIX populares e trupes circenses passam a encenar histórias sob essa nova *mise-en-scène*[6] em feiras europeias – o sucesso é tanto que há uma proibição formal, por parte das elites dominantes, em relação ao teatro encenado em praça pública: este deveria ser mudo, sem falas, a fim de preservar a pureza do verdadeiro teatro que era produzido nas grandes óperas e casas de culto à cultura. Formalmente mudos – proibidos de declamar o roteiro em palavras – damas, cavalheiros e palhaços abusavam ainda mais da hipérbole para deixar claro ao espectador quais desejos, anseios e ambições seus personagens vivenciavam.

> "Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores".
> (Martín-Barbero, 2015 [1987], p.166).

No Brasil, o melodrama vêm operando como principal articulador de significados e dilemas de identidade nacional no território de produção, circulação e recepção de sentidos (Néia, 2021). Tal perspectiva se alicerça na circulação massiva de espetáculos televisivos que impregnam a realidade do indivíduo em uma frequência avassaladora, aproximando-se da teoria de Debord (1967) não há como fugir desse espetáculo, ele está em todas as partes, mesmo quando o televisor está desconectado da tomada.

Na segunda metade do século XX o francês Guy Debord publica o clássico "A sociedade do espetáculo"[7] (1997 [1967]), a partir do *situacionismo*[8] francês, que se alimenta do

---

[6] Termo que, no teatro e no cinema, se refere a organização de tudo que aparece em cena frente à câmera ou ao público: cenário, figurino, iluminação, atores.
[7] *La société du spectacle.*
[8] Movimento artístico e político voltado à crítica social e cultural iniciado em meados de 1957. Debord foi um dos principais intelectuais dessa corrente que, em 1968, teve forte influência sob os protestos que eclodiram em Paris no mês de maio. O levante, iniciado por estudantes na Universidade de Sorbonne contra o autoritarismo e a

marxismo e do surrealismo – agregando, também, outros conceitos à teoria como a crítica à vida cotidiana de Henri Lefebvre e construção de situações subversivas do filósofo Jean Paul Sartre. O autor agrega uma nova aplicação à própria etimologia da palavra espetáculo, oriunda do latim *spectaculum* que significa "vista" ou "algo para se observar visualmente", Debord conceitua o espetáculo como a prevalência da imagem sob o real, a imagem espetacularizada, hiperbolizada, surrealista como as telas de Dalí, fetichista como postula a teoria de Marx.

> "A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos ele vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a existência é seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte".
> (Debord, 1997 [1967], p.25-26)

O espetáculo, a multiplicação de ícones, signos e imagens, é a aparência que confere integridade e sentido a uma sociedade esfacelada e dividida (Arbex Jr., 2001), assim, arremetendo do posto que "o espetáculo está em toda parte", ele também está no telejornalismo. O grande ponto de inflexão, que muito nos interessa, é que o jornalismo televisivo sempre buscou se afastar das concepções de espetáculo, principalmente do espetáculo melodramático. Se a telenovela, melodramática por natureza, busca emocionar os seus espectadores em uma epopeia eletrizante que faz jorrar lágrimas e gargalhadas, o noticiário vai na contramão. A qualidade ilibada do jornalismo é disseminar a informação para que, por meio desta, a audiência possa ter todo o ferramental necessário para o exercício de sua cidadania, afastando-se de vieses.

Canavilhas (2001) aponta a impossibilidade de se transmitir, na televisão, a completude dos fatos, a "realidade pura". Essa impossibilidade surge principalmente do escasso tempo

---

reforma universitária, logo foram intensificados pelo apoio de trabalhadores que buscavam melhores salários, redução da jornada de trabalho – impulsionando, também, ataques à sociedade de consumo e valores mais conservadores.

reservado a cada reportagem nos programas de notícias, que nada mais são do que um grande mosaico composto de trechos curtos de grandes acontecimentos.

Uma vez que o repórter se vê diante da necessidade de recortar, editar, resumir e organizar a sequência de cenas em uma ordem lógica que facilite a compreensão (como se faz na dramaturgia, diga-se de passagem) nasce o espetáculo no jornalismo. Tendo em vista que os telespectadores irão consumir apenas imagens fragmentadas de um tema que, na grande maioria das vezes, jamais terão acesso a íntegra.

> "A seleção de uma entre várias realidades, com a finalidade de a transformar em notícia, e a seleção dos fragmentos representativos da realidade são os momentos nucleares desta mediação. [...] Esta é, provavelmente, a mediação onde as fronteiras com a manipulação são mais tênues. Aqui, a rejeição ou aceitação de determinados acontecimentos, temas ou personagens pode ser condicionada por questões relacionadas com a ideologia do emissor (grupos de pressão, composição do conselho de administração) ou com o suporte económico (fundos públicos ou pressões sociais com repercussões no volume publicitário)"
> (Canavilhas, 2001, p.2).

O estudioso português ainda dialoga com a pesquisa de Jesús González Requena (1992) que organiza as tipologias de espetáculo em uma lógica de modelos: carnavalesco, circense, italiano e fantasma. Enquanto no modelo carnavalesco o palco é aberto, e por mais que o espectador tenha noção de que está consumindo apenas um fragmento ele ainda é capaz de escolher para onde olhar, a cena italiana limita o público a uma visão frontal da situação, como estruturalmente nos teatros: o público se vê em frente ao palco, e lhe é permitido observar apenas os acontecimentos do palco, jamais da coxia. Contudo, mesmo em um teatro o indivíduo ainda é capaz de direcionar o olhar para um determinado ator ou circunstância que lhe desperte maior interesse – na cena fantasma essa autonomia se perde, e o direcionamento das câmeras que indica o local para onde se deve olhar, essa sob essa ótica que opera a televisão.

Sendo assim, alguns elementos do telejornal como o cenário, trilha sonora, iluminação, *chroma key,* expressões faciais, ênfases, ênclises e entonação do repórter ou apresentador influenciam na produção de sentido da mesma forma que maquiagem, figurino e encenação indicam quem deve ser amado e quem deve ser rejeitado no horário das 9.

> “O local de onde é transmitido o telejornal tem muita influência no telespectador. É por isso que habitualmente os cenários dos jornais televisivos são constituídos por elementos que recordam uma ligação em tempo real a várias partes do mundo. Um cenário onde sobressaem vários monitores ou um mapa mundo iluminado são exemplo dessa tentativa de transmitir a sensação de globalização, da tal aldeia global referida por McLuhan”.
> (Canavilhas, 2001, p.7).

Figura 10: David Muir na bancada do “World News Tonight” da ABC News.

Fonte: https://abcnews.go.com/world-news-tonight-with-david-muir

Figura 11: Apresentadores na bancada do “Xinwen Lianbo (新闻联播)”, da China Central Television (CCTV).

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=8RoLv-9eh0w

Figura 12: Mattina Estate na bancada do “TG1”, da emissora italiana RAI 1.

Fonte: https://www.quotidiano.net/magazine/tg1-mattina-estate-b8f25b7a

Figura 13: Apresentador na bancada do “En Punto”, Televisa Univision.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=cEHANmUV3DU

Figura 14: César Tralli e Renata Vasconcellos na bancada do “Jornal Nacional”, TV Globo.

Fonte: https://extra.globo.com/blogs/telinha/post/2025/11/cesar-tralli-estreia-no-jornal-nacional

Para os vilões, preto. Para os mocinhos, branco. Para o telejornal, azul.

É nítida a maneira com que, sendo um produto televisivo, o telejornalismo constrói o seu próprio universo simbólico da mesma forma que os outros produtos da grade de programação. A combinação de elementos visuais e efeitos sonoros que ultrapassam a simples retórica fazem com que, por si só, o jornalismo de televisão esteja impedido de se auto proclamar isento. Caso se propusesse a levar o desejo da neutralidade a sua máxima, o mais adequado seria que o telejornal fizesse a exibição de digitalizações simples e objetivas dos jornais impressos, e não construísse um cenário de espetáculo com ritmos, signos e significados.

A respeito disso, a jornalista e pesquisadora da PUC-Minas, Eliara Santana (2021), analisou como o Jornal Nacional exerceu influência sobre o processo de impeachment da então presidente Dilma Rousseff em 2016. Após a análise de mais de 100 episódios do programa, a pesquisadora observou como – pelos elementos visuais utilizados no telão do estúdio – houve uma utilização ostensiva da cor vermelha durante as reportagens que tratavam de temas relacionados à corrupção, sobretudo as relacionadas a "Operação Lava-Jato" da Polícia Federal, cor que é a mesma do Partido dos Trabalhadores (PT), partido da presidente que posteriormente viria a ser destituída:

Figura 15: William Bonner chamando uma reportagem sobre corrupção.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/7044227/

Figura 16: Renata Vasconcellos chamando uma reportagem sobre corrupção.

Fonte: https://bemblogado.com.br/site/eliara-santana-parceria-jn-lava-jato

A pesquisa da jornalista concluiu que há uma associação pejorativa entre a corrupção e a cor do partido político da presidente, tal associação influenciou no processo político e na forma como a sociedade civil decodificou o debate público a partir da interferência dos signos visuais no telejornal. Em aproximação aos conceitos da dramaturgia, o que temos é a construção e caracterização de um vilão.

O melodrama, por fim, também impera quando a tragédia da realidade supera até mesmo a imaginação. Todos os dias, religiosamente, o telejornal realiza a sua escalada com uma vinheta musical que acaba se tornando característica de cada horário ou de cada programa, mas, no dia 29/10/2025 isso foi diferente na edição do Jornal Hoje da TV Globo.

Ao invés do musical tradicional, o jornal iniciou-se com uma trilha sonora densa e horripilante digna de um filme de terror para noticiar acontecimentos que poderiam ter saído de Hitchcock. O Brasil assistia o resultado da operação policial mais letal de sua história, realizada no dia anterior nas comunidades da Penha e do Complexo do Alemão no Rio de Janeiro. Em enquadramento aberto e filmagem aérea, o jornal transmitiu os corpos dos 115 vitimados[9] cobertos por lonas e panos, a trilha fazia jus ao horror estampado nos rostos de familiares que cercavam o local, expressões escrachadas, aterrorizadas, na máxima hipérbole do horror humano.

A escolha editorial de substituir a trilha sonora da vinheta de abertura por um instrumental dramático mostra que o programa jornalístico é sensível a subjetividade do cidadão que o assiste de dentro de suas casas, além disso, o telejornal se solidariza e, utilizando

[9] Dada a proximidade temporal do acontecimento para com esta pesquisa, o número pode não ser o mais correto tendo em vista que investigações ainda estão em curso.

recursos visuais e sonoros, partilha da mesma dor das vítimas da tragédia. A narrativa é constituída assim, não por uma seleção virgem de imagens, mas pelas projeções e percepções dos profissionais envolvidos na reportagem e dos cidadãos acometidos pelo terror.

Figura 17: Abertura do “Jornal Hoje” do dia 29/10/2025, TV Globo.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/14053727/?s=0s

É irreal, e até de certo modo ingênuo, não observar que a notícia é decodificada pelos mesmos mecanismos psíquicos de recepção e regulação emocional que a ficção. Os efeitos desse fluxo comunicacional, que é transversal na história brasileira desde a década de 1950, são muitos. O principal, dentre eles, seja o papel que a mídia passa a exercer como mediadora e pacificadora social na sociedade brasileira.

Durante a cobertura da chacina na Penha e no Complexo do Alemão não era incomum observar populares manifestando alívio ao enxergarem profissionais da imprensa se aproximando dos locais de conflito, um suspiro aliviado de civis que acreditam não poder contar com o Estado enquanto instituição para assegurar a justiça, pois foi Estado que chancelou a operação policial que vitimou seus entes. Seria a mídia, em especial o jornalismo, único agente capaz de agir como documentarista dos fatos sociais em uma esperança de que suas dores não serão negligenciadas na esfera pública.

Uma vez estabelecido este vínculo simbiótico, as emissoras privadas de televisão são capazes de construir identidades, agir em favor do progresso ou retrocesso de temas sensíveis ao debate público, articular informação e ficção, opinião e imaginário. É acima deste pacto que jornalismo e dramaturgia se misturam, em alguns casos se embaralhando a tal ponto que há

dificuldade em delimitar sua separação por parte de quem assiste – *mas isso são cenas do próximo capítulo.*

CAPÍTULO 3: O CLONE

> Dolly é uma ovelha que pode parecer igual as outras, mas não é. Entrou para história como o primeiro clone de um mamífero feito a partir de uma célula de animal adulto. Há um ano, a mesma equipe do Roslin Institute de Edimburgo na Escócia produziu dois carneiros, que embora tenham nascido de mães diferentes, eram idênticos, clones de um mesmo embrião.
> *Fantástico, 1997*

> Todas as pessoas que entram em contato com a realidade social constroem representações desta realidade em suas cabeças. Cada um de nós forma juízos de valor a respeito do mundo, seus personagens, acontecimentos e fenômenos e acredita que esses juízos correspondem à 'verdade'. Ou seja: a verdade de cada um é a ideia do real que cada pessoa crê ser a mais fiel ao que efetivamente existe.
> *Carlos Eduardo Lins da Silva*

> Debruçado sobre fonte, Narciso sacia sua sede: sua imagem já não é 'outra', ela é sua própria superfície que o absorve, que o seduz, de forma que ele pode apenas aproximar-se sem nunca passar além dela, pois ele só existe além na medida da distância reflexiva entre ele e ela. O espelho d'água não é uma superfície de reflexão mas uma superfície de absorção.
> *Jean Baudrillard*

Assim como os jornaleiros franceses da idade moderna recorreram ao *folhetim* para cativar o público e fidelizar audiências, visando melhores resultados comerciais, a TV Globo criou na grade da programação um "sanduíche" de ficção-realidade-ficção, visando uma boa performance comercial dos seus principais produtos. Como tudo que é bom é copiado, essa fórmula foi apropriada pelas emissoras concorrentes, é a *gestalt* da forma de se fazer televisão no Brasil.

A grande e infeliz verdade é que o telejornalismo não é atrativo por si só. Os fatos e acontecimentos são os mesmos para todas as emissoras de televisão, sob ótica niilista não deveria existir diferença entre o telejornal da Globo e o das emissoras concorrentes, uma vez que todas têm acesso a mesma informação pública – daí surge a busca incansável pelo "furo", a informação que ninguém possuí ainda. A capilaridade da rede de emissoras afiliadas é o que realmente traz diferencial competitivo, afinal, aumenta a capacidade de cobertura em regiões remotas onde os rivais não estão. Mas isso está atrelado ao poderio financeiro e mercadológico de cada conglomerado de mídia, e não à qualidade do tratamento da informação em si.

Porém, se o telejornal não é *sexy* o suficiente para seduzir a audiência, a telenovela é, e muito. Em "A Globo: hegemonia (1965-1984)", o jornalista Ernesto Rodrigues narra uma situação curiosa vivida por Cid Moreira, apresentador do *Jornal Nacional* entre os anos de 1969 e 1996. Na ocasião, Cid, já consagrado nos lares de milhões de brasileiros, passeava por um shopping quando foi abordado por uma senhora que o fez um pedido curioso: *"Será que o senhor poderia ler as notícias um pouco mais depressa?"*. Visto a surpresa com a indagação, a senhora logo tratou de explicar o motivo da pergunta inusitada: *"É pra chegar mais rápido a hora da novela"*.

José Luiz Franchini, ex-diretor da área comercial da Globo, dizia que "a novela faz o sanduíche ficar mais gostoso". Pois, se a dramaturgia da Globo é a "carne de primeira" do açougue midiático, é compreensível que os telespectadores não mudem de canal após o término de uma telenovela por receio de perder as primeiras cenas da próxima. Cristalize-se assim a sequência novela das sete horas – Jornal Nacional – novela das nove horas. Este palimpsesto combina noticiário e melodrama, ficção e realidade, e é tema de estudos recorrentes nas comunicações sociais (Lopes, 2003).

A questão posta neste trabalho é que o grande trunfo da telenovela brasileira está, justamente, na sua capacidade de confundir-se com a realidade. E se a realidade também é a matéria-prima do telejornal, não deveria ser motivo de surpresa para ninguém quando esses dois produtos são interpretados sob um mesmo juízo de valor por parte da audiência. Questiona-se a veracidade do jornalismo como se fosse ficção, acredita-se na ficção como se fosse jornalismo.

Um eixo que explica a existência deste simulacro é o caráter realista e documentarista que a dramaturgia de televisão adquiriu no Brasil. Na década de 1960 as histórias contadas na televisão brasileira eram majoritariamente folclóricas, dramalhões anacrônicos filmados em estúdio com fantasias espetaculosas, levando o telespectador a conhecer lendas e mitologias de culturas distantes. *O Sheik de Agadir* (1966), é um exemplo clássico da Globo que demonstra

como nos primórdios não havia preocupação nenhuma em criar diálogos com o público em sua cotidianidade. Tudo mudou em 1968, com *Beto Rockfeller* da TV Tupi, à época líder de audiência.

A obra de Cassiano Gabus Mendes com direção de Lima Durante e Walter Avancini foi revolucionária no sentido de imprimir os conflitos da sociedade da época, o principal deles que permanece até os dias de hoje: a ascensão social. Na trama, o ator Luis Gustavo vive Beto, um vendedor de sapatos de classe média baixa no centro da pulsante São Paulo em expansão – Beto se passa por Beto Rockfeller, dizendo-se primo de um magnata norte-americano, uma persona inventada para tentar infiltrar-se na alta sociedade paulista.

> "Nos bastidores da TV Tupi, o que se debatia, às vésperas da estreia de Beto Rockfeller, era o tamanho da ousadia com que a novela mandaria para o além o enfoque histórico antiquado, as tramas melodramáticas, o escapismo transbordante e a linguagem pré-histórica dos folhetins de inspiração mexicana que dominavam a TV brasileira naquela época".
> (Rodrigues, 2024, p.128).

Beto Rockfeller bebe da plasticidade do Cinema Novo de Glauber Rocha sob a premissa "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", que também dialoga com o cinema neorrealista italiano de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti. Em ambos os movimentos artísticos a premissa é o destaque dado ao tempo contemporâneo, utilizando recursos estilísticos como o plano-sequência e gravações externas que fazem do mundo o cenário de suas histórias.

> "Este paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das cidades grandes brasileiras, o uso de gravações externas, introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente, uma certa ambigüidade dos personagens e, principalmente, referências compartilhadas pelos brasileiros".
> (Lopes, 2003, p.24).

O sucesso da história de Gabus Mendes é tamanho que, em 1969, a TV Globo demite a até então chefe do departamento de novelas, Gloria Magadan, e a substitui por Daniel Filho

para iniciar uma nova era na dramaturgia televisiva com temas do Brasil contemporâneo. Buscando interface direta com as paixões que cativavam o público, a primeira telenovela global deste novo período, *Véu de Noiva* de Janete Clair, trouxe como protagonista um galã corredor de Fórmula 1 no mesmo momento que os brasileiros celebravam Emerson Fittipaldi como herói nacional (Ferrari, 2014). Estava inaugurada a tônica editorial que marcaria toda produção de dramaturgia televisiva no país, seja no horário das seis, das sete ou das nove.

Beto Rockfeller coincide com a promulgação do Ato Institucional N.º 5 – o decreto mais duro do Regime Militar, que deu ao governo a outorga de suspender direitos políticos e perseguir opositores com a máquina pública. Mas, graças ao realismo trazido pela dramaturgia, havia um precedente para que nos anos de chumbo a telenovela absorvesse temas reais do debate público enquanto o telejornal, amordaçado pela censura, veiculava a mais pura ficção. Sobre o *Jornal Nacional,* em 1973, o então presidente Médici chegou a declarar que se sentia feliz, todos os dias, ao chegar em casa e assistir o telejornal pois enquanto as notícias davam conta de greves, agitações, atentados e conflitos, o Brasil marchava em paz, rumo ao desenvolvimento. *"É como se eu tomasse um tranquilizante, após um dia de trabalho",* declarou o militar.

> "É realmente incrível como, nos anos 1970, enquanto o telejornalismo divulgava uma narrativa rigorosamente ficcional, poucas pílulas de real eram admitidas na televisão pela porta das obras ficcionais. Enquanto os locutores dos noticiários, acuados pela censura oficial, mas não apenas por isso, falavam em barítono uníssono sobre os grandes progressos do 'país que vai pra frente', as arestas da realidade social, ainda que em relatos abrandados, entravam nos diálogos da telenovela".
>
> (Bucci, 2016, p.187).

Ainda segundo Bucci, o dueto entre o irrealismo falso e edificante dos telejornais e o realismo da dramaturgia televisiva se contrapunha diretamente à força centrífuga inata do telespaço público (Bucci, 2016). Esse influxo televisivo adjetiva a aliança *gramsciana* que a televisão congrega em sua hegemonia no Brasil: se está na TV, é verdade, não importa se vêm do jornalismo ou do entretenimento, se está na TV, é verdade.

> "A telenovela tende, pelo menos nos espíritos mais desavisados, a instituir uma confusão entre ficção e realidade, dado o seu caráter invasivo, de material que entra pela casa adentro praticamente todos os dias; certa parcela do público passa a viver, de forma vicária, os acontecimento da telenovela; há um simulacro de realidade, uma ficcionalização da realidade e uma realização da ficção".
> (Pallottini, 2012, p.59).

Aproveitando dessa capacidade persuasiva, outra característica marcante do caso brasileiro é a forma com que a telenovela proativamente subverteu os fluxos tradicionais de comunicação: ora utilizando temas do noticiário para criar novelas, ora colocando temas em novelas que acabavam parando no noticiário. A própria autora Glória Perez admitiu ter encontrado inspiração para *O Clone* (2001) após assistir reportagens sobre clonagem humana que tiveram alta a partir da clonagem da ovelha Dolly, em 1997. Da mesma forma as telenovelas foram ímpares em veicular temas oriundos à saúde, educação, ciência, diversidade étnica, história, religião, sexualidade e gênero que logo chegavam na pauta do *Jornal Nacional, Jornal Hoje* ou *Fantástico.* O que se percebe é que, na relação entre telejornal e telenovela, há um predomínio visível da paráfrase em detrimento da polissemia (Lopes, 2003).

Muitos autores o denominam a presença de temáticas da esfera pública na narrativa ficcional como *"merchandising social"*, ou seja, ao invés de vender produtos e serviços, a novela vende cidadania. Nisso, o autor Manoel Carlos foi especialista, e pode ser considerado um exímio jornalista que fazia de cada capítulo um periódico da realidade.

Em *Laços de Família* (2000) Helena (Vera Fischer) possuia um amor incondicional por sua filha Camila (Carolina Dieckmann), um amor que a leva inclusive a abdicar do seu envolvimento amoroso com Edu (Reynaldo Gianecchini), quando percebe que a filha também se apaixonou pelo seu *affair*. A trama se intensifica a partir da descoberta de que Camila está com leucemia, fazendo com que Helena se sacrifique em um envolvimento amoroso com Miguel (Tony Ramos), a fim de engravidar e gerar uma doadora de medula para a primogênita. É nesse arco que Maneco, apelido popular de Manoel Carlos, escreve uma das cenas mais emblemáticas da teledramaturgia brasileira: Camila, uma mulher loira e jovem, raspa seus cabelos durante a batalha contra o câncer.

Figura 18: Camila raspa o cabelo em “Laços de Família”, TV Globo, 2000.

Fonte: https://g1.globo.com/pop-arte/noticia

A cena, reconhecível até para quem nem sequer era nascido quando foi exibida, logo também foi utilizada pela TV Globo em uma campanha pela doação de medula, gerando o “efeito Camila”, um aumento significativo no número de doadores de sangue, órgãos e medula óssea após a exibição do capítulo. Na semana que seguiu a veiculação, segundo o Memória Globo, o Instituto Nacional do Câncer recebeu novos 149 cadastros, antes, o índice era de 10 por mês. A abordagem da leucemia rendeu a emissora o mais importante prêmio de responsabilidade social do mundo, o *BITC Awards for Excellence* 2001 na categoria *Global Leadership Award.*

O roteiro encontra a realidade. Seja pelos elementos melodramáticos intrínsecos à cena, pela sensibilidade ou a entrega cênica, o resultado é muito próximo da máxima jornalística de fornecer informação de qualidade para que, munido desta, o espectador possa exercer plenamente sua cidadania. Nenhuma reportagem hermética gravada em um hemocentro ou hospital de tratamento oncológico poderia se equiparar ao efeito socioeducativo da ficção, estaria algum repórter disposto a raspar os cabelos ao vivo pelo bem da informação?

Em outra obra, *Páginas da Vida* de 2006, Manoel Carlos, documentarista por natureza, faz mais apelos à temas que poderiam perfeitamente compôr a pauta jornalística, indo além, colocando o jornal como personagem da cena fictícia:

> "Uma das características do estilo do autor Manoel Carlos é a inserção de temas da atualidade em seus folhetins. Com Páginas da Vida não foi diferente. Notícias dos jornais eram comentadas pelos personagens durante um café da manhã ou um almoço de trabalho. Reportagens reais sobre morte de jovens meninas por conta de distúrbios alimentares, por exemplo, foram lidas pelos personagens Anna (Deborah Evelyn) e Miroel (Ângelo Antônio), pais de Giselle (Pérola Faria), que sofria de bulimia. Uma cena marcante que misturou ficção e realidade mostrou as freiras do hospital Santa Clara de Assis – as Irmãs Natércia (Bete Mendes), Fátima (Inez Viana) e Zenaide (Selma Reis) – lendo uma reportagem sobre a morte do menino João Hélio durante um assalto, fato que chocou o país. Após o diálogo das irmãs, uma tomada aérea do Rio de Janeiro, finalizada com a imagem do Cristo Redentor, sem som, fechou a sequência".
> (Memória Globo, 2021).

O simulacro brasileiro chamou a atenção do casal Michèle e Armand Mattelart, dois teólogos franceses. Na conjuntura do debate a respeito da privatização das emissoras de televisão na França e papel da TV pública na comunidade europeia como um todo, os Mattelart questionam o determinismo cultural com base no caso sulamericano. Para os autores, o que se dá no Brasil é um exemplo de que a produção televisiva privada não desvaloriza a qualidade do audiovisual nacional, muito menos abre espaço para uma dominação cultural imperialista das potências globais – tendo em vista que, no Brasil, o horário nobre e de maior audiência é ocupado por produções nacionais, enquanto as séries importadas são exibidas em horários menos valorizados, quando boa parcela das classes trabalhadoras já está, inclusive, dormindo.

A habilidade da dramaturgia brasileira de congregar elementos da cultura popular e da cultura erudita é exaltada pelos franceses como um caminho possível para transformação social não-autoritária, não-estatal, não-oficial e compatível com o modelo econômico. A telenovela brasileira é um fato excepcional de comunicação, fato ecumênico e transclassista (Mattelart; Mattelart, 1989).

A nível metodológico, é importante salientar a perspectiva de que diversos estudos culturais que se propõe a discutir a realidade-ficção a partir da relação entre telejornal e telenovela, geralmente, adotam um recorte histórico para realizar um cruzamento entre diálogos

de cenas da ficção com reportagens que foram veiculadas no mesmo período do *folhetim*. Este trabalho vai em uma linha diferente.

Partindo da premissa de há signos nacionais que circulam de maneira transversal pelo imaginário brasileiro interdependentes da temporalidade – dialogando com a concepção de formação imaginária de Michel Pêcheux onde as imagens determinam o lugar que os sujeitos do discurso atribuem a si mesmos e ao outro durante a enunciação, bem como as imagens dos lugares que atribuem a si e ao outro – esta análise não se restringe a um recorte temporal específico da produção televisiva brasileira, pelo contrário, articula fenômenos de diferentes épocas para comprovar como determinados pactos e construções de significado são perenes em toda a história contemporânea da mídia no Brasil.

Dado o afastamento das linhas temporais, o critério de pesquisa se dá pela seleção de três temas norteadores que, com base na pesquisa, são os "preferidos" das narrativas ficcionais, ao mesmo tempo que também chamam a atenção da audiência no noticiário. Estes temas serão a espinha dorsal para a discussão histórico-bibliográfica deste capítulo, bem como para a análise discursiva e antropossemiótica do capítulo quatro, ambas buscando entender as fronteiras sígnicas na forma com que esses debates são codificados pelos diferentes produtos na televisão:

a. *A corrupção:* os conflitos de moralidade, não só entre mocinhos e vilões, são pontos de inflexão na narrativa das telenovelas. É comum vermos heróis diante de dilemas éticos que podem mudar os rumos da narrativa, a necessidade de se corromper aparece como subterfúgio para o progresso pessoal. Paralelamente, o noticiário brasileiro é repleto de reportagens que tratam de escândalos de corrupção política no âmbito público que, por vezes, geram revolta popular.

b. *A mulher:* de heroínas frágeis à protagonistas potentes, a mulher e os papéis projetados de feminilidade em uma sociedade que é patriarcal do ponto de vista ideológico, mas matriarcal nos estudos demográficos, são um campo fértil de estudo. No jornalismo, as mulheres adquirem o potencial de cooptar o público quando olhamos para a cobertura jornalística em casos passionais, conflitos sangrentos entre casais que prendem a atenção do espectador de tal forma que ele necessita assistir a próxima edição do telejornal para descobrir o desdobramentos e, ao final, o desfecho da história – dando ares de novela ao trabalho jornalístico.

c. *A ascensão social:* o fetiche por ascensão social só pode ser difundido em uma sociedade marcada por abismos de desigualdade dramáticos, é o caso do Brasil. De Beto Rockfeller à Maria de Fátima em *Vale Tudo*, o país vibra com personagens em sua jornada pela quebra da estatização de castas como forma responsiva de processar a realidade do noticiário: crise, desemprego, dívidas e inflação.

O que se dá, a partir de observações empíricas e discussões bibliográficas adquiridas pelo cruzamento de autores que olham para essas tensões, é um relato de casos paradigmáticos da história brasileira onde o cidadão se viu na TV, ainda que por um espelho distorcido. A realidade, que segundo Kehl (1986) não passa de uma convenção de iluminação, é o principal ativo da máquina que, todos os dias, produz o telejornal e a telenovela. São dois produtos que, *embora tenham nascido de mães diferentes, por vezes são idênticos, clones de um mesmo embrião.*

3.1. ANOS REBELDES: CASO COLLOR (1989-1992)

a. A corrupção.

Pedro Bial (2025) é categórico quando diz que há um equívoco entre os biógrafos e historiadores que apontam a Ditadura Militar como período onde o Grupo Globo e o jornalista Roberto Marinho tiveram maior influência, pelo contrário, é no período de redemocratização que adquirem sua máxima influências nas discussões e decisões políticas.

Estamos falando de um período imediatamente posterior à Constituição de 1988, onde, após anos de cerceamento, o telejornalismo – e, principalmente, o telejornalismo da Globo – não procurava ser isento do debate público. A projeção onírica de se ter um veículo neutro é uma concepção contemporânea. Roberto Marinho, que definia-se como jornalista *e* empresário, não via nenhum problema em declarar seus candidatos e preferências políticas à público, vide a oposição explícita do *O Globo* ao governo de Leonel Brizola (1983-1987; 1991-1994) no Rio de Janeiro e, ainda, o apoio do jornal e da *Rádio Globo* à Carlos Lacerda, inimigo público número um de Vargas na década de 1950 – um dia antes da morte do governante, *O Globo* publicou um editorial apoiando a renúncia da autoridade, o apoio do grupo midiático à oposição era tamanho que, após o suícidio de Getúlio, populares atacaram a redação de *O Globo* no dia 24 de agosto de 1954, pois atribuíam a culpa da morte do presidente ao jornal. Em uma era onde o *ser jornalista* era intríseco ao ser *político,* do O veículo defendeu-se do linchamento público com uma barricada de bobinas de papel, utilizadas na impressão do períodico, o jornal protege o imprensa.

Quando os ares de democracia voltaram a ventilar, essa premissa foi recuperada. Nas eleições de 1989, a primeira eleição direta para presidente após os anos de chumbo, o Grupo Globo assume que tinha um candidato para o segundo turno: Fernando Collor de Mello. O alagoano, até então *outsider* da política nacional, eclodiu sob a velocidade de uma estrela ascendente que, anos mais tarde, tornar-se-ia cadente. O momento mais emblemático da predileção da vênus platinada por Collor se dá no debate entre o rival no segundo turno, o metalúrgico do ABC Paulista Luiz Inácio Lula da Silva.

Ali Kamel, ex-diretor de jornalismo da TV Globo, comenta em depoimento ao documentário "O século do Globo" que na nova democracia não se sabia muito bem como funcionava um debate entre presidenciáveis. Os editores e jornalistas da época, erroneamente, encararam o debate como uma partida de futebol: com um vencedor e um perdedor. Naturalmente, na reprise do jogo, é normal que o time vencedor tenha mais espaço nos *replays*

para que o público veja todos os seus *gols*. Algo impensável no Brasil de 2025, onde as paixões políticas são efusivas como as do gramado. Além de declarar Collor como o "vencedor" do confronto, a montagem do debate deu 01:19 de tempo de tela a mais para que os brasileiros pudessem assistir os lances do seu artilheiro.

O jornalismo, e o telejornalismo, não economizavam artifícios para promover a imagem pública do candidato da emissora. Enquanto isso, entre 1988 e 1989, no campo da ficção, o Brasil estava hipnotizado com a catártica primeira versão de *Vale Tudo*, de Gilberto Braga e Leonor Bassères. A narrativa da teledramaturgia convidava a audiência a uma reflexão: *vale a pena ser honesto no brasil?* Em toda a trama, mocinhos honestos questionam a moralidade de vilões corruptos, rechaçando qualquer tipo de conchavo, esquema ou *"jeitinho"* brasileiro.

Fernando, na mesma linha narrativa, autoproclama-se "caçador de marajás", sendo os "marajás" palavra atribuída aos parlamentares que – na visão do candidato – eram corruptos, e estavam ocupando Brasília. A campanha de Collor faz a sua gestão de imagem no campo das relações públicas, tanto como candidato quanto presidente, de maneira a associar a imagem de do político à um super-herói, ou até mesmo galã, de telenovela. A mídia é inundada de imagens do político praticando esportes, com ar viril, forte e bem disposto, como se os problemas da corrupção brasileira fossem resolvidos pela força física. A estratégia é tão bem-sucedida que, em encontro com o presidente George H. W. Bush na Casa Branca, o norte-americano chama o presidente brasileiro de "Indiana Collor" – alusão ao personagem Indiana Jones dos filmes de aventura hollywoodianos.

> "[...] as novelas levantaram e talvez tenham mesmo ajudado a dar o tom dos debates públicos. Tornaram-se dois exemplos históricos a associação da novela *Vale Tudo* (1988) à eleição de Fernando Collor de Mello, que calcou a sua imagem eleitoral como 'o caçador de marajás', isto é, de banimento da corrupção econômica e política do país, bem como a influência da minissérie *Anos Rebeldes* (1992) no processo de impeachment desse mesmo presidente, três anos depois".
> (Lopes, 2003, p.20).

Assim, constrói-se um circuíto de comunicação que mistura realidade-ficção por meio das linguagem jornalística e dramaturga. A telenovela pactua símbolos nacionais e promove determinados discursos, o telejornal, ao lado, cristaliza qual candidato atende o imaginário criado na perspectiva simbólica.

Quando o governo Collor começa a ruir, marcado por escândalos como o confisco às contas poupanças e o caso PC Farias,[10] Roberto Marinho recebe uma visita de Lula, que pede apoio do Grupo Globo ao processo de *impeachment* do presidente alagoano. Marinho não só recebe Lula, como faz questão que a fotografia do encontro e o teor da conversa sejam publicados em *O Globo*. Pacto selado, o mesmo oligopólio que levou Collor ao Palácio do Planalto também foi responsável por retirá-lo.

Figura 19: Lula e Marinho debatem o impeachment de Collor.

Fonte: Documentário "O século do Globo" (Bial, 2025).

Umberto Eco narra a respeito de um caso histórico que se assemelha com os capítulos seguintes do caso brasileiro: no século XIX o *folhetim Os Mistérios de Paris* [11] foi um tremendo sucesso na França, o autor assumia o eu-lírico de um membro das classes empobrecidas para narrar a experiências oriundas da miséria. O conteúdo ficcional foi lido com o teor de um legítimo relato da opressão entre classes no período, um sucesso absoluto – a viagem da narrativa pelo ânimo dos franceses é tão íntima que, em 1848, os leitores se encontram nas barricadas da Revolução porque, entre outras coisas, tinham lido *Os Mistérios de Paris.*

O mesmo ocorre com a minissérie *Anos Rebeldes* (1992), também de Gilberto Braga com direção artística de Denis Carvalho, Ivan Zettel e Silvio Tendler. A obra volta aos tempos do Regime Militar, retratando a luta por democracia em uma trama de amor idealista

[10] Para maior aprofundamento nesses dois casos, recomenda-se o documentário "Caçador de Marajás" (2025), disponível no Globoplay; e o documentário "Confisco" (2020), de Ricardo Martensen e Felipe Tomazelli.
[11] *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue, publicado entre 1842 e 1843 no *Journal des débats.*

representada pelo casal João Alfredo (Cássio Gabus Mendes) e Maria Lúcia (Malu Mader), dois amigos de colégio que se veem em espectros divergentes politicamente.

O público, na recepção da mensagem, interpretou a luta contra o regime militar na ficção como uma inspiração para manifestar-se contra o governo de Collor na realidade. Em comícios pró-impeachment fotojornalistas e documentaristas relatam ter vistos faixas que faziam referência direta à dramaturgia, *'Anos rebeldes, próximo capítulo: fora Collor, impeachment já'*.

> "No *New York Times,* em 21 de agosto, o correspondente James Brooke escreveu uma grande reportagem sobre os protestos contra Collor e no sétimo parágrafo registrou: *'Mas a rebelião dos estudantes também foi estimulada por um drama de televisão extremamente popular, Anos Rebeldes, que gira em torno dos dias de glória do ativismo estudantil no Brasil — as marchas de rua contra o regime militar do final dos anos 1960'*".
> (Stycer; Xexéo, 2023, p.268-269).

> "Arnaldo Jabor escreveu na Folha: *'Se a história se repete ou não, é difícil saber: mas que a TV faz milagres, não há dúvida. Os anos rebeldes estão de volta. [...] Acreditem ou não, os moços saíram da inércia triste muito pela interpretação de Cláudia Abreu na minissérie de Gilberto Braga'*".
> (Stycer; Xexéo, 2023, p.269).

Em *Anos Rebeldes,* Cláudia Abreu deu vida à personagem Heloísa, uma das estudantes que aderiu à luta armada na história. Suas cenas, cheias de drama, conflito, sangue e ação – que culminam com a sua morte em via pública – eletrizaram a audiência. Em entrevista, a atriz já chegou a declarar que a vida encontrou a arte de uma maneira explosiva, muito forte. Há quem vá além e afirme que a interpretação de Abreu tirou os estudantes da década de 1990 da inércia, ela foi a responsável por fazer milhões de jovens entenderem o que é indignação política (Stycer, Xexéo, 2023).

Dessa forma, o autor da novela escreve a história da vida pública no Brasil. O telejornal, edita, suprime e manipula a favor dos interesses de uma organização privada. Uma atriz vira mártir, e secundaristas da década de 1960 viram "caras-pintadas"[12] três décadas depois.

Figura 20: Estudantes secundaristas em "Anos Rebeldes", TV Globo, 1992.

Fonte: https://mubi.com/pt/br/films/anos-rebeldes

Figura 21: Jovens de "cara pintada" vão às ruas contra Collor.

Fonte: https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/jovens-de-caras-pintadas-9666114

O desfecho de Collor – sua condenação *pós-impeachment* – não recebe tanta atenção no espetáculo midiático da mesma forma que sua ascensão e queda porque outro simulacro entre realidade-ficção prende a atenção dos brasileiros, um caso brutal e sangrento que mexeu com os telespectadores *de corpo e alma.*

[12] Movimento estudantil que ocorreu em 1992 no processo de *impeachment* de Collor.

3.2. DE CORPO E ALMA: CASO DANIELA PEREZ (1992)

b. A mulher.

Na dramaturgia brasileira, a representação da mulher sempre foi objeto de discussões que saiam do público para intimidade doméstica, tensionando transformações sociais e quebra de paradigmas entre gêneros que travam, todos os dias, *uma guerra dos sexos.*

A telenovela ora acompanha ora acelera alguns debates da esfera pública: nos primeiros capítulos de televisão no Brasil, as histórias não mostravam o que acontecia entre casais debaixo dos lençóis. Roteiros ambíguos e enquadramentos criativos davam conta de inserir doses homeopáticas de romance ou sexualidade. Do beijo na boca ao divórcio, o *folhetim* é mister promover avanços na maneira com que as pessoas interpretam e decodificam a si próprias, no quarto, na sala, na frente do espelho. Em seu estudo de recepção, o jornalista Carlos Eduardo Lins da Silva relata o papel do seriado *Malu Mulher* (1979) em cidades do nordeste brasileiro:

> "Aquela série que, para os padrões dos costumes de São Paulo e Rio de Janeiro, talvez não contivesse grandes ousadias, embora tenha sido inovador até para esses estados, possuía algumas cargas de conteúdo mais explosivas para estados em que o machismo ainda é um traço muito predominante, como é o caso de quase todos do nordeste. Se a autoridade arbitrária e imposta começa a ser questionada dentro de sua própria casa, na intimidade da família, o poder político sente-se ameaçado profundamente. E foi o que ocorreu na reação a *Malu Mulher* no nordeste. Suas preocupações feministas chocavam-se frontalmente com o interesse de chefias políticas que viram nelas um perigo que precisava ser extirpado. Curiosa, mas não surpreendentemente, num momento como esse, uniram-se a direita mais reacionária com setores da esquerda que também se sentiram ameaçados por este germe de liberação feminina".
>
> (Silva, 1985, p.92-93).

Hamburger (2005) comenta que relatórios de grupos de discussão citam trechos onde os participantes julgam as personagens femininas de acordo com seus respectivos "níveis de

força", valorizando personagens que consideram fortes e independentes como Malu de Regina Duarte, em oposição as que associam como fracas, vulneráveis, dependentes, donas-de-casa. Considerando estudos que personificam o público de novela como majoritariamente feminino, as mulheres brasileiras criaram um ritual de cotidianamente assistir à dramaturgia – e esperam encontrar na ficção modelos de mulheres propositivas que deem respostas firmes às opressões que, às vezes, elas próprias também sofram dentro de casa, mas não conseguem reagir.

Na contramão, o telejornalismo atinge o clímax quando encontra história de mulheres vitimadas, sobretudo em crimes passionais. Os crimes cometidos na vida real a partir de conflitos entre casais, hoje enquadrados pela lei do feminicídio[13], segundo muitos autores fazem com que o jornal vire novela, e atinja o *status* de espetáculo total.

Esse tipo de fato evoca no telespectador a mesma reação psíquica que é produzida após o gancho no final de cada capítulo da telenovela, uma curiosidade para saber *o que acontece depois?* A história não acaba na reportagem, como em uma narrativa de *true crime*, o telespectador quer saber as minúcias a respeito do assassino, da vítima, da intimidade do casal para criar seu próprio veredicto. Em casos de grande repercussão nacional cria-se a *suíte jornalística.*

A suíte nada mais é do que o movimento de aproveitar uma pauta, sob diversas linhas editoriais e angulações, em diferentes programas da grade da emissora, ou, ainda, em uma sucessiva série de reportagens que tratem a respeito de um mesmo caso em mais de uma edição do telejornal. A suíte permite que o telespectador acompanhe a evolução da narrativa dia após dia, idêntico ao que se faz na dramaturgia – porém, aqui, o roteiro é a vida real. Alencar (2012) cita o assassinato da socialite Ângela Diniz em 1976 como um exemplo de suíte: a morte da mulher, vítima de três tiros no rosto disparados pelo namorado, foi acompanhada pelo *Jornal Nacional* e o *Jornal Hoje,* o mesmo para o julgamento do assassino. O crime também gerou uma reportagem especial do Globo Repórter, e uma minissérie intitulada *Quem Ama Não Mata,* slogan do movimento feminista à época. A suíte de Diniz, inclusive, acaba de ganhar uma série na plataforma de streaming HBO Max, quase 50 anos depois do crime a dramaturgia se apropria do caso jornalístico, com Marjorie Estiano dando vida à vítima.

A tragédia rentabiliza. E se a tragédia envolve uma mulher, os ganhos são ainda mais altos. O que dizer do caso Eloá, menina de 15 anos sequestrada pelo namorado em Santo André, cidade da região metropolitana de São Paulo. Durante cinco dias, repórteres insaciáveis não saiam da frente do prédio onde acontecia o cárcere, filmando cada detalhe do fato que

[13] Legislação brasileira que diferencia o assassinato de mulheres em contexto de violência doméstica ou de gênero dos outros casos de homicídio.

parecia ficção – fantasiando a respeito da loucura de amor que o sequestrador estava realizando em rede nacional, loucura apaixonada que, mais uma vez, terminou com uma mulher morta.

No final de 1992 a TV Globo exibia a telenovela *De Corpo e Alma,* de Glória Perez – estrelada por Daniela Perez, atriz de 22 anos em ascensão, filha da autora. Na trama Daniela vivia Yasmin, uma jovem bailarina que entre os dilemas profissionais e pessoais mantinha um triângulo amoroso com os personagens Bira (Guilherme de Pádua) e Caio (Fábio Assunção).

Até que um crime bárbaro nos bastidores da telenovela chocou o Brasil e ocupou o telejornal, um crime que deixou os telespectadores em choque absoluto – ofuscando a condenação do ex-presidente Fernando Collor de Mello, nenhum jornal queria saber de política, e todas as capas de revista só falavam da morte da promissora Daniela Perez, assassinada à facadas no dia 28 de dezembro de 1992 por Guilherme de Pádua, com quem vivia um par romântico na ficção.

O interesse público foi imediato.

O telespaço público se confundiu com o espaço público em sua materialidade. O melodrama do conflito de casal na telenovela do horário nobre virou caso de polícia, e nisso, a tônica entre bem e mal imperam na mesma intensidade do roteiro fictício. Programas de televisão tratavam de cobrir cada enquadramento da cena tragédia, era como se um ponto de virada inesperado tivesse sido, subitamente, incluído na telenovela.

> "Foi um momento de cumplicidade catártica absoluta com os telespectadores: a representação da vida deixou de ser apenas representação para ser a própria vida. Todas as distâncias entre ficção e 'vida real' – aqui entendida como mundo empírico, fora da tela – foram apagadas. A telenovela virou "reportagem", assim como os telejornais, naqueles dias, viraram os capítulos mais "quentes" da telenovela".
> (Arbex Jr., 2001, p.45-46).

O caso subverteu qualquer limite nas relações entre fato e ficção, televisão e realidade (Hamburger, 2005). A massa de público, que é a mesma que consome texto jornalístico e o da dramaturgia, passou a confundir e mesclar elementos de um ou de outro. *Bira matou Yasmin,* alguns diziam, substituindo a identidade verdadeira das personalidades pelo papel que interpretavam na telenovela. Esse simulacro não era reproduzido só do ponto de vista da narrativa oral, revistas da época também utilizavam os nomes fictícios na capa, com fotografias retiradas de cenas do melodrama – mesmo que, na veracidade dos fatos, Daniela Perez jamais

tenha formado um casal com o assassino Guilherme, mas os personagens vendiam mais exemplares do que os verdadeiros dos envolvidos.

O Ibope do *Jornal Nacional,* quando exibiu a reportagem sobre o caso, atingiu picos de 66 pontos. Daniela entrava na casa dos telespectadores nos dois programas de maior prestígio do horário nobre da televisão brasileira: às 20h morta, às 21h viva em cenas que já tinham sido gravadas pela produção de *De Corpo e Alma.* Qual o limite para essa confusão de significados? Durante suas homenagens póstumas, Daniela e Yasmin viraram um só ser, "[...] nem humano nem fictício, algo existente numa fronteira tênue entre as duas coisas". (Arbex Jr., 2001, p.41).

A mistura promíscua entre fato e ficção foi considerada uma das causas do assassinato. Alguns meses mais tarde, quando Guilherme de Pádua e Paula Thomaz – namorada de Guilherme, na vida real, que também participou do crime – foram à julgamento, houve um debate entre o Judiciário e as emissoras de televisão. Os conglomerados de mídia desejavam transmitir cada detalhe do júri, expandindo a suíte do caso Daniela Perez. O Judiciário se posicionava contra sob o argumento de que a opinião pública poderia enviesar os parâmetros de justiça dos responsáveis pela condenação ou absolvição dos réus. Criou-se, segundo Hambuger (2005), um debate sobre os mecanismos que deveriam ser seguidos para se definir a verdade sobre um crime – a lente da ficção ou do real?

A triste e trágica história de Perez, talento promissor da emissora carioca, atesta a capacidade da televisão "[...] criar mundos 'reais' aos quais o olhar empresta uma realidade vivida no íntimo dos telespectadores" (Arbex. Jr., 2001). Em momentos como esse, o cidadão, ao ligar seu televisor, tem dificuldade de distinguir qual conteúdo foi produzido pela equipe do Jardim Botânico, e qual é oriundo dos estúdios do Jacarepaguá.

3.3. CHEIAS DE CHARME: A ASCENSÃO DA CLASSE C (2012)

c. A ascensão social.

A telenovela é mister em criar imaginários para representar o sucesso social, principalmente quando o sucesso está atrelado à prosperidade econômica manifestada por bens e padrões de consumo. Décadas a fio, autores alimentaram o campo sígnico da riqueza: as Helenas[14] de Manoel Carlos – que se dão ao luxo de declinar toda a agenda de compromissos profissionais para curtirem um dia de praia –, o imaculado bairro do Leblon, mansões com piscinas imensas, carros, roupas, jóias, viagens… cafés da manhã nos padrões de *Versailles* sendo exibidos para espectadores que, em alguns casos, escolhem uma refeição para abdicar no dia.

Entretanto, engana-se quem acredita que esse imaginário sirva apenas para a hipnose das classes socioeconomicamente vulneráveis, ele também produz efeito nas classes médias com padrões de vida elevados. "Sociedades como as latino-americanas, que não podem oferecer aos setores de maiores salários do operariado urbano as condições de conforto material que desfrutam esses setores nos países centrais, valem-se da indústria cultural para permitir-lhes o consumo das 'ilusões da condição burguesa"" (Silva, 1985, p.52). Cria-se uma maratona interminável onde, independente do ponto de largada, todos querem ascender à chegada.

Assim, a dramaturgia privilegiou que os núcleos principais de suas obras se passassem na tal linha de chegada. Restando as outras realidades, periféricas e suburbanas, os núcleos cômicos – para que o pobre se divertisse com sua própria intempérie.

Esse quadro mudou no final dos anos 2000 e início dos anos 2010, quando, graças à políticas sociais, econômicas e de concessão à crédito dos governos *petistas* Lula e Dilma, essas camadas populares, negligenciadas pelo espetáculo dramático, se viram diante da oportunidade de emergir socialmente a partir do aumento significativo do seu poder de compra. O economista Marcelo Neri foi o primeiro a denominar a "ascensão da classe C", período onde as classes D e E eclodiram em uma nova classe média: o Estado brasileiro ofereceu o consumo àqueles que nem sequer haviam experienciado a cidadania, isso foi o suficiente para caracterizar a ascensão.

---

[14] A obra do autor Manoel Carlos é reconhecida, no Brasil, por todas as protagonistas terem o mesmo nome: Helena. São "as Helenas de Manoel Carlos", todas mulheres ricas, brancas e de classe alta – com exceção de Taís Araújo em *Viver à Vida* (2009), a única Helena negra, porém, igualmente abastada.

O *pobre* agora participava dos rituais de consumo. Comprava automóvel, roupas, móveis e eletrodomésticos de primeira linha, viajava de avião causando incômodo às elites financeiras que viram seu aeroporto asséptico ter as mesmas cores de uma rodoviária. Uma vez que essa parcela social adquire potencial de rentabilização lucrativa, é incipiente o movimento das agências de publicidade em dirigir-se para esse público, travestindo seus jeitos, gestos, gostos, expressões e linguagens em benefício da conversão mercadológica. O que acontece na telenovela é o mesmo, era preciso dialogar com essas novas identidades que tinham poder relevante na performance comercial dos oligopólios midiáticos.

A maioria dos acadêmicos que se debruçam a estudar telenovela brasileira apontam o ano de 2012 como o apogeu deste movimento. Nele, as novelas das sete e das nove exibidas pela TV Globo subverteram antigas convenções para retratar sucesso, riqueza e prosperidade. Se o dinheiro está nas mãos dos periféricos, o cenário da novela precisa ser a periferia. Isso é perceptível em *Avenida Brasil* (2012) de João Emanuel Carneiro. Nela, o núcleo protagonista se passava no fictício Bairro do Divino, uma comunidade carioca da periferia, enquanto o núcleo cômico foi deslocado para o centro da cidade, alocando o humor nos endinheirados.

> "A partir da representação hiperbólica da classe média brasileira promovida por *Avenida Brasil* e seu fictício Divino, todas as tramas daquele horário exibidas entre 2012 e 2015 e ambientadas no Rio de Janeiro apresentaram núcleos localizados em algum subúrbio ou favela – do também fictício Morro da Macaca em *A Regra do Jogo* aos "reais" (vistos à luz da ficção) Morro do Alemão em *Salve Jorge* (2012), bairro de Santa Teresa em *Império* (2015) e Morro da Babilônia na novela homônima. Até a 'crônica do cotidiano' de Manoel Carlos aderiu a essa tendência: algumas situações de *Em Família* (2014) extrapolaram os arredores do Leblon – bairro tomado como expoente do Rio moderno na maioria das obras do autor – para se situarem na favela em que residia uma das personagens".
> (Néia, 2023, p.263).

A segunda telenovela que merece atenção especial quando se trata de ascensão financeira é *Cheias de Charme*, de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, também veiculada em 2012. Os autores ousaram em colocar sob holofote um arquétipo até então invisível: a empregada doméstica. Obviamente, antes de *Cheias de Charme* a dramaturgia já havia

representado diversas trabalhadoras do lar, porém como subalternas à agenda das Helenas do Leblon. Por meio da história de Maria da Penha (Taís Araújo), Maria Aparecida (Isabelle Drummond) e Maria do Rosário (Leandra Leal) vivem uma fábula digna de Cinderela: de gatas borralheiras, tornam-se estrelas nacionais da música após publicarem um vídeo-clipe satirizando as patroas na internet.

Pela ficção a "empregada" vira "*empreguete*", uma relexicalização do termo, antes pejorativo, mas que agora congrega ares de empoderamento e sensualidade. Analisando rapidamente a letra de "Vida de Empreguete", canção que na trama adquire um papel fundamental pois é ela quem confere fama e dinheiro às protagonistas, conseguimos pontuar alguns discursos implícitos que são um retrato das identidades que ascendiam no Brasil uma década atrás:

"Queria ver madame aqui no meu lugar; eu ia rir de me acabar" – a projeção de poder congregada nas entranhas de uma classe emergente que consegue confrontar seus opressores com sátira e irreverência – "*As filhas da patroa, a nojenta e a entojada; só sabem explorar, não valem nada"* – os ricos como novos vilões acentuados pelo melodrama, sua maldade reside no dinheiro e o que fazem com o poder que o dinheiro lhes confere – "*Um dia compro apartamento, viro socialite; toda boa, vou com meu ficante viajar"* – o desejo de ascender ainda mais, e ocupar a mesma poltrona das mulheres ricas que hoje as exploram, o consumo mais uma vez é mediador dessa ascensão, o apartamento e o turismo conferem status e paridade entre classes, parte de um universo de signos que a partir da interpretação dos emergente chancelam seu lugar no corpo social.

Figura 22: Cida, Rosário e Penha no clipe “Vida de Empreguete”, TV Globo, 2012.

Fonte: https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/clipe-das-empreguetes

Trindade (2012) faz uma análise da personagem Maria da Penha, a única empreguete negra, e, também, a única que decide permanecer morando na periferia mesmo após ficar rica e famosa. Um dos momentos emblemáticos da trama é quando Penha retorna da primeira turnê nacional das Empreguetes, sua casa está repleta de vizinhos que, juntos, comemoram a reforma do sobrado. A casa, antes humilde, agora está tecnológica com o que há de mais tecnológico em eletrodomésticos – até uma suíte com hidromassagem a personagem de Taís Araújo passa a ter. Sua irmã mais nova, abandonada pelo pai e pela mãe tendo Penha assumido a maternidade, agora irá estudar no mesmo colégio particular que os filhos das antigas patroas.

A partir da análise de Penha o autor chega a algumas conclusões extremamente ricas que agregam de forma holística na análise da narrativa em relação ao período histórico o qual está inserida: a ascensão das empreguetes é uma ascensão coletiva, a comunidade do subúrbio carioca de onde são oriundas vibra por cada conquista simbólica que as personagens conquistam na jornada de eclosão financeira, chegam a, inclusive, criar uma campanha na internet para livrar o trio de cantoras da prisão após serem processadas pela vilã Chayene (Cláudia Abreu).

Concomitantemente, Trindade identifica que o discurso da personagem Penha – que está permeado em toda a obra – revela um enfraquecimento das instituições públicas (governo e lei), sendo a mídia a reguladora das funções Estatais, afinal, a ascensão se dá pela internet, e mesmo quando sofrem uma derrocada (no caso da prisão articulada por Chayene) é na internet que os populares encontram força para denunciar a injustiça e conquistar justiça social.

Em um fluxo inverso, a dramaturgia foi quem influenciou a pauta da Câmara dos Deputados. Cheias de Charme foi, segundo estudiosos, fundamental para a tramitação e aprovação da chamada "PEC das Domésticas", um pacote legislativo promulgado em 2013 que conferiu direitos trabalhistas até então negligenciados pelo Estado às trabalhadoras do lar, bem como, conferiu obrigações legais à patrões que desde o Brasil Colônia lidavam com o empregado doméstico como vassalo, não um profissional formal assegurado pela legislação brasileira. A novela transborda a realidade e a ficção torna-se legítimo fato jornalístico.

As *empreguetes*, antes subalternas, se viram empoderadas pelo espelho televisivo, e após decodificar si mesmas, trataram de tornar real o reflexo midiático na esfera pública.

Os brasileiros, não desfrutavam da brisa refrescante de um pseudo milagre econômico desde os anos 1970, e, dessa vez, a *bossa-nova* dava lugar ao *funk.* O cientista político Felipe Nunes indica que o que se deu nos anos posteriores à ascensão da classe C foi o acirramento de tensões de origem histórica e antropológica, quando os consumidores-cidadãos se deram conta que o milagre era uma benção pontual, não uma promessa de vida eterna.

Ao comentar "O Brasil no espelho" (2025), Nunes conta que a pesquisa ouviu 9.994 entrevistados por todo o país, e fez a todos a seguinte pergunta: "*Você prosperou financeiramente nos últimos 20 anos?"* – os respondentes das classes A e B afirmaram que não, não prosperaram, enquanto a classe C e D respondeu que sim. Em seguida, o pesquisador fazia outra pergunta: "*Você acha que os que prosperaram, mereceram prosperar?"* – e as classes mais altas foram uníssonas em responder não, não mereceram. O aumento do bem-estar social, mesmo que por vias consumistas, poderia ser por todos como uma evolução em relação aos abismos sociais que enfraquecem e problematizam a sociedade brasileira *mas pra variar, estamos em guerra, cada vez mais down, down, down in the high society.*

De acordo com cientista, ao invés de amalgamar o pacto social, o progresso econômico da classe C deixou um gosto amargo, um ressentimento – tanto por parte dos ricos que, em sua ode à meritocracia, consideram injustas as políticas econômicas e sociais que permitiram tal avanço, quanto dos pobres que se viram incapazes de manter o mesmo padrão de consumo a partir de 2014. Essa *bile* ácida dá origem às polarizações que marcam os pleitos brasileiros desde então, impera a desconfiança e o discurso do *nós contra eles,* um país de castas visíveis e opressões silenciosas, onde pra subir na vida *vale tudo.*

CAPÍTULO 4: VALE TUDO

A televisão não pode ser devidamente compreendida na totalidade da sua significação ideológica, a não ser quando se leva em consideração tudo que ela veicula para o telespectador. Os referenciais de significação completam-se através das alusões a papéis sociais e estereótipos que são feitas em qualquer um dos três gêneros principais que compõem sua programação: informação, entretenimento e publicidade.
Carlos Eduardo Lins da Silva

You don't know me
Bet you'll never get to know me
You don't know me at all
Feel so lonely
The world is spinning round slowly
There's nothing you can show me from behind the wall
Come on and show me from behind the wall
Show me from behind the wall
Why don't you show me from behind the wall?
Caetano Veloso

Quem mente rouba, e quem rouba mata.
Raquel Accioli (Taís Araújo) em Vale Tudo

Meu bem, ninguém tem coragem de atirar em Odete Roitman.
Odete Roitman (Débora Bloch) em Vale Tudo

Pra subir na vida, meu amor, vale tudo.
Maria de Fátima (Bella Campos) em Vale Tudo

Vale Tudo já foi mencionada diversas vezes durante este trabalho acadêmico até chegarmos a esse capítulo: o clímax, uma seção inteira que faz da obra de Gilberto Braga espinha dorsal para análise antropossemiótica. Mas, por que *Vale Tudo?*

Considerada a "novela das novelas" por autores e críticos de televisão, a alta cúpula da TV Globo encomendou à autora Manuela Dias um *remake* da obra original para uma celebração de aniversário tripla em 2025: 100 anos do jornal *O Globo*, 60 anos de TV Globo e 10 anos de *Globoplay* – plataforma de *streaming* do grupo. Sem perder de vista o notável caráter simbólico da celebração nas dependências da vênus platinada, *Vale Tudo* é o terceiro *remake* produzido na faixa das nove horas depois da pandemia de covid-19 – momento que impossibilitou a produção de obras inéditas por tempo significativo –, são suas congruentes o remake de *Pantanal* (2022) e *Renascer* (2024).

Esse movimento indica um claro apelo à nostalgia para cativar o telespectador em tempos onde a hegemonia da dramaturgia da televisão aberta trava embates diretos com plataformas de *streaming*, conglomerados de mídia, sobretudo norte-americanos, que na década de 2020 intensificaram os investimentos em produções nacionais subsidiadas por capital majoritariamente estrangeiro. Paralela à nostalgia, também opera a adoção de uma estratégia comercial conversadora: *remontagem de obras que foram antológicas em sua exibição original, uma receita que dificilmente pode dar errado pelo racional silógico.* Assim, de um ponto de vista puramente mercadológico, a televisão usa seu acervo como arsenal para garantir que terá no ar um produto minimamente lucrativo, em detrimento da incerteza que a aposta em tramas originais sempre carrega. Uma consequência clara do período de instabilidade acarretado pela crise sanitária no começo da década.

A receita foi bem sucedida. A telenovela original de 1988 transformou-se em um ecossistema de *merchandising* e propaganda: segundo a Exame (2025), *Vale Tudo* superou a casa dos R$200 milhões de reais em faturamento publicitário oriundo de aproximadamente 87 ativações de conteúdo com ao menos 23 marcas, é o produto de maior faturamento da história da TV Globo na faixa das nove horas da noite, após alguns anos de oscilação no lucro líquido, a dramaturgia possivelmente tenha voltado a ocupar seu papel como um dos principais vetores de receita. O texto, que na década de 80 foi *crítica,* em 2025 virou *case.*

Diferentemente de *Pantanal* e *Renascer*, *Vale Tudo* é uma novela urbana. A história começa em Foz do Iguaçu, quando a jovem Maria de Fátima (Bella Campos, 2025; Glória Pires, 1988), inconformada com sua condição social, vende a casa da própria mãe Raquel Acioly (Taís Araújo 2025; Regina Duarte 1988) e se muda para o Rio de Janeiro, onde – assim

como Beto Rockfeller de Luis Gustavo em 1968 na TV Tupi – se infiltra na alta sociedade, como uma impostora para "subir na vida".

Raquel, atormentada após ser traída pela própria filha de 23 anos, a persegue até a região sudeste e acaba se instalando no Rio de Janeiro com ajuda de amigos que faz, casualmente, em uma vila suburbana, enquanto Maria de Fátima ostenta hospedagens de luxo. A partir deste ponto, mãe e filha travam uma disputa moral: *vale a pena ser honesto no Brasil?* Enquanto a primeira tenta prosperar honestamente, a jovem abusa de todo tipo de artimanha e desvio de caráter para cavar um espaço na elite econômica brasileira.

Braga encontrou inspiração para a telenovela da forma mais brasileira possível, em um almoço de família:

> "O ponto de partida de *Vale Tudo,* como é amplamente sabido, foi uma conversa num almoço familiar. A certa altura, Ronaldo, irmão mais novo de Gilberto, fez um comentário sobre o tio Darcy Braga, irmão de Yedda e Gildoca, que havia feito carreira na Polícia Federal. Darcy não estava presente ao almoço. *'Um delegado da PF que passa seis meses em Foz do Iguaçu volta milionário. Mas era tão honesto... Nunca trouxe uma garrafa de uísque',* disse Ronaldo. O irmão de Gilberto observou, ainda, que Darcy não parava em lugar nenhum porque não entrava no 'esquema'. Cansado, pediu para sair da PF. *'Tio Darcy podia estar rico',* repetiu Ronaldo. Foi quando Gilberto teve o estalo: *'Você acha que alguém não pode ser honesto e ganhar dinheiro? Não vale a pena ser honesto no Brasil?'".*
> (Stycer, Xexéo, 2023, p. 248).

A partir do *insight,* o dramaturgo ainda buscou inspiração em *Mildred Pierce,* romance policial de James M. Cain publicado em 1941 que também trata do conflito entre a protagonista, uma mãe dona-de-casa zelosa durante a Grande Depressão na Califórnia, e sua filha mais velha soberba e altiva que a humilha e tem vergonha das origens humildes. Tal conflito entre mãe e filha toca em um ponto sensível para o brasileiro: a família. 96% dos brasileiros afirmam que a família é a coisa mais importante da vida, em linha, 91% também acredita que dar orgulho aos pais deve ser um dos principais objetivos a serem alcançados (Globo Gente, 2025).

Figura 23: Raquel Accioli e Maria de Fátima em Foz do Iguaçu.

Fonte: https://gshow.globo.com/novelas/vale-tudo/vem-por-ai/noticia/vale-tudo

Figura 21 - Raquel rasga o vestido de noiva da filha, Maria de Fátima.

Fonte: https://redeglobo.globo.com/rpc/noticia/raquel-se-vinga-de-maria-de-fatima

O ataque à figura da mãe, em uma sociedade profundamente matriarcal, é uma provocação a um dos alicerces ecumênicos da sociedade brasileira, dos próprios valores cristãos e moralizantes – *honrarás pai e mãe.* É em cima dessa ousadia que se constrói uma trama repleta de personagens com nuances completas, se equilibrando na corda bamba entre honestidade e corrupção.

Maria de Fátima logo consegue se infiltrar no núcleo da família Roitman, chefiada pela oligarca Odete (Débora Bloch, 2025; Beatriz Segall, 1988). A família, bilionária, representa todo o tradicionalismo de uma verdadeira elite do atraso. Insaciável por dinheiro e poder, a paranaense fecha um acordo com a matriarca endinheirada para casar-se com o filho dela, o herdeiro Afonso Roitman (Humberto Carrão, 2025; Cássio Gabus Mendes, 1988), mesmo que a base deste acordo seja prejudicar as empreitadas da própria mãe, que persiste em alcançar ascensão social pelo trabalho árduo e ilibado.

O mundo criado por Gilberto, mais uma vez, eclodiu como catarse em sua adaptação feita por Dias. Alguns dos conflitos éticos da narrativa que, no século XIX congregaram determinado imaginário, na atualidade podem ter sido ressignificados de acordo com as tensões sociais e processos políticos e civis que marcaram os últimos trinta anos de Brasil. O objeto de pesquisa desta monografia é a versão de 2025 de *Vale Tudo,* não pretende-se, nesta análise, fazer comparações entre as duas versões da mesma história pelo lapso temporal – considerando que o principal objetivo do trabalho é identificar confluências com o telejornalismo – contudo, algumas menções pontuais a versão de 88 podem ser feitas a critério de corroborar com o mapeamento da circulação sígnica de algumas identidades ou construção de imaginários coletivos.

Vale Tudo carrega consigo uma relevância extraordinária quando se propõe a tensionar modelos de conduta, padrões de comportamento, moralidade e as perspectivas do telespectador para consigo mesmo, em um fluxo centrífugo que transita entre a intimidade privada e o telespaço público. Nenhuma outra telenovela seria tão apropriada para discorrer sobre a imagem que os brasileiros fazem de si próprias senão a que traz em sua abertura Gal Costa exclamando: *Brasil, mostra a sua cara.*

4.1. TELEVISÃO COMO CAMPO DE RUPTURA E DISPUTA SIMBÓLICA

Segundo Obitel (2025), anuário das acadêmicas Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Cláudia Peixoto de Moura, em 2024 a TV Globo teve três atrizes negras ocupando papel de protagonista das três telenovelas inéditas da grade. Duda Santos, em *Garota do Momento,* Jéssica Ellen, em *Volta por Cima,* e Gabz em *Mania de Você.* Um marco histórico.

Mesmo sendo maioria expressiva em demografia, a população brasileira preta e parda foi sistematicamente negligenciada dos espaços de holofote da ficção brasileira. As narrativas que construíram todo o imaginário de uma nação miscigenada são predominantemente brancas – a contar pelo fato da escrava mais famosa da dramaturgia, Isaura, ser branca. Os postos ocupados pelas três atrizes possibilitam a construção de novos imaginários, e novas identidades nacionais que não repliquem o negro como subalterno ou escada dos personagens brancos. Canclini (2010) olha para a identidade não como uma essência intemporal que se manifesta, mas como uma construção que se narra, sendo assim, a televisão enquanto meio é determinante na outorga e cessão de narrativas que fujam da convergência embranquecida.

> "A questão da representatividade e da diversidade de personagens e enredos torna-se premente nos tempos contemporâneos, em que as lutas identitárias estão cada vez mais presentes. As telenovelas precisam acompanhar a sociedade e continuar abordando valores, práticas e transformações, ativando os discursos secundários e terciários do público para sobreviver. Portanto, precisam oferecer ao espectador cada vez mais narrativas, tramas, atores que possam criar identificação, diálogo e sintonia com a atualidade, para permanecerem relevantes. Nesse sentido, precisarão absorver a diversidade, representatividade e as demandas das lutas identitárias em suas narrativas".
>
> (Svartman, 2023, p.39).

O anúncio de Taís Araújo, uma mulher negra, como interprete de Raquel Accioli seria interpretada por Taís Araújo, gerou comoção entre ativistas do movimento negro. Se *Vale Tudo* é "a novela das novelas", Raquel só pode ser a mocinha das mocinhas, a heroína das heroínas, ter esse espaço simbólico ocupado por uma atriz racializada – tendo em vista que, na primeira versão a protagonista foi interpretada por uma atriz branca – é uma quebra de paradigmas, uma

ruptura para com o campo de ostracismo para qual outras atrizes foram sucessivamente endereçadas, onde todas as discriminações são simbolizadas na mulher negra e pobre (Bairon, 2012).

Em “Os Exercícios do Ver” (Martín-Barbero; Rey, 1999), os autores são pragmáticos quando postulam “[...] é impossível saber o que a televisão faz com as pessoas, se desconhecermos as demandas sociais e culturais que as pessoas fazem à televisão” (p.40). Tais demandas põem em jogo o fazer-se, desfazer-se e refazer-se de identidades coletivas e modos com que as sociedades constituem a representação social. Dessa forma, quando clamam por mais representações negras na imagem televisiva, essas populações buscam no espectro simbólico mecanismos para significar a própria realidade social, e lidar com o mundo inteligível – ausência real de mulheres negras em postos de poder, liderança, sucesso.

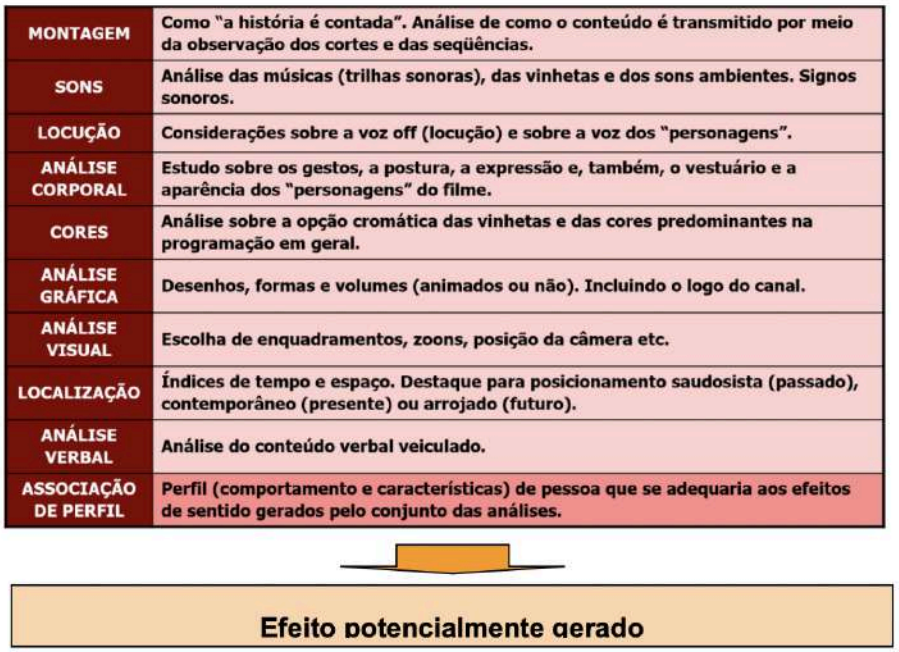
Partindo dessa cartografia histórica, dadas as tensões sociais que saltam o texto, neste tópico a pesquisa inicia um compilado de análises antropossemióticas a partir do recorte de três momentos-chave da narrativa da personagem Raquel Accioli em *Vale Tudo*, seguindo o mesmo critério temático dos simulacros entre realidade-ficção discutidos no capítulo três: a descoberta de uma mala com um milhão de dólares embaixo da cama (corrupção), o embate entre Raquel e a vilã Odete (mulher), e a derrocada empreendedora de Raquel retornando à praia para vender sanduíches, mesmo após ficar rica (ascensão social).

Cada recorte da telenovela será comparado diretamente à uma reportagem de telejornal, neste caso foram escolhidos trechos dos principais produtos do jornalismo da TV Globo. Para tratar de corrupção, a cobertura do escândalo JBS no Fantástico de 21/05/2017; discutindo a representação da mulher, da mulher negra, no espetáculo televisivo recorremos à matéria de Glória Maria no *Jornal Hoje* do dia 02/06/1980, onde a repórter denunciou um caso de racismo vivenciado no *hall* do Rio Othon Palace Hotel. Por fim, na temática da ascensão social trechos do *Jornal Nacional* de 19/01/2023 serão utilizados para tensionar as representações de trabalhadores informais pela angulação dramática e pela angulação jornalística.

A pesquisa não se atém a fazer recortes entre a telenovela e o telejornal que utilizem a temporalidade como critério – pelo contrário – o tempo é utilizado como bússola para atestar o endosso à campos cognitivos já conhecidos no imaginário popular, ou, ainda, a ruptura com esses imaginários e o surgimento de novas identidades. Assim, foi possível reconhecer os pontos de acupuntura e inflexão entre dois produtos que a priori criam um distanciamento entre si, estreitando ao máximo a fronteira entre informação e entretenimento, trazendo os dois objetos para dissecação pelo mesmo método antropossemiótico.

A antropossemiótica é o encontro entre a semiótica e a antropologia visual, tendo como ponto de partida a Teoria Geral dos Signos de Peirce. Perez (2005) estabelece o protocolo de análise, utilizado neste corpo científico, para buscar o entendimento entre manifestações estéticas com o conteúdo verbal e não-verbal:

Figura 24: Protocolo da Análise Antropossemiótica



Fonte: Perez, 2005.

Além do método antropossemiótico, a pesquisa buscou intersecção com a Análise Crítica do Discurso (ACD), consolidada pelos conceitos da vertente francesa de Análise do Discurso, observando as esferas representacional (*ethos*), identificacional (identidades associadas) e acional (questões visuais, gramática, entonação, postura, vestuário, objetos, entre outros). Ao fim de cada análise, ainda, criou-se uma coletânea de imagens em quadro – geradas com auxílio de inteligência artificial – para despir as cenas da telenovela e do telejornal dos seus signos característicos, e misturá-las em um novo simulacro. Sem as convenções de cores e luzes, as ilustrações inspiradas em traços de *storyboard* contribuem na perspectiva de identificar a forma com qual tais histórias poderiam muito bem se misturar, aguçando a experiência de transitar entre o real e o ficcional.

Munidos de tal bagagem epistemológica, foi possível consolidar os objetivos de pesquisa pela observação dos casos discriminados a seguir.

4.2. DINHEIRO NA MÃO É VENDAVAL

a. *A corrupção.*

No capítulo 30 de *Vale Tudo* (2025), exibido no dia 03/05/2025, a heroína Raquel, após sofrer sucessivas humilhações de sua filha Maria de Fátima (Bella Campos) desde que saiu de Foz do Iguaçu e mudou-se para o Rio de Janeiro, enfrenta cada vez mais problemas pessoais e financeiros. Há algumas semanas, seu ex-marido Rubinho (Júlio Andrade) faleceu quando estava prestes a decolar rumo à Nova Iorque – destaca-se de passagem o desprezo do personagem pelo Brasil, Rubinho, que era um músico independente, sentia-se desvalorizado pelos brasileiros e acreditava que seu sucesso profissional viria apenas em um país que verdadeiramente valorizasse a cultura, no caso do discurso burguês que tonifica a telenovela, os Estados Unidos da América.

Raquel herda a mala que Rubinho havia despachado para a viagem, já que o personagem veio à óbito dentro do avião instantes antes da decolagem. O que a protagonista não sabe é que a mala que está de posse não é a de Rubinho, mas sim de Marco Aurélio (Alexandre Nero), um vilão que pretendia cometer evasão de divisas portando uma mala com 1 milhão de dólares rumo à América do Norte. As malas foram confundidas por serem idênticas, assim, Raquel – sem saber – guarda uma fortuna debaixo do colchão, enquanto Marco Aurélio ficou apenas com as partituras do músico falecido.

Na última cena do capítulo do dia 03/05/2025, somos introduzidos ao ambiente doméstico: o apartamento de Ivan Meireles (Renato Goés), namorado de Raquel, onde também está guardada a mala com 1 milhão de dólares.

Figura 25: Edifício Serenata em Vale Tudo.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13568286/

O filtro – recurso visual e estilístico onde os diretores de arte podem subverter a colorimetria original da cena, alterando contrastes e saturação entre cores e sombras – utilizado na cena é predominantemente escuro, por se tratar de uma cena noturna. O primeiro enquadramento aberto contextualiza o horário que a cena se passa, tarde da noite, após um dia de trabalho.

Excluindo-se as inferências artísticas do filtro para analisar com maior profundidade os elementos do plano, o edifício é simples, um prédio antigo que aparenta ter poucos andares com moradores de classe média baixa. Antes de entrar na intimidade de Raquel e Ivan, observamos um casal de figurantes – provavelmente, voltando juntos para casa – e um *motoboy* fazendo suas últimas entregas de comida. É um ambiente urbano, no subúrbio carioca, que não chega a ser um retrato fidedigno da residência da grande maioria das pessoas de classe economicamente desavantajada, em sua maioria, moradoras de condições precárias.

Logo, o corte nos leva para dentro do apartamento. E lá, essa falta de verossimilhança no cenário se acentua:

Figura 26: Raquel e Ivan.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13568286/

Mesmo sendo colocados em posição de inferioridade econômica em relação à família Roitman – bilionários do ramo da aviação, com menções à posse de gado, fazendas e haras – o lar de Ivan está longe de retratar a realidade de uma família que enfrenta dificuldades financeiras. A sala de estar é ampla, com móveis, quadros, vasos e itens de decoração sofisticados. As arandelas na parede são artefactos de iluminação indireta – um verdadeiro luxo quando comparado a famílias que não possuem nem um ponto de energia sequer para enfrentar o breu. Não há nenhuma forma de uma família de classe média baixa se identificar com o

ambiente doméstico de Raquel e Ivan, porém, seus conflitos criam esse diálogo com esse público.

Raquel está sentada, olhando para o celular impaciente. Ivan está de pé, arqueado. Os dois estão prestes a iniciar uma discussão, Ivan acredita que sua namorada está chateada com ele por ter se atrasado para um jantar no dia anterior.

Raquel: *Vocês homens são engraçados né? Não podem ver uma mulher tensa, preocupada, que já acha que é sobre eles.* – dispara Raquel.

O bate-boca se intensifica.

Raquel: *Eu tô preocupada com outras questões, eu tô preocupada com dinheiro.*

Do ponto de vista identificacional da Análise Crítica do Discurso (ACD), o embate íntimo entre Raquel e Ivan representa o embate clássico entre mulheres e homens que ocorre no âmbito doméstico após um dia a dia de trabalho. Raquel, com roupas simples – regata colorida com estampa de flores, calça jeans e um sapato confortável, sem salto – assume a identidade da mulher brasileira que não possuí um emprego formal, não usa roupas de alfaiataria e não está nos postos de trabalho mais bem-remunerados da sociedade. Assume também a identidade da mulher cansada, que acumula funções entre a necessidade de encontrar mecanismos de subsistência e os afazeres domésticos, uma personalidade que gera identificação direta com a espectadora mulher que, muitas vezes, assiste a telenovela ao mesmo tempo que realiza esses mesmos afazeres que a sobrecarregam.

Do outro lado Ivan veste alfaiataria, está com um sapato polido e camisa social aberta como se tivesse acabado de tirar a gravata após um dia também exaustivo. As relações de poder entre gêneros saltam aos olhos quando observamos a distribuição da *mise-en-scène*: Ivan está de pé, opulente, de certa forma representando o *status* elevado que possuí perante Raquel por possuir emprego formal, enquanto Raquel está sentada, cabeça baixa, desconfortável com visível incômodo causado pelas preocupações financeiras, que podem ser maiores que as de Ivan. Sob análise da fotografia, ambos formulam um enquadramento perfeito de *proporção áurea*, mesma proporção difundida no cinema e nas artes visuais, deixando a composição extremamente harmônica e convidativa para que a audiência entre na temática privada.

Figura 27: Composição visual Raquel versus Ivan.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No campo acional ambos utilizam a linguagem coloquial, mas Raquel em específico fala em um ritmo muito mais acelerado do que Ivan, é possível senti-lá ofegante e, por vezes, a personagem não chega a finalizar uma oração por completo e já inicia a próxima. Essa diferença rítmica cria um contraste entre ambas as personagens, e salienta o quanto as questões financeiras afligem Raquel também no sentido emocional e comportamental. É impossível que esposas e maridos não se identifiquem com o casal da novela das nove, podem, inclusive, estar tendo o mesmo tipo de discussão no mesmo momento em que a cena da ficção é transmitida.

No clímax da briga de casal, Raquel coloca um fim na discussão:

Raquel: [você] *tem seus problemas? Então tudo bem, cê fica aqui com eles e eu vou pra casa com os meus. Inclusive, eu vou até levar logo essa mala.*

Ivan contraria Raquel.

Ivan: *Não precisa Raquel, Raquel… pelo amor de Deus.*

Raquel*: Não, eu vou levar logo essa mala e já resolve logo esse problema. Deixa eu levar.*

Os dois disputam a mala como em um cabo-de-guerra. Até que a mala se rompe e revela o verdadeiro conteúdo, caixas de chocolate onde estavam escondidos os dólares.

Figura 28: A mala com um milhão de dólares.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13568286/

No momento em que a mala se abre, os efeitos melodramáticos começam a ser explorados pela direção artística da telenovela. Antes, não havia nenhum artifício sonoro sendo utilizado e as falas dos personagens podiam ser ouvidas limpas, cruas. Quando o conteúdo oculto da mala é revelado, entra uma trilha tensa de suspense, muito similar as trilhas que são utilizadas no noticiário policial para tratar de crimes da mesma temática.

Raquel logo revela surpresa.

– Mas... [arqueja]... que isso... o Rubinho não tinha nada disso. Tinha... é... ma... [balbucia] umas partituras, uns cafés... Chocolate? Mas o Rubinho não gostava de chocolate...

Ao abrir a primeira caixa de chocolates e se deparar com o primeiro maço de dólares, Raquel, do modo mais coloquial possível, sussurra:

– Gente... Que isso... Que dinheiro é esse?

Nesse ponto, mais uma vez a trilha sonora é utilizada para dar o tom e o juízo de valor da cena. Os efeitos sonoros de suspense, clássicos das histórias e reportagens policiais, são substituídos por uma música clássica agitada, é a música "Millions", de Eduardo Queiroz e Felipe Alexandre, uma composição feita especialmente para a trilha sonora do *remake*. O uso da música clássica confere aspecto litúrgico à cena, é como se Raquel e Ivan acabassem de ser

abençoados por um milagre divino. Não à toa, nos enquadramentos seguintes quebra-se a composição imagética da proporção áurea no momento da discussão, e Ivan se ajoelha próximo ao plano de Raquel, ambos ajoelhados no chão começam a vasculhar as caixas de chocolate e descobrir mais e mais quantidades de dólares. Os olhos vidrados no dinheiro esparramado pelo chão, a iluminação amarela em contraste com sombras escuras e alta saturação – que remete à luz de velas, plasticidade visual criada pelos jogos de luzes nos templos sagrados – cria uma atmosfera sacra acrescida pela música clássica da trilha sonora, uma sinfonia de graça, é a benção que caiu dos céus.

Figura 29: Raquel e Ivan vasculham o dinheiro encontrado.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13568286/

No que decorre na cena, Ivan não esconde sua felicidade em encontrar o dinheiro – mesmo sem saber de onde ele é oriundo, se é legal ou ilegal – Raquel mantém-se com uma expressão facial de choque e surpresa absoluta, receosa, não expressa por meio da retórica nenhum alívio por ter achado o dinheiro, por mais que sua respiração e ritmo de fala não esteja mais ofegante como estava quando discutia preocupações financeiras com o namorado, segundos antes. Aqui, há uma separação na lógica representacional entre o *ethos* de Ivan e o *ethos* de Raquel: a heroína encarna a moralidade absoluta, é a síntese do discurso moralizante, enquanto seu companheiro flerta com o papel de traidor ou, ainda, o do *malandro brasileiro* que gosta levar vantagem acima das situações.

Por meio de um único arco narrativo, a novela exemplifica modos diferentes de lidar com uma mesma situação: o da honestidade, o da malandragem brasileira, e o que tende à corrupção. O exemplo pode muito bem ser replicado pelo espectador das decisões éticas e morais que enfrenta durante o dia, mesmo que, na ficção, os elementos melodramáticos fazem com que a descoberta do dinheiro sem origem seja interpretada como um milagre ecumênico,

algo positivo no sentido de melhorar os padrões de vida – e de consumo – dos dois personagens que momentos antes reclamam de dificuldades relacionadas à renda.

O choque da descoberta impera por todo o restante da cena, que finaliza o capítulo 30 de *Vale Tudo* com a Raquel de Taís Araújo perplexa, confusa, com olhos marejados sem saber qual atitude tomar visto os recentes acontecimentos. É tarefa do espectador, até o próximo capítulo, interpretar a mensagem e decidir se o dinheiro é uma benção ou uma maldição, se Raquel é tola ou Ivan desonesto.

Figura 30: Raquel, atônita, no final do capítulo.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13568286/

Essa temática não é nova. Pelos escândalos que envolvem executivo, legislativo e judiciário, e a própria narrativa que se constitui na nação que torce todos os dias por um acontecimento milagroso, enviado dos céus para resolver suas disparidades econômicas e sociais. Cabe agora colocarmos em justaposição para análise um caso notório que inundou o noticiário no ano de 2017, onde além da corrupção outro signo se repete entre telenovela e telejornal: uma mala abarrotada de dinheiro.

Em maio de 2017 as delações premiadas dos irmãos Wesley e Joesley Batista provocou uma onda de denúncias de escândalos de corrupção na esfera público-privada, donos da J&F investimentos – holding que controla a JBS, uma das maiores organizações de processamento de carne do mundo, com empreendimentos no agronegócio, energia e mineração – os irmãos foram enquadrados na conjuntura da operação "Carne Fraca" deflagrada pela Polícia Federal dois meses antes, em março. O "escândalo da JBS" ficou conhecido pelos acordos firmados entre políticos e empresários que envolviam propina, tráfico de influência, compra de carne estragada, transações financeiras irregulares e compra de gado em áreas de desmatamento ilegal.

Nesta análise utilizaremos trechos da edição do dia 21/05/2017 do *Fantástico,* revista eletrônica da TV Globo que mistura informação e entretenimento.

Por se tratar de uma revista eletrônica que é veiculada aos domingos, é natural que o *Fantástico* se apoie em um *clipping* das principais notícias da semana, utilizando inclusive de trechos de outros telejornais da emissora para compôr as matérias principais. Na ocasião, a edição do *Fantástico* teve 01:54:02 de duração, destes a maioria foi ocupada por reportagens especiais que tinham um só foco: a corrupção. Até a minutagem 27:44 não houve outro tema senão este, ou seja, praticamente os trinta primeiros minutos do programa foram exclusivamente dedicados ao escândalo JBS e suas relações com outros esquemas ilícitos.

A abertura desta edição do Fantástico, que vai do minuto 00:00 ao 00:28, não poderia ser conceituada de outra forma senão melodramática. Os editores fazem um *pot-pourri* sem nenhum encadeamento lógico de imagens da semana e efeitos sonoros, com uma trilha densa semelhante à utilizada inicialmente na cena entre os personagens Raquel e Ivan, com a utilização de efeitos sonoros de chiado e flashes estroboscópicos. Tadeu Schmidt, então âncora do *Fantástico* ao lado de Poliana Abritta, abre a escalada com uma voz grave – acima e mais grossa do que o tom natural da sua fala – dizendo pausadamente:

Tadeu Schmidt: *Vinte e um de maio de dois mil e dezessete…*

Logo em seguida inicia-se o emaranhado de imagens com falas curtas cortadas de diferentes âncoras de diferentes telejornais da TV Globo:

Renata Vasconcellos: *Um forte abalo na vida política.*

William Waack: *O país da crise.*

Não-identificado: *Novas revelações…*

William Bonner: *Quinhentos milhões de reais em propina*.

William Bonner: *Conversa nada republicana.*

Nesse momento aparece a imagem do então presidente da república Michel Temer, mencionado nas delações. Em um primeiro momento, Temer aparece com uma iluminação

natural (próxima, provavelmente, da iluminação disponível no momento que a cena foi captada), mas, logo em seguida é feito um zoom e é aplicado um filtro escuro, sombrio.

Figura 31: Michel Temer em meio ao escândalo.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/5884949/?s=22m58s

Figura 32: Michel Temer em meio ao escândalo, com efeitos visuais.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/5884949/?s=22m58s

O revezamento entre jornalistas da casa é brevemente interrompido por Temer exclamando: *Não renunciarei.* Mas, imediatamente após o término da fala do parlamentar, o jogral de imagens e falas continua:

William Bonner: *Uma mala com quinhentos mil reais.*

Renata Vasconcellos: *O Brasil em choque.*

William Waack: *Mil, oitocentos e vinte e nove políticos.*

Em seguida, a edição começa a intercalar a voz de Renata Vasconcellos com trechos de uma das delações premiadas. Por fim, aparece William Waack dizendo: *o circo pegando fogo,* enquanto são transmitidas imagens de conflitos sociais em manifestações civis.

Figura 33: Manifestações civis em 2017.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/5884949/?s=22m58s

Figura 34: Manifestações civis em 2017, caos social.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/5884949/?s=22m58s

É interessante perceber a diferença na forma de contextualização entre a cena de *Vale Tudo* e a escalada desta edição em específica do *Fantástico* – como o próprio nome sugere, a do *Fantástico* é fantástica, espetaculosa. A telenovela tem a preocupação de iniciar a cena de uma maneira calma, com poucos efeitos sonoros e visuais, introduzindo o espectador ao terreno a qual será tratado o embate dramático, a revista eletrônica vai pelo caminho contrário e abraça a catarse absoluta criando uma sinestesia entre som, imagem e retórica que mais se assemelha ao *trailer* de um filme de ação hollywoodiano. Os recortes feitos a partir de outros programas

jornalísticos da TV Globo são praticamente indecifráveis e não produzem, em conjunto, uma noção lógica de sentido – mesmo que o objetivo de um programa como o *Fantástico* seja informar. É um sincretismo de imagens que não tem outro objeto senão impactar e chamar a atenção.

Nos momentos que se sucedem, o programa faz uma coletânea de reportagens produzidas por equipes de emissoras afiliadas, por todo o Brasil. Notou-se o emprego de um artifício minimamente curioso na transição para a primeira matéria que tratava do caso JBS em específico: o telejornal faz uma encenação, e pela utilização de montagens feitas em softwares de imagem e vídeo, reproduz o plantão que foi realizado pela emissora para dar luz aos fatos na mesma semana. São imagens artificiais, inventadas, que tentam dialogar com as múltiplas realidades brasileiras mostrando televisores em diferentes níveis de qualidade tecnológica – do mais humilde ao mais sofisticado –, fazendo alusão ao local onde o telespectador estava no momento real que se deu o plantão, em casa:

Figura 35: Fantástico representa o plantão (1).

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/5884949/?s=22m58s

No bar:

Figura 36: Fantástico representa o plantão (2).

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/5884949/?s=22m58s

No “meio do mato”:

Figura 37: Fantástico representa o plantão (3).

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/5884949/?s=22m58s

Ou, ainda, no trânsito:

Figura 38: Fantástico representa o plantão (4).

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/5884949/?s=22m58s

Tal recurso confere ao sentido acional da notícia o tamanho de sua grandeza segundo a concepção da emissora. Por comumente privilegiar narrativas que circulam no eixo São Paulo – Rio de Janeiro – Brasília, o Fantástico mostra que este acontecimento em específico merece a atenção equânime de todos os brasileiros, independente do seu nível social ou local que estava no momento que a notícia foi divulgada. Afinal, um escandâlo do colarinho branco[15] não gera danos imediatos perceptíveis no dia a dia do cidadão comum, assim, o jornalismo cria uma pequena linha de ficção para aproximar a notícia de quem a assiste.

Durante toda a edição os apresentadores Tadeu Schmidt e Poliana Abritta lêem o *teleprompter* do estúdio com o seguinte cenário sendo exibido nos telões de LED:

Figura 39: Tadeu Schmidt e Poliana Abritta no palco do Fantástico.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/5884949/?s=22m58s

[15] Crimes financeiros não violentos cometidos por profissionais, empresários ou funcionários do governo, muitas vezes usando sua posição para ganho financeiro.

São símbolos nacionais – a bandeira, a estátua grega da justiça – engolidos por montantes de dinheiro sujo. Diferente da telenovela, onde o dinheiro é recebido como se tivesse caído dos céus, no telejornal ele é sugado pelo ralo, lugar de destino da sujeira.

O *ethos* dos apresentadores, bem vestidos com roupas de alfaiataria, por si só tenta transmitir uma suposta imparcialidade na leitura dos acontecimentos. Porém, os âncoras não deixam de fazer interjeições que criam um diálogo direto com a opinião que os telespectadores estão sendo convidados a formular, ou, pelo menos, que a forma com que a narrativa jornalística construída quer externalizar.

Poliana Abritta: *Uma corrupção que parece não ter fim. Os escândalos que vieram a público essa semana aconteceram nos últimos dois meses, quando o Brasil perplexo acompanhava as revelações surpreendentes dos executivos da Odebrecht.*

Tadeu Schmidt: *Três anos depois do início da operação Lava-Jato, doze anos depois do Mensalão e de inúmeras ações da Polícia Federal e da justiça, o festival de conchavos e propinas continuava. Agora sob comando da JBS.*

Poliana Abritta: *Chegamos ao fundo do poço? E como vamos sair dele?*

O texto utiliza a adjetivação em “Brasil perplexo”, e ao de certa forma realizar uma quebra da quarta parede em “Chegamos ao fundo do poço? E como vamos sair dele?”, o telejornal se projeta no mesmo lugar dos cidadãos revoltosos com a corrupção brasileira. O programa não é isento, muito menos imparcial. Ele faz parte da conversa doméstica e possuí uma posição clara a respeito dos fatos que são noticiados.

Para endossar sua argumentação e pactuar a aliança com o público, mostrando que o programa televisivo e o debate público caminham sob a mesma passada, o *Fantástico* veicula por três vezes o quadro “A palavra é…”, que consiste basicamente em um fluxo onde primeiramente o repórter pergunta para um entrevistado na rua qual ele acredita ser a definição correta de uma determinada palavra, após as respostas dos populares o âncora lê a sua definição do significado verdadeiro da palavra, a versão correta. Na edição do dia 21/05/2017 as palavras escolhidas para o debate foram: honestidade, integridade e dignidade.

Figura 40: Quadro “A palavra é…” do Fantástico.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/5884949/?s=22m58s

Após a abertura do quadro o editor corta para cenas de pessoas nas ruas respondendo qual significado da palavra. Uma criança responde: “[honestidade] *é não roubar os outros, é não enganar”,* em seguida dois homens de meia idade dão respostas similares, o primeiro diz: *“Honestidade é você não roubar e não trair a sua nação”,* o segundo em linha complementa: *“É ter vergonha na cara e cuidar bem do dinheiro público”*. Nenhuma dessas pessoas é creditada, não é possível identificar quem são e de onde falam, muito menos seus nomes. São pessoas comuns, identidades genéricas que facilitam o reconhecimento por parte de quem assiste.

Para que não restem dúvidas a respeito de qual definição a emissora considera ser a mais apropriada, o âncora logo aparece em locução e cita a definição de honestidade:

Tadeu Schmidt: *Honestidade é a qualidade de ser verdadeiro. A honestidade é feita de decência, honradez, lealdade. O homem honesto é aquele que não mente, não engana, não rouba. Ele não quer levar vantagem em tudo. Ele não aceita se envolver em negociatas. O homem honesto NÃO... SE... CORROMPE”.*

O léxico “honestidade” pode ter diferentes aplicações na cotidianidade. Devolver um objeto perdido pode ser considerado uma atitude honesta, ceder lugar preferencial no transporte público também. Mas, dentre todas as possibilidades de uso, o programa seleciona apenas as que agregam positivamente na construção do seu posicionamento, conectados à esfera pública, roubo, corrupção e lavagem de dinheiro. O discurso de Schmidt poderia, muito bem, ser retirado de um manual de catequese católica.

Por fim, a mala – objeto que em ambas as tramas, novela e jornal, carrega simbolicamente o papel de esconder o oculto e transportar o ilícito de forma que não pode ser percebido pela sociedade – adquire uma conotação extremamente negativa no noticiário policial. Enquanto no *remake* de Manuela Dias ela é a manjedoura das bênçãos, ganhando até mesmo uma trilha sonora clássica a partir do momento que seu conteúdo é revelado, no *Fantástico* a reportagem do jornalista Valmir Salaro vai ao encontro dos detalhes a respeito da operação da Polícia Federal e mostra um dos acusados transportando uma mala com 500 mil reais de maneira sombria:

Figura 41: Rodrigo Rocha Loures com a mala de dinheiro.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/5884949/?s=22m58s

Figura 42: Rodrigo Rocha Loures com a mala de dinheiro.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/5884949/?s=22m58s

A imagem da mala aberta é sobreposta a uma construção gráfica de um muro com janelas estilhaçadas, o rodapé da parede está sujo, inóspito. Esta imagem representa a sobreposição do real ao imaginário, de um lado temos a verdadeira fotografia da mala aberta,

do outro o local que os editores projetam como destino do dinheiro ilícito – a prisão, um local com grades na janela onde os condenados pela infração são condenados à cumprimerem suas penas.

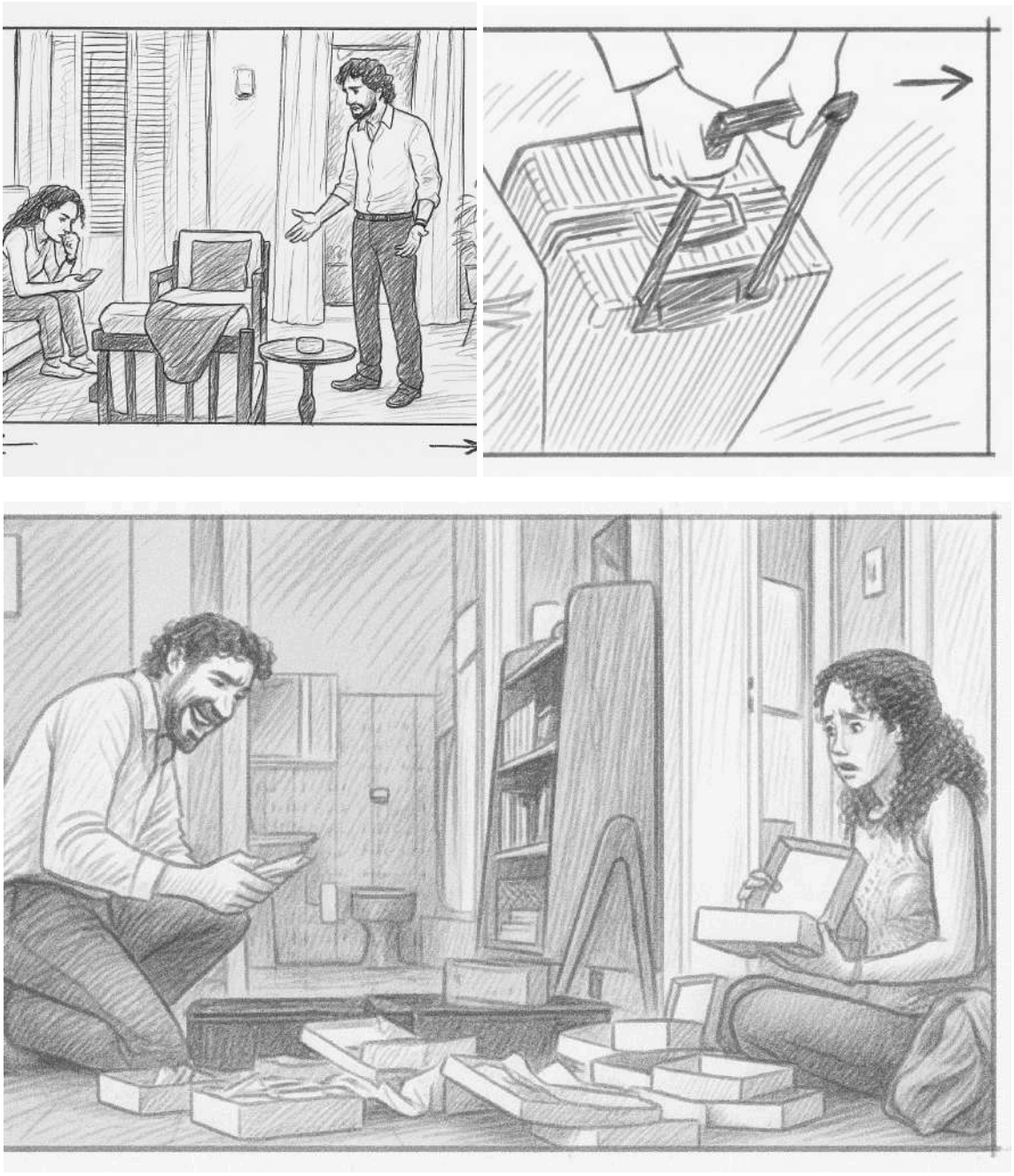
A principal inferência possível por meio do caso explicitado é como a dramaturgia e o jornalismo constroem sentidos diferentes para um mesmo tema, partilhando de recursos visuais, sonoros e estilísticos parecidos do melodrama e do discurso moralizante.

A mala encontrada por Raquel e Ivan não gera ira no espectador, como a mala dos irmãos Batista. Essas duas narrativas tensionam os limites de corruptibilidade do brasileiro, mas, se a telenovela – obra aberta – finaliza o capítulo com Taís Araújo perplexa, sem uma resposta clara a respeito do que deve ou não ser feito com o dinheiro, o telejornal é incisivo em ser didático construindo exemplos morais perfeitos, apoiando-se nos depoimentos de populares para reforçar a aliança hegemônica do discurso que ordena a sociedade por meio da mídia, e não do Estado – que prova ser corruptível. Indo além, pelo uso de imagens de conflitos entre manifestantes e a adjetivação de *"O Brasil em choque"* e *"o circo pegando fogo",* as imagens exemplificam como o comportamento desviante compromete a estabilidade social.

De determinado espectro, a ficção flerta com o desejo promíscuo de se corromper inato a qualquer ser humano. Ceder às tentações imorais para tornar a vida mais fácil, achar uma escapatória ou caminho mais rápido para alcançar prosperidade financeira e ascensão social. Em um país vilipendiado por casas de apostas, carreiras astronômicas de influenciadores digitais que adquirem bens de consumo na velocidade da luz e uma descrença coletiva no poder público, a novela cria um imaginário onde o brasileiro é capaz de fantasiar qual atitude tomaria se estivesse no lugar de Raquel e Ivan, muitas vezes, entregando-se ao pecado capital de escolher pela imoralidade para conquistar bem-estar pessoal.

No carnaval de imagens os limites sígnicos confundem. É demais pensar que a confissão dos bilionários da JBS tenham efeito socioeducativo, ou, ainda, que telespectadores apoiem Raquel Accioli a abdicar da mala premiada, afinal, isso é Brasil, terra de Paulinho da Viola onde *dinheiro na mão é vendaval.*

Figura 43: Quadro de simulacro entre realidade e ficção nas narrativas de corrupção.



Fonte: Elaborado pelo autor com uso de Inteligência Artificial Generativa.

4.3. MULHER DO FIM DO MUNDO

b. A mulher.

Glória Maria é, sem sombra de dúvidas, a mais exímia telejornalista da história brasileira. Viajando pelos seis continentes, Glória foi a anfitriã de um mundo onde toda pessoa, independente de cor ou classe, poderia embarcar sem passaporte.

O telejornal, acostumado a retratar a mulher negra sempre acompanhada de dois filhos sem pai para desenhar a vulnerabilidade social (Silva; Rocha; Santos, 2012) viu em Glória Maria a abertura de precedentes novos: negra, intelectualizada, inteligente, forte, incisiva, sagaz, divertida, carismática, feliz, de bem com a vida. Seu poder e legado é imensurável.

Foi munida de um microfone que, em 1980 aos 29 anos de idade, Glória Maria utilizou o espaço que possuía em rede nacional para denunciar um caso de racismo que tinha sofrido por parte do gerente do Rio Othon Palace, que a impediu de visitar um amigo hospedado no hotel. A denúncia de Glória Maria foi exibida na edição do dia 02/06/1980.

Glória Maria: *Eu tentei subir num dos apartamentos aqui deste hotel, o Rio Othon Palace na Avenida Atlântica em Copacabana aqui no Rio, e fui barrada. Mas fui barrada não por ser jornalista, ou por outro motivo qualquer, eu fui barrada por ser negra. Um dos gerentes disse que negra aqui não poderia entrar, eu mostrei documentos, tentei explicar, dizer que era jornalista e queria simplesmente visitar um amigo, ele disse que não era possível. Que negra não entrava. Eu tentei registrar uma ficha de hóspede do hotel, ele também não permitiu. Então eu fui até a décima terceira delegacia e registrei queixa baseada na Lei Afonso Arinos, na delegacia, o gerente disse que não permitiu a minha entrada não por eu ser negra, mas porque era muito tarde e por medidas de segurança. Do Rio Othon Palace Hotel para o Jornal Hoje.*

Figura 44: Glória Maria denuncia o racismo em frente ao Rio Othon Palace.

Fonte: https://oglobo.globo.com/blogs/blog-do-acervo/post/2023/02/gloria-maria

Glória Maria não desgruda o olhar da câmera nem por um segundo. Não há o uso de efeitos sonoros ou qualquer outro tipo de apoio visual – apenas a retórica. Um dos principais fatores que diferencia o telejornalismo do jornal impresso é a linguagem e a entonação, a mensagem precisa ser clara e compreensível para que o receptor entenda perfeitamente, pois, diferente do periódico impresso, não é possível voltar um parágrafo e reler alguma oração onde possa ter pairado alguma dúvida de entendimento. E Glória Maria faz isso muito bem.

O depoimento tem o tom de uma conversa entre amigos, um desabafo profundo com alguém que se confia muitíssimo. Neste caso, a jornalista recorre ao público de casa para relatar a situação de preconceito que havia sofrido no âmbito pessoal, como se cada telespectador fosse um primo ou parente distante que, inevitavelmente, acolhe a dor.

Mas isso não é melodramático neste caso. A repórter em nenhum momento, mesmo diante de uma situação de violência, expressa qualquer variação em sua expressão facial ou tom de voz que indique descontrole, raiva ou tristeza. De certa forma, para a sociedade da época, a denúncia pública de um caso de racismo era um quebra de paradigmas catártico por si só. Glória, assim como os grandes autores de dramaturgia, traz um acontecimento da esfera privada para o debate público fazendo deste instrumento de transformação social – a jornalista foi a primeira cidadã brasileira a utilizar a Lei Afonso Arinos, promulgada por Vargas em 1951, primeira legislação do país a incluir o preconceito racial como contravenção penal. Saindo da delegacia carioca, declarou: *"Quero deixar bem claro. Quem está aqui se queixando na polícia é a crioula Glória Maria Matta. Uma cidadã comum vilipendiada por causa da cor da sua pele. Vou fazer valer os meus direitos. Essa briga eu levo até o fim"*.

Glória não restringe sua reportagem a fachada do hotel, o que simbolicamente poderia reforçar o local que foi forçada a ocupar após ser expulsa – a rua. Corajosamente, ela não teme

enfrentar seus algozes utilizando a câmera e o microfone como armas, também faz tomadas de reportagem na recepção onde ocorreu a agressão, entrevistando, inclusive, o próprio agressor.

Figura 45: Glória Maria na recepção do Rio Othon Palace.

Fonte: https://oglobo.globo.com/blogs/blog-do-acervo/post/2023/02/gloria-maria

Figura 46: Glória Maria confronta seu algoz.

Fonte: https://oglobo.globo.com/blogs/blog-do-acervo/post/2023/02/gloria-maria

Glória veste calças *jeans,* cinto e uma blusa colorida com decote sugerindo casualidade. O acontecimento a atravessa em um momento íntimo, e não profissional, suas roupas representam isso de certa forma. Seu cabelo *black power* contrasta com a fachada do hotel, o uso do cabelo crespo natural desvia das convenções estéticas predominantes no final da década de 70, sob os anos de chumbo.

Por meio do jornalismo Glória Maria explicita uma situação e utiliza desta para tecer um panorama didático a respeito de como identificar, denunciar e processar casos de

preconceito racial quando o assunto era completamente negligenciado pelos meios de comunicação de massa.

Na espacialidade, o hotel é transfigura-se em personagem – um ambiente asséptico, imaculado, elitizado – o lazer e o turismo são atividades de luxo para as classes socioeconomicamente vulneráveis, e, quando o fazem, geralmente se hospedam em casas de familiares ou conhecidos para que não haja ônus financeiro, hospedar-se em um hotel à beira mar é, assim, o *luxo do luxo.* A situação vivida por Glória Maria em um hotel não foi inédita, e muito menos a última, a sociedade não estava acostumada a encontrar uma mulher negra no *hall* cumprindo qualquer outro papel senão o da subalternidade.

Aguinaldo Silva em sua biografia "Meu passado me perdoa: memórias" (2022), relata um caso similar que aconteceu com a atriz Luiza Maranhão, estrela do Cinema Novo.

> "Entre as estrelas que este [Cinema Novo] lançara havia uma negra belíssima: Luiza Maranhão, gaúcha de nascimento, mas baiana de adoção (...) entrou no hotel e apresentou o voucher que lhe dava direito a um quarto ali reservado com antecedência. Mas o recepcionista, depois de a olhar de cima a baixo, disse que ela não podia ficar lá.
> – *Porque sou negra?,* ela perguntou, na bucha. E o recepcionista disse que não: *'Porque é mulher, porque está sozinha, e só depois porque é negra… E, portanto, não vai ficar aqui nem morta'".*
> (Silva, 2022, p.67)

Logo, não haveria cenário melhor para o maior embate entre a vilã das vilãs Odete Roitman (Débora Bloch) e a heroína Raquel Accioli no *remake* de Vale Tudo (2025), senão em um hotel da alta sociedade burguesa.

No capítulo número 117, exibido no dia 13/08/2025, a personagem de Taís Araújo descobre que Odete, por intermédio de seu *affair* Walter (Leandro Lima), envenenou a salada de maionese que o restaurante "Paladar", empreendimento da protagonista, distribuiu por diversos estabelecimentos no Rio de Janeiro. Raquel vai até o Copacabana Palace – hotel que a vilã faz de residência fixa – para questioná-la, em bom português: *para tirar satisfação.*

Raquel, acompanhada de seu fiel escudeiro Poliana (Matheus Nachtergaele), entra nos aposentos de Roitman sem pedir licença.

Odete: *Eu não sei se eu me divirto mais com a inocência ou a petulância de vocês dois virem até aqui.*

O Copacabana Palace, um dos hotéis mais emblemáticos da orla de Copacabana que já recebeu personalidades como Elizabeth II, Lady Di, Albert Einstein e Madonna, é a fortaleza da vilã. Odete ironiza o fato de duas pessoas provindas do subúrbio, de condições mais humildes, terem superado as barreiras geográficas e invisíveis para chegar até o quarto da bilionária.

Figura 47: Raquel contra Odete.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13840171/

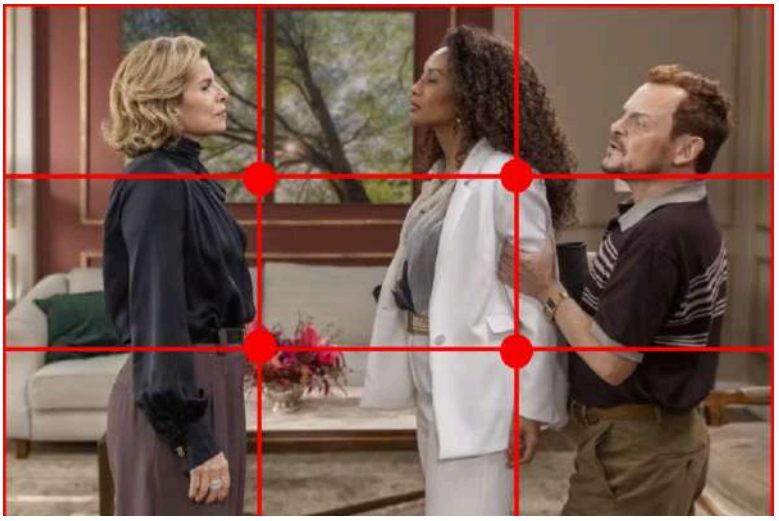
A composição visual da cena, que tem a duração de 03:44, varia muito pouco. Não são introduzidos objetos ou espaços novos que mudem de forma significativa o curso dos diálogos. Raquel, já empreendedora e dona de um estabelecimento bem-sucedido, veste uma calça e um blazer brancos, com uma camisa de seda estampada por baixo do blazer. A proposta de figurino das rivais é parecida, diferenciando-se no fato de que as roupas de Odete são escuras – calça marrom, cinto e blusa preta. É criado, assim, a clássica oposição entre o bem e o mal, sendo o mal a paleta escura encarnada por uma mulher branca, e o bem o branco iluminado que veste uma mulher negra.

Raquel carrega, ainda, uma bolsa de marca de luxo facilmente reconhecível. Esse item de consumo caracteriza a ascensão social obtida pelos rendimentos do restaurante Paladar.

Poliana, seu companheiro, veste roupas humildes e casuais. Uma mistura de marrom com branco que se isenta de interpretações morais, mesmo que, visivelmente, ele esteja

posicionado no espectro dos mocinhos. A distribuição dos atores na cena, e o enquadramento de câmera, obedece a clássica regra dos três terços discutida pela primeira vez na fotografia pelo inglês John Thomas Smith. Heroína e vilã estão enquadradas nos pontos de interesse visual:

Figura 48: Composição visual do confronto entre Raquel e Odete.



Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13840171/

A discussão entre as duas se intensifica. A priori, Odete nega qualquer envolvimento com a contaminação da Paladar. Uma vez superado a hipocrisia, Raquel ameaça buscar as medidas legais para que Odete seja judicialmente punida, esta cita toda a sua influência e poderio para livrar-se de cada acusação e, no efeito reverso, destruir a imagem pública do restaurante que serviu comida estragada para seus consumidores.

Odete: *Eu te dei uma chance, Raquel. Eu fui na sua casa, e você foi petulante.*

Raquel: [interrompe] *Cala a sua boca!*

Poliana: *Raquel… não vai cair nessa provocação.*

Raquel: *Você sabia que a Lucimar* [empregada doméstica hospitalizada após comer a maionese contaminada] *podia ter morrido. Cê sabia que cê podia ter matado um monte de gente!*

Odete: *Ah… mas gente que come maionese não vai fazer tanta falta.*

Raquel: *Para de falar esses absurdos que você fala! Cê fala um monte de absurdos como se fosse uma coisa absolutamente normal.*

Odete: *Pois eu falo…*

Raquel: [interrompe] *Irresponsável! Você é irresponsável e é criminosa.*

A trilha sonora da cena não gera grandes efeitos sobre o diálogo, é apenas um apoio que cria a ambientação de tensão durante o principal embate entre Accioli e Roitman. A bilionária evita termos coloquiais, fala de uma maneira limpa e uníssona de acordo com as normas de etiqueta das classes hegemônicas. Paralelamente, Raquel é estridente, não chega a realizar nenhuma relexificação de nenhum termo erudito, mas faz algumas contrações típicas de populares como o uso de "*cê*" ao invés de "você".

Odete se apoia no *ethos* da elegância, da oligarquia e do tradicionalismo. Raquel, mesmo enriquecida, não consegue utilizar o mesmo fiador para o seu discurso, e acaba representando um sentimento pulsante de revolta diante das insensibilidades proferidas no debate. As atrizes caminham nessa linha pelo uso das expressões faciais, Bloch sustenta o cinismo e a ironia enquanto Araújo escracha a ira na máxima melodramática:

Figura 49: Raquel versus Odete (1).

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13840171/

Figura 50: Raquel versus Odete (2).

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13840171/

Figura 51: Raquel versus Odete (3).

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13840171/

Figura 52: Raquel versus Odete (4).

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13840171/

No clímax da discussão, Raquel abre mão da moralidade ilibada para ameaçar:

Raquel: *Cala a boca! Eu vou meter a mão no meio da tua cara.*

Poliana: *Vamos embora Raquel, nós vamos embora agora.*

Mas, quando Raquel e Poliana estão prestes a se retirar do quarto no Copacabana Palace, Odete faz uso da representação da espacialidade – o hotel – para conectar-se com o imaginário eugenista da elite econômica brasileira. A fala de Odete não é um retrocesso a 1980, quando Glória Maria ouviu algo parecido na recepção do Rio Othon Palace fora dos limites da ficção, mas sim uma prova de que determinados signos seguem em plena circulação no imaginário, independente do avanço nas leis ou do suposto progresso intelectual.

Odete: *Vai embora mesmo. É melhor. Mas olha, saí pela porta dos fundos. Porque eu não sei se eles aceitam pessoas como você na porta da frente.*

Figura 53: O racismo de Roitman contra Accioli.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13840171/

Odete não está equivocada. O tempo que separa o relato jornalístico do conflito ficcional é de 45 anos, tempo que não foi suficiente para quebrar determinados paradigmas e construções de certas posições e espaços de poder. A reação de Raquel, que se sucedeu à violência, pode ter sido celebrado por muitos como uma maneira propositiva de lidar com o comportamento racista que hoje, diferentemente do século XX, é visto coletivamente como negativo por diversos setores sociais.

Porém, o fato do mesmo simulacro seguir em circulação em 2025 é um indicativo de que a evolução no debate racial não é tão grande quanto imaginamos. Afinal, a dramaturgia televisiva brasileira se retroalimenta da realidade: diferente de Glória Maria, Raquel entrou no

Copacabana Palace, mas Odete a inferioriza, advertindo-a, nada garante que a personagem vá sair pelo hall de entrada dos hóspedes, tendo em vista que a maioria dos seus semelhantes estão nas áreas de serviço – perspectiva possível em 1980 e em 2025.

Ao escutar a discriminação de Roitman, a câmera faz um zoom na reação de Raquel e Poliana.

Figura 54: A reação de Raquel ao racismo de Odete.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13840171/

Raquel: *Comé que é?*

A trilha sonora, antes utilizada apenas para o preenchimento cênico, é substituída por um instrumental grave, tenso. É possível ouvir sons de tambores e acordes graves de violino se intensificando conforme Raquel se aproxima de Odete para revidar a agressão.

Raque: *Racista*... [dá um tapa na cara de Odete, que caí no chão] *Ra-cis-ta no-jen-ta.*

A trilha sonora é substituída mais uma vez, por uma menos grave, angelical. O bem triunfou sob o mal.

Figura 55: O fim do confronto, Raquel vitoriosa, Odete derrotada.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13840171/

Odete termina a cena no chão, derrotada. Raquel, de pé, vitoriosa. Mas o tapa da heroína não é suficiente para romper com o paradigma. Como mencionado anteriormente, apenas a utilização desse imaginário para gerar um conflito entre as personagens é uma evidência de que: *ainda somos os mesmos, e vivemos, como os nossos pais*. Onde realmente percebe-se uma evolução entre os dois acontecimentos, real e ficcional, é na forma com que o preconceito é codificado, transmitido e posteriormente decodificado.

Glória Maria, mesmo tendo sofrido um caso óbvio de racismo, em nenhum momento adjetiva o gerente do Rio Othon Palace como "racista", apenas dá luz aos fatos para que os ouvintes dêem o próprio veredicto a respeito do funcionário do hotel. Quatro décadas depois, Taís Araújo, protagonista da novela das nove, não encontra nenhum tabu em falar, pausadamente, as palavras: *ra-cis-ta, no-jen-ta.* Talvez a repórter, sagaz como só ela, compreendia perfeitamente que denominar seu agressor de racista publicamente poderia trazer mais danos à ela do que à ele, algo que não acontece na contemporaneidade e as denúncias de racismo, mesmo por vezes legitimadas, encontram um aparato legislativo muito mais sofisticado do que o da década de 1980.

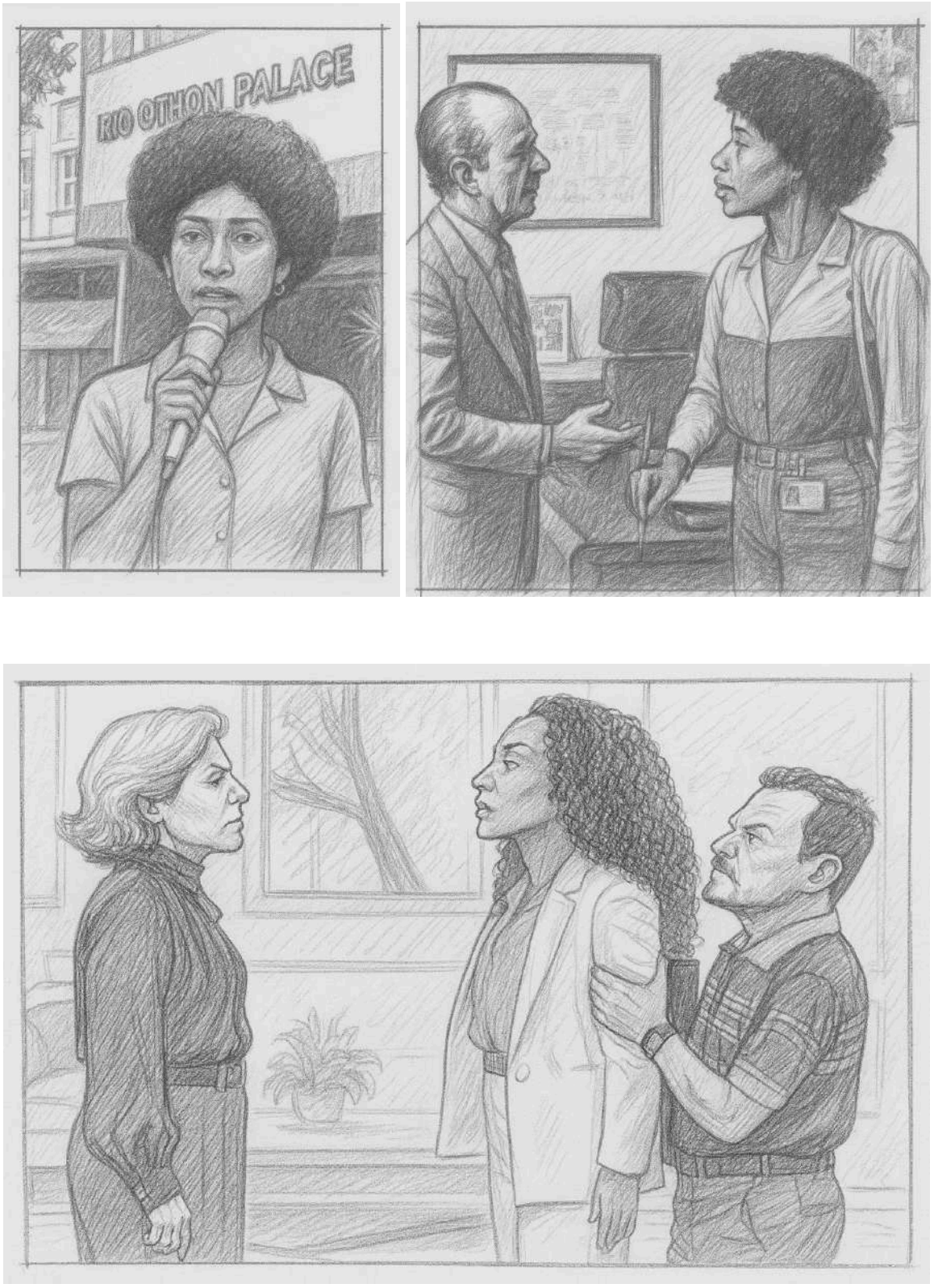
Mesmo sendo uma heroína, o tapa, agressão física gerada Raquel Accioli, não fragiliza o *ethos* da personagem ou diminui sua moral – pelo contrário, o sincretismo entre a agressão física e a fé inabalável potencializam o arco da protagonista. No Brasil o público, órfão de justiça nos seus dilemas privados, têm fome por mocinhos que devolvem a agressão na mesma moeda, vide a catarse em *Celebridade* (2003), também de Gilberto Braga, quando a mocinha Maria Clara Diniz (Malu Mader), não poupa fisicamente a truculenta Laura (Cláudia Abreu) em uma briga no banheiro de uma casa noturna, o público foi à loucura.

Não podemos perder de vista o poder da presença por si só de Taís Araújo como Raquel. Comparável à Glória Maria na dramaturgia dos anos 2000 e 2010, a atriz viveu a histórica *Xica da Silva* (1996) na TV Manchete, e a única Helena negra do autor Manoel Carlos em *Viver a Vida* (2009), da TV Globo. Taís, cristalizada no repertório cultural brasileiro, agora dá novas nuances a heroína da "novela das novelas", com seu fenótipo dialoga com a identidade da mulher brasileira batalhadora, aguerrida, forte e determinada, campo identificacional capaz de uma expressiva adesão na audiência, que se reconhece.

Outro ponto de acupuntura está nas diferenças de tom de voz e expressão facial entre Glória Maria e Raquel Accioli. O modo com que a jornalista faz seu relato é como se tentasse *mimetizar* o trejeito de etiqueta da classe de Odete Roitman. Mesmo furiosa, a jornalista não altera a linguagem corporal ou a voz. Glória tenta de alguma forma performar os mesmos códigos de classe da elite econômica, mostrando ser tão merecedora de ocupar o espaço do hotel quanto eles – sem gritos ou brigas de baixo calão. Do outro lado, a personagem de *Vale Tudo* não mede palavras ou volumes para expressar sua indignação. Se de determinada interpretação isso pode representar uma mulher empoderada, livre para denunciar suas dores e mazelas, não podemos deixar de mencionar a associação direta à identidade da mulher negra raivosa, desprovida de traquejo, animalesca – algo que mais contribui não atinge o discurso higienista, só reforça.

Galgando uma visão holística, estamos falando, no fim das contas, de duas mulheres retratadas pela televisão que enfrentam cara a cara o preconceito racial, e estereótipos históricos que o Brasil herda desde a escravatura. São fortes, aguerridas e determinadas – porque a televisão nunca deu espaço para que fossem frágeis, como ecoa Elza Soares: *meu choro não é nada além de carnaval, é lágrima de samba na ponta dos pés [...] mulher do fim do mundo, eu sou, e vou até o fim cantar.*

Figura 56: Quadro de simulacro entre realidade e ficção nas narrativas da mulher negra.



Fonte: Elaborado pelo autor com uso de Inteligência Artificial Generativa.

4.4. VAI, LEVANTA E ANDA

c. A ascensão social.

Diferentemente do que experienciou com a personagem Penha, em *Cheias de Charme* (2012), a protagonista de Taís Araújo em 2025 não eclode, simbolicamente, a ascensão social. A *empreguete* encontra sua casa na comunidade carioca reformada após retornar de turnê, já Raquel Accioli, mesmo enriquecida com o restaurante Paladar, não deixa de morar por via de favor na casa de seus amigos Poliana e Aldeíde (Karine Telles), uma residência simples em Vila Isabel com cortinas de plástico no banheiro.

Mesmo rica, Raquel só se muda para uma casa grande e confortável na última semana de novela – por iniciativa do seu namorado, Ivan. O mesmo não acontece na versão original da obra quando Regina Duarte, a Raquel da primeira versão, conquista um apartamento elegante por meio dos rendimentos de seus empreendimentos culinários. A elevação de *status* social no *remake* só é minimamente perceptível pela diferença no penteado de Raquel e por suas roupas e acessórios, a empreendedora passa a desfilar um guarda-roupa mais elegante com ternos e camisas de seda e linha. Essa diferença com a obra de 2012, escrita sob a efusiva 'ascensão da classe C', representa uma mudança no pensamento de ascensão: enquanto Penha investe em uma escola particular para a irmã caçula, Raquel compra uma bolsa da *Louis Vuitton*, e isso basta para representar ascensão social em 2025, uma ascensão não do intelecto ou do bem-estar, mas da capacidade de consumo.

Dialogando com o tópico *'telenovela como campo de disputa e ruptura simbólica',* houve um arco na nova versão da obra de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères que provocou polêmica dentro e fora do PROJAC. Raquel enrique graças ao investimento anônimo de Celina Junqueira (Malu Galli), irmã de Odete Roitman que buscava maior independência financeira, libertando-se das amarras da vilã controladora.

Quando Odete descobre a sociedade, fica possessa. E logo trata de assumir o controle da participação acionária da irmã, sendo sócia majoritária, fecha o estabelecimento Paladar. Raquel, antes no topo, amarga a derrocada e volta a vender sanduíche na praia – atividade que exercia quando chegou no Rio de Janeiro, sem nada. Sobre isso, o jornalista João Batista Jr. escreve à Revista Piauí:

> "O que para muitos poderia ser um recurso narrativo da jornada do herói, boa parte do público (em especial, o público negro) percebeu como um golpe no queixo, e se avolumaram as reclamações nas redes sociais. Deu-se, pelo avesso, a máxima de Davis: quando a protagonista negra se movimentou de volta, com tantos passos para trás, parte da sociedade se sentiu atropelada na catarse".
> (Batista Jr., 2025).

A ausência desse arco na obra original levantou questionamentos, *por que intensificar o sofrimento da protagonista logo agora que ela é representada por uma mulher negra?*

É importante observar também que, assim que perde o restaurante, Raquel volta a utilizar as mesmas roupas estampadas e multicoloridas de neoprene que utilizava quando estava enfrentando problemas financeiros. É óbvio que o signo impera na dramaturgia, e as roupas precisam ser coerentes com os atributos conferidos à personagem – mas, perde-se a verossimilhança, afinal *onde foi parar a bolsa da Louis Vuitton?*

A atriz, escapando do papel que interpreta, comentou o arco em entrevista à CCBB do Rio de Janeiro no dia 27 de agosto de 2025.

Taís Araújo: *Quando peguei a Raquel para fazer, falei: "A narrativa dessa mulher é a cara do Brasil. Ela vai ter uma ascensão social a partir do trabalho. Ela vai acender e vai permanecer. Isso vai ser uma narrativa muito nova do que a gente vê sobre representação da mulher negra na teledramaturgia brasileira" [...] Quando vejo que isso não aconteceu, como uma artista que quer contar uma nova narrativa de país, e a dramaturgia proporciona isso, confesso que fico triste e frustrada [...] A Raquel tinha todas as possibilidades da gente contar essa nova narrativa. E quando li, pensei: "Ai, meu Deus, não vai ter?" Não, não vai ter. Tenho que lidar com a realidade que me cabe, que é a de intérprete de uma personagem que não é escrita por mim [...] Também tinha esperança disso e gostaria muito de vê-la assim. Como mulher negra, como artista negra, de ver uma outra narrativa sobre mulheres negras. [...] Eu queria que a batalha da Raquel fosse outra, e não uma batalha por sobrevivência [...] Que ela tivesse conflitos, sim, mas de outra ordem. Com a própria Odete, conflitos éticos. A ficção serve para a gente sonhar, a ficção serve para a gente se sentir possível. A ficção tem um trabalho na narrativa de um país, de como um país entende um povo.*

Empobrecida, Raquel retorna às areias quentes do Rio de Janeiro para garantir a subsistência no capítulo 129, exibido em 27/08/2025 – mesma data da entrevista de Araújo à CCBB. Humilhada, a protagonista encara sua ex-sócia Celina, que lhe passou a perna e não defendeu-a perante a Odete por medo da reação da sobrinha, a instável e alcoolista Heleninha Roitman (Paolla Oliveira) que, a essa altura da narrativa, está casada com Ivan Meirelles, ex-namorado de Raquel.

No primeiro quadro da cena temos Celina e Heleninha, despreocupadas, usufruindo de um dia de sol na praia.

Figura 57: Celina e Heleninha na praia.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13879045/

A praia brasileira, em sua espacialidade, é em geral um ambiente democrático. Ricos e pobres aproveitam, juntos, os recursos naturais de um *país tropical abençoado por Deus,* e, é claro, *bonito por natureza.* Mas, no caso das bilionárias da família Roitman, mesmo estando nesse cenário popular há objetos que as diferenciam, e marcam seu território de classe.

As espreguiçadeiras de Celina e Helena são sofisticadas, com ornamentos elegantes no apoio de braços. O guarda-sol aparenta ser feito de bambu e algum tipo de tecido, muito diferente dos guarda-sóis de plástico que o povo aglomera pelo litoral brasileiro à fora. As duas comem frutas milimetricamente cortadas pelo mordomo ou a empregada doméstica, servidas em recipientes de vidro, mesmo material da taça onde tomam drinques que, com certeza, não foram preparados por algum quiosque caiçara.

Pelo uso desses elementos, a direção artística mostra que as personagens estão na praia, mas mesmo estando na praia não deixam de estar nos seus palácios intocáveis.

A tranquilidade do dia de sol das duas é interrompida por Raquel.

Raquel: *É o sanduíche da Raqueeeeeeeel!*

Figura 58: Raquel vende sanduíches na praia.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13879045/

Ofegante, Raquel entra em cena sendo o oposto das Roitman. A protagonista utiliza uma roupa que não prioriza o visual estilístico, mas sim o conforto e a praticidade para enfrentar horas debaixo do sol escaldante. O cabelo está levemente bagunçado, preso por uma viseira rosa. Camisa com proteção solar rosa neon, short estampado, pochete laranja também neon para facilitar que seja avistada por possíveis clientes famintos, ela veste cordões com placas que não estão ali para ornamentar, e sim para trazer maior agilidade na hora do pagamento via QR code – em nada lembra a empresária que, capítulos antes, confrontou Odete Roitman no Copacabana Palace vestindo um paletó branco e camisa de seda, com cabelo e maquiagem perfeitamente arrumados.

Accioli transmite um cansaço físico visível na linguagem corporal, anda cambaleante, como se cada passo exigisse um esforço a mais do que o habitual. Heleninha se surpreende ao ouvir a voz de Raquel e remove seus óculos de grife para enxergar melhor.

Figura 59: Heleninha espantada, ao ver Raquel.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13879045/

Heleninha: *Raquel?!*

O momento de clímax ocasionado pelo encontro entre duas rivais que partilham do mesmo interesse romântico é interrompido pela vinheta de abertura da novela, o conflito é utilizado como gancho para não perder a audiência na volta dos intervalos comerciais. Após Gal Costa cantar *Brasil, mostra a sua cara,* a cena continua:

Heleninha: *Eu não sabia que você tava vendendo sanduíche de novo na praia. E a sua empresa?*

Raquel: *A minha empresa?* [encara Celina, que evita o olhar] *A gente tomou um golpe. Eu tive que fechar a Paladar.*

Heleninha: *Fechou?... Eu sinto muito Raquel.*

Raquel: *Não precisa sentir não. Eu sempre me levanto, com licença.* [caminha alguns passos] *Olha o sanduíche da Raqueeeeeeeeeel!*

Figura 60: Raquel volta a ver sanduíches, de cabeça erguida.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13879045/

Figura 61: Composição visual da cena, Raquel versus Heleninha.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13879045/

A distribuição dos elementos no campo visual é a mesma da cena de descoberta da mala de dólares, um clássico entre os diretores de arte e fotografia. Contudo, mesmo que o desenho fotográfico indique que Raquel é o elemento principal da composição, os diálogos que sucedem o embate sugerem que o protagonismo, na verdade, é da percepção das mulheres brancas a partir da compaixão que sentem ao ver a mulher negra e pobre. A cena avança para Celina e Heleninha observando, com expressão de pena, Raquel se afastando cada vez mais até sumir do plano enquanto exclama, sorrindo:

Raquel: *Frango cum milho! Atum cum rúcula e tomati, queijo com banana e canelaaa…*

A câmera volta a enquadrar apenas as bilionárias, em um diálogo sobre o que acabaram de testemunhar:

Heleninha: *Gente eu não… eu não consigo nem imaginar uma pessoa perder tudo por causa de um golpe. Que horror!* [olha para Celina, que está com expressão de choque e remorso].

Celina: [com olhos marejados] *É horrível mesmo.*

Heleninha: *Olha, eu posso ter tido todos os problemas com a Raquel, mas uma coisa a gente não pode negar: essa mulher é uma batalhadora. Olha isso! Ela tá vendendo sanduíche na praia debaixo desse sol quente.*

Celina: *É… É mesmo…*

Heleninha: *Não consigo nem imaginar uma pessoa perder tudo por causa de um corrupto, e agora ficar com esse peso todo. Esse peso de tá trabalhando debaixo de um sol desse nessa areia fofa, olha… Não consigo nem imaginar.*

Celinha: *Nem eu.*

Figura 62: Celinha, com olhos marejados após ver Raquel.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/13879045/

A dor de Raquel só é codificada a partir do diálogo das mulheres brancas. Helena sente pena, Celina sente remorso por não ter sido corajosa o suficiente para proteger o negócio da

ex-sócia – ambos os sentimentos não corroboram em nada na narrativa da protagonista em si, na verdade, reforçam o papel de subserviência que historicamente é depositado sob personagens negros no Brasil.

Olhando para a Análise Crítica do Discurso (ACD) há diversas identidades em jogo nesta cena. Mais uma vez, em alusão à *Cheias de Charme,* Celina e Heleninha ocupam a identidade das "patroas", mulheres brancas da casa grande que possuem de todo um poderio econômico para ter suas necessidades funcionais e supérfluas atendidas. A Raquel resta o papel de mulher negra batalhadora, aquela que não recusa nenhum tipo de trabalho para conquistar sua dignidade de maneira altiva – inclusive, vender sanduíches após a falência. Não podemos deixar de citar, também, a presença em determinado nível do movimento que alguns autores e antropólogos definem como *white savior*[16], um termo crítico que descreve a representação de pessoas brancas como heróis que salvam pessoas não-brancas de situações problemáticas. O fato narrativo da ascensão e derrocada de Raquel ter se dado apenas pela atitude de duas personagens brancas, como se a protagonista fosse uma marionete dos Roitman que chancelam o que acontece na sua narrativa ou não, caracteriza o *white savior*.

É possível identificar, também, uma projeção de falácia do empreendedorismo, uma vez que a falência do restaurante é um tema central. Menciona-se de passagem que, enquanto a heroína amarga a queda, sua filha Maria de Fátima está cada vez mais bem-sucedida em seu casamento com Afonso Roitman (Humberto Carrão), filho da bilionária Odete, conquistando a sonhada ascensão social por meios escusos, mas mais rápidos e eficientes do que os que Raquel é adepta.

A performance de Araújo na pele de Accioli encontra uma capilaridade robusta para gerar identificação no tecido social. A grande maioria dos brasileiros é, ou ao menos conhece, uma pessoa que vive de empreitada em empreitada para conseguir rentabilizar pelo menos o mínimo para pagar as contas. O sanduíche pode virar pastel, espetinho, bolo de pote, trufas e uma infinidade de quitutes que alimentam a economia informal. Essas personagens também estão presentes no telejornalismo, mais uma janela onde Raquéis são capazes de se ver refletidas.

Após a escalada com a vinheta tradicional e seu instrumental clássico, uma mistura de jazz com arranjos de ópera e efeitos artificiais, o *Jornal Nacional* do dia 19/01/2023 provavelmente foi uma edição tomada, em sua maioria, por notícias de atualidades. Na banca do Jardim Botânico, a âncora Renata Vasconcellos chama a primeira reportagem pelo

[16] O salvador branco.

teleprompter, indicando qual vai ser o tema que vai dominar grande parte do noticiário daquele dia.

Renata Vasconcellos: *Está edição começa com dados do mercado de trabalho brasileiro que tem chamado a atenção dos economistas.*

Figura 63: Renata Vasconcellos na bancada do Jornal Nacional.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/11295716/?s=04m13s

Renata veste uma camisa de mangas compridas e gola amarela, um amarelo bem iluminado no estilo "marca-texto", óculos de leitura que refletem muito pouco as luzes do estúdio. As cores do seu figurino contrastam diretamente com as cores do estúdio do *Jornal Nacional* – predominantemente azul. Na bancada é possível enxergar que a âncora têm um *notebook*, ao fundo, o *chroma key* dialoga com a temática da reportagem que logo irá começar a ser transmitida: uma carteira de trabalho gigante ao lado de silhuetas sem rosto que caminham de um lado para o outro sem rumo, hesitantes e cansadas como Raquel caminha na praia de *Vale Tudo.* A âncora não deixa claro se os dados são promissores ou alarmantes, atém-se a mencionar apenas que são dados que chamaram a atenção dos economistas – autoridades no assunto.

A semiótica do espetáculo telejornalístico congrega um discurso de poder. Os âncoras, geralmente um homem e uma mulher, sempre vestem roupas elegantes – terno e gravata, camisas de botão, vestidos de alfaiataria clássica – e se sentam no estúdio (geralmente, o escritório) para ler as notícias utilizando um computador. No Brasil, mediante às tensões e disparidades de classe, esses signos conferem poder à autoridade do âncora, consequentemente, credibilidade a tudo que transmite. No imaginário popular a possibilidade de conquistar um emprego onde se usa terno e gravata, e não uniforme operário, tendo como ferramenta de

trabalho um dispositivo eletrônico – e não uma enxada – confere *status*. É a representação da intelectualidade, do acesso à uma boa escolaridade.

Apoiando-se nesse universo plurissígnico, os jornalistas que estão no estúdio chamam repórteres que estão nas ruas, estes, por sua vez, convidam populares a darem entrevistas e opiniões sobre diversos assuntos. Excluindo o momento onde especialistas (acadêmicos, pesquisadores ou autoridades públicas) são introduzidos para agregar um olhar técnico às matérias, os cidadãos entrevistados nas ruas retratados desajeitados, utilizando roupas casuais, aparentando cansaço ou indicando que acabaram de ser interrompidos de alguma outra atividade para conceder a entrevista frente às câmeras. É o que acontece na gravação que segue a chamada de Vasconcellos, com a reportagem da jornalista Renata Ribeiro.

Nos primeiros minutos, Ribeiro apresenta dados que são positivos do ponto de vista da produtividade econômica – em 2022 o Brasil registrou a nona queda da taxa de desemprego seguida, segundo o IBGE, além disso, a renda média do trabalhador teve uma alta de 3%, chegando a R$2.787,00. A então coordenadora de pesquisas domiciliares do IBGE, Adriana Beringuy, aparece logo após o gráfico de dados explicando com mais detalhes como se deu a subida nos índices que beneficiam o proletariado brasileiro.

O clima de prosperidade é interrompido quando a repórter traz um contraponto: mesmo observando melhorias no desemprego e na renda, o índice de informalidade atingiu o recorde da série histórica do IBGE no pós-pandemia, enquanto apresenta um dado com a alta do emprego informal, a jornalista *in loco* comenta que *a inclinação pra informalidade ainda é grande.*

Figura 64: Gráfico de trabalhadores informais no Brasil, exibido no Jornal Nacional.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/11295716/?s=04m13s

No *chroma key* que aparece no estúdio ao fundo de Vasconcellos, todos os trabalhadores andando de um lado para o outro sem rumo possuem a mesma cor – um azul escuro – dessa vez, atrás do gráfico onde são apresentados os índices de crescimento na informalidade há uma divisão entre silhuetas azuis e silhuetas vermelhas. As azuis podem representar o trabalhador bem empregado em um ofício estável, enquanto as vermelhas representam o desvio do restante do outro, ou seja, os informais. A repórter apresenta, também, um gráfico tratando do aumento da taxa de pedidos de demissão antes de aparecer em uma tomada externa, comentando os fatos explicitados.

Renata Ribeiro: *São retratos da vocação que a nossa economia tem pros serviços, cada vez maior. Este é o setor que melhor aproveita todas as diferenças do mercado no Brasil: cabe o trabalhador com baixa escolaridade, que encontra na rua a oportunidade de usar a força de trabalho, e também o profissional qualificado que escolhe onde e em que condições quer trabalhar.*

O texto nos permite identificar duas identidades que reforçam estereótipos pré-concebidos no imaginário, mais uma vez fazendo uso da ACD: o primeiro, o trabalhador com baixa escolaridade que não tem escolha – se agarra a qualquer oportunidade de trabalho que aparece nas ruas – o segundo, o profissional qualificado que encontra na informalidade o espaço para trilhar sua jornada empreendedora, ao mesmo tempo que o primeiro enxerga a mesma perspectiva como ameaça, não como oportunidade. Para ilustrar as duas *personas*, a reportagem entrevista dois cidadãos diferentes, cada um em um espectro.

A primeira, uma mulher branca e loira, abandonou o emprego formal para empreender no negócio dos sonhos.

Renata Ribeiro: *No ano passado ela trocou a segurança pelo frio na barriga. A carteira assinada, pela própria empresa que faz comida natural para pets.*

Empresária: *Todas as minhas amigas têm o final do mês garantido e tudo, férias, décimo terceiro, eu que tenho que fazer isso né? [risos] Então eu tenho que trabalhar o dobro. Mas… vale muito a pena. Mui-to.*

Figura 65: Empresária do ramo de alimentos para PET.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/11295716/?s=04m13s

Figura 66: Empresária no seu empreendimento.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/11295716/?s=04m13s

Essa empreendedora não está nas ruas sendo submetida a temperaturas exorbitantes como é o caso da personagem de Taís Araújo. Ela está maquiada, com os cabelos bem penteados, brincos e pulseiras colocados no pescoço e no pulso com a intenção de ornamentar, e não de facilitar o pagamento das vendas com QR codes. Pela reportagem é possível perceber que a entrevistada possuí um negócio bem estruturado, com no mínimo quatro empregados subordinados à ela vestindo uniformes estilizados com a logo do negócio – é possível inferir que, ao menos, essa cidadã possuía boas reservas financeiras antes de pedir demissão e aderir à informalidade, sem depender de nenhuma Celina Junqueira para isso.

A frente, para ilustrar a outra face da moeda, a reportagem vai de encontro aos informais que estão nas ruas e entrevista o dono de uma barraca de espetinhos, o homem racializado é chamado de “autônomo”, diferente da trabalhadora informa branca que é

creditada como “empresária”. *Ora, mas se ele é o dono da barraca de espetinhos, por que não pode ser empresário?* Mesmo que o texto jornalístico coloque os dois personagens sob o mesmo arcabouço, como dois cidadãos que fugiram do comportamento hegemônico de firmar vínculo empregatício com alguma instituição pública ou privada, o nível de sofisticação do negócio da mulher não a coloca como “informal”, a desoneração estética do que é considerado “informal” no imaginário popular aparece depois, quando jornalista narra:

Renata Ribeiro: *No mundo dos informais a barraca de espetinhos ficou pequena pra tantos jovens recém-chegados.*

Autônomo: *Tem que ter força de vontade né? Porque nem tudo que você monta de uma hora pá outra você vai dar certo. A gente pena um pouquinho.*

Figura 67: Dono da barraca de espetos.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/11295716/?s=04m13s

Figura 68: A barraca de espetos.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/11295716/?s=04m13s

Enquanto a cozinha que faz comida para *pets* é mostrada bem organizada, asséptica, com funcionários muito bem paramentados, a cozinha que faz comida para humanos no meio de um centro urbano – não se sabe precisamente qual – é uma desordem visual completa. A tenda feita de lonas é apoiada sob o meio fio, abaixo dela estão clientes que comem sentados em bancos de plástico. Os funcionários não vestem uniformes com a logo do empreendimento, vestem roupas casuais, alguns até chinelos de dedos. O trabalhador informal está com a pele brilhante – indicando suor – um boné e camisa vermelha que poderia muito bem ser tanto o uniforme de um açougue quanto a camisa de um time de futebol, seu entusiasmo para com a informalidade é bem menor do que o da empresária do ramo animal, mesmo em uma fala curta, ele traz ressalvas que revelam a hesitação com a promessa empreendedora *"a gente pena um pouquinho"*.

A linguagem dos dois trabalhadores, no espectro acional, é diferente. Na cozinha industrial a mulher loira, chefe de quatro funcionários, não realiza nenhuma mudança no léxico de nenhuma palavra. Enquanto nas ruas o homem entre as grelhas de churrasco troca "para" pelo simples "pá" ao falar "de uma hora para outra". Esse detalhe torna perceptível a diferença de classes entre ambos os personagens do telejornal.

O que está em disputa nesse caso são duas construções de imaginário: o sonho de ser o próprio chefe e ocupar a posição hierárquica mais alta no mercado de trabalho *versus* a realidade crua que está nas ruas, nas barracas em frente aos pontos de ônibus e estações de metrô. O telejornal, assim como a telenovela, exibe a imagem onírica da ascensão burguesa baseada no *self-made-man,* ou melhor, *self-made-woman,* inalcançável para a maioria da população que come espetinhos de carne, linguiça e frango em alguma periferia após o expediente.

Criando um encadeamento perfeito de temas no *storytelling* do roteiro do telejornal, de volta ao estúdio, William Bonner chama a próxima matéria, que em muito se relaciona com a última produzida por Ribeiro.

William Bonner: *Quase 5 milhões de microempreendedores individuais brasileiros estão com dívidas no INSS.*

Agora há uma associação direta entre a informalidade e as obrigações cívicas. Um dilema privado como a escolha de deixar o emprego formal torna-se tópico de relevância para a

esfera pública, um binômio de comunicação consagrado pela dramaturgia. A matéria segue com a voz do narrador *in loco.*

Repórter: *Virar microempreendedor individual foi a aposta que o Vagner fez para começar a trabalhar com o próprio negócio. Mas a ideia de produzir marmita não sobreviveu à pandemia. Ele parou com o serviço sem os pagamentos ao INSS, que são obrigatórios para quem é MEI. Já estava trabalhando como motoboy quando descobriu que tinha uma dívida ativa de mil e trezentos reais.*

Vagner: *É desesperador né? Ainda mais um valor desse hoje em dia aí* [corte] *Na hora que o cara falou falei "i agora?" Que qui eu vo fazer?*

Figura 69: Motoboy em entrevista ao Jornal Nacional.

Fonte: https://globoplay.globo.com/v/11295716/?s=04m13s

Vagner, um homem negro, está em posição de vulnerabilidade. Suas expressões faciais indicam preocupação e cansaço, sua motocicleta simples – não de última geração – dialoga com o colete de proteção que veste com faixas luminosas verde-neon, que facilitam a identificação do motorista em estradas e rodovias durante a noite. O homem ocupa o posto de *motoboy* após insucesso em sua jornada empreendedora e, agora, possuí dívidas tributárias com o Instituto de Previdência Social, dado o caráter de prestação de serviços do órgão, a inadimplência de Vagner pode comprometer o corpo social a longo prazo no pagamento de aposentadorias. Assim, cristalizando o *modus operandi* dos princípios catequistas, o *Jornal Nacional* é didático em mostrar como cidadãos que podem estar com o mesmo problema devem agir para quitar as pendências. Um especialista cita, passo a passo, quais postos de

atendimento público o cidadão pode contatar, após a explicação, a narração do repórter logo indica que o entrevistado já seguiu as orientações.

Repórter: *O motoboy Vagner fez isso, parcelou o que devia para recuperar direitos sociais e se livrar de preocupações que estavam lhe tirando o sono.*

Vagner: *Não ficar devendo né? Num fica com essa dívida nu nome da gente assim, isso é importante di mais, fica cum nome limpo, cum a consciência tranquila é... é muito bom.*

Vagner é um homem humilde, seu sotaque, que aparece quando fala *"di mais"* ou *"nu nome da gente",* permitem inferir que a reportagem foi gravada em alguma região do triângulo mineiro, dado que isso é uma característica retórica dos nascidos na região – em nenhum momento o repórter menciona que está em Minas Gerais ou qualquer outro estado, opera a intenção de se criar um "não-lugar" para que os ensinamentos a respeito do serviço público possam ser replicáveis a qualquer cidade brasileira.

A análise mostra que o telejornal transmite, em duas matérias, uma mensagem que se complementa: *Sua aventura empreendedora pode não dar certo se você não for escolarizado, e, quando não der certo, não se esqueça de continuar contribuindo com a previdência social.*

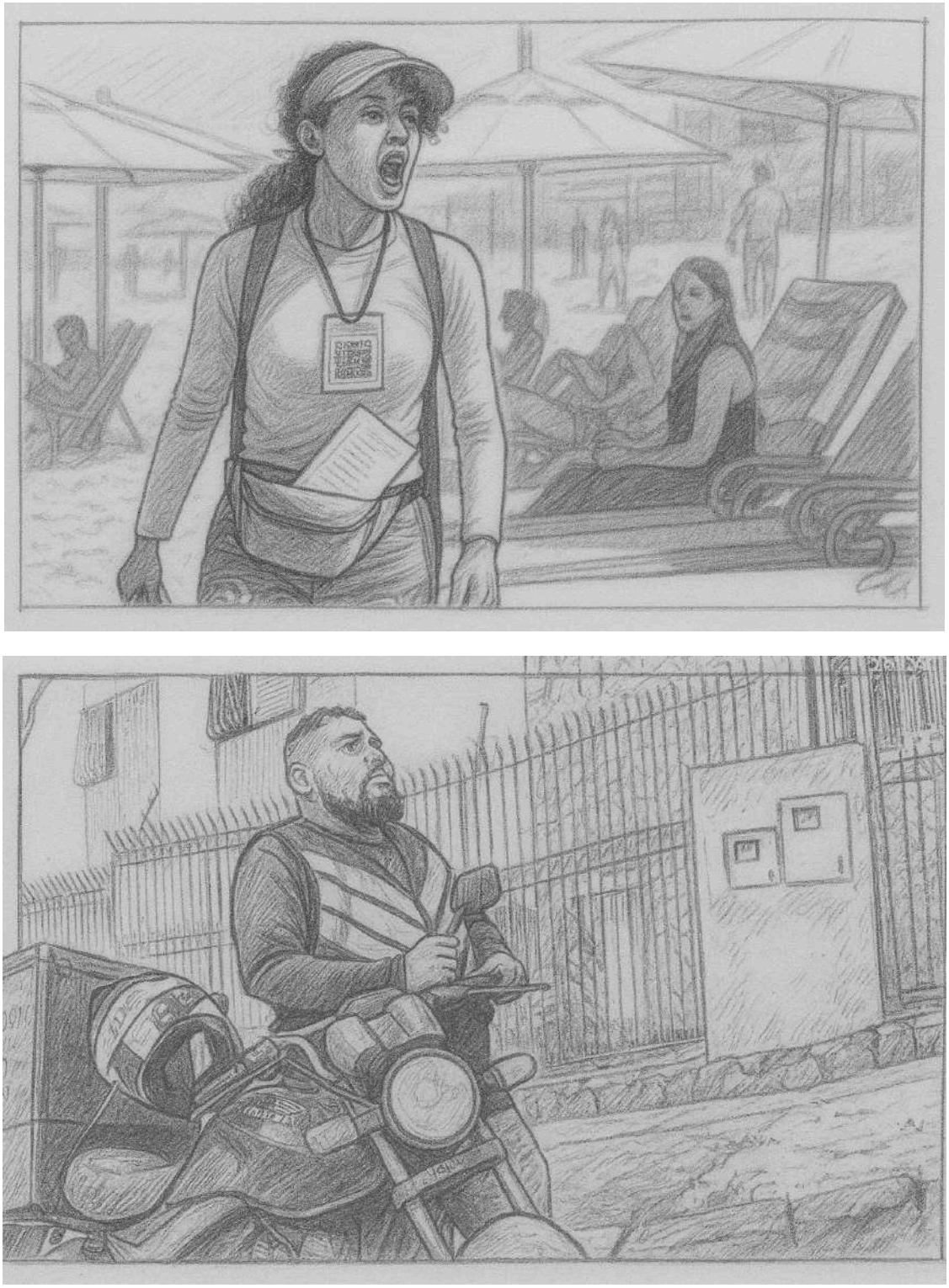
E o que podemos tirar disso em comparação à análise de Raquel Accioli, também fracassada em sua aventura empreendedora, vendendo sanduíches na praia? É nítida a maneira como as matérias do *Jornal Nacional* se apropriam de arquétipos e imaginários da ficção para caracterizar a identidade dos trabalhadores autônomos na batalha por ascensão social. O empreendimento da mulher entrevistada na primeira reportagem é polido como as espreguiçadeiras das bilionárias Roitman, ela não empreende por ascensão social, mas sim a partir de uma transição de carreira proativa. Concomitantemente, para os congruentes de Accioli o empreendedorismo foi uma imposição dada, a única alternativa possível a partir do déficit da políticas públicas em educação que garantam acesso à postos de trabalho de remuneração mais alta às classes populares.

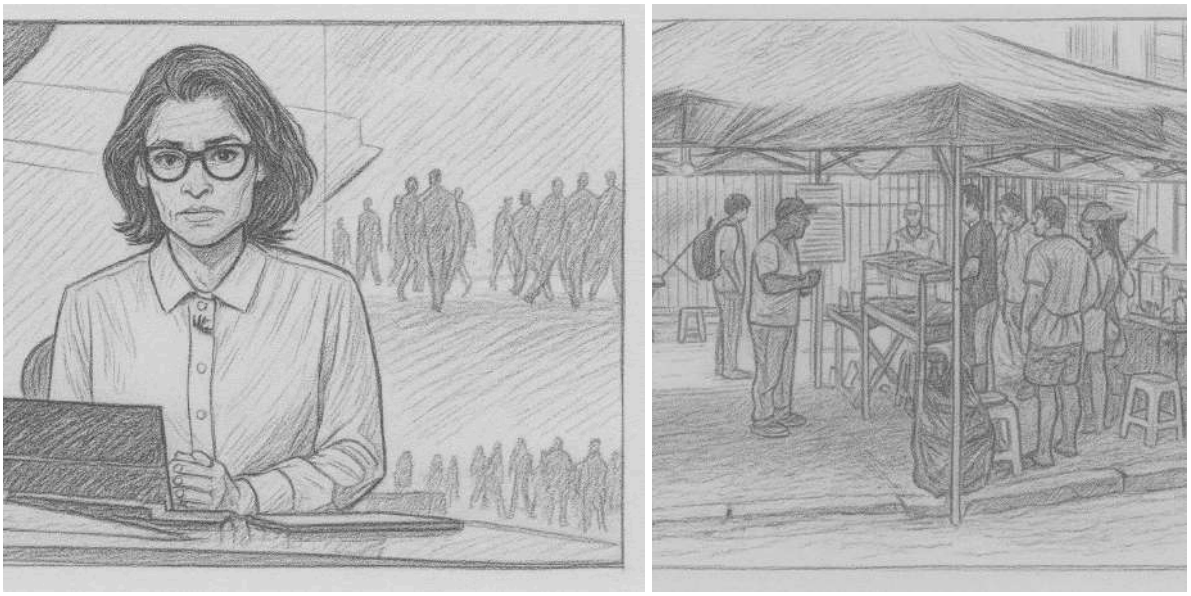
Reduzir esses dois espectros a um mesmo movimento que trata do "aumento dos índices de informalidade" não condiz, necessariamente, com a complexidade do debate quando analisado pela intersecção entre diversos fatores: classe, raça e gênero.

O retorno de Raquel às areias ardentes do Rio de Janeiro, após experimentar o gostinho do porcelanato resfriado, endossa a narrativa de que a ascensão social é um avião que só permite o embarque de determinados passaportes e vistos. Aos pretos e pardos é garantido o

direito de, apenas, consumir as imagens do sonho burguês – pois, *as pessoas que costumam vir de onde Raquel é, às vezes não tem motivo para seguir,* logo a televisão se encarrega de dizer: *vai, levanta e anda.*

Figura 70: Quadro de simulacro entre realidade e ficção nas narrativas empreendedoras.





Fonte: Elaborado pelo autor com uso de Inteligência Artificial Generativa.

CONCLUSÃO: *Confia em mim*

Descrente da falta de participação popular nas decisões relacionadas à transição entre a monarquia e a república brasileira, percebendo que as mesmas oligarquias de poder do Império iriam ascender influência sob o novo regime, o escritor e jornalista Lima Barreto dispara: O Brasil não é um povo, é uma plateia. Partindo dessa declaração, este trabalho mostra sua relevância ao analisar os produtos que mais evocam atenção da audiência que se denomina país.

O binômio entre telejornal e telenovela constrói, na televisão brasileira, um simulacro de realidade-ficção que tonifica o debate público, os imaginários coletivos e as identidades nacionais. Parafraseando Marx, na *mise-en-scène* televisiva primeiro exibe-se a informação em formato de tragédia, e, depois, como farsa. A televisão estrutura a experiência do tempo e do acontecimento: dita ritmos, oferece explicações e organiza os conflitos sociais em narrativas inteligíveis, tonificadas pelo discurso moralizante e pelo melodrama. Essa operação é tão profunda que, em muitos momentos históricos analisados nesta pesquisa, a televisão não apenas informou sobre o real, mas foi convocada como instância de autenticação dele. No país onde a máxima "isso parece coisa de novela" se confunde com "isso parece verdade", o imaginário audiovisual sustenta e orienta as noções de justiça, país, progresso e cidadania.

Os casos históricos do terceiro capítulo demonstram que o real é confundido com a alegoria não por mera ingenuidade ou ignorância do receptor da mensagem, sim pelos movimentos onde jornalismo e entretenimento se alimentam das mesmas fontes: imaginários, arquétipos, linguagens, trejeitos, cores, expressões, trilhas sonoras e a montagem editada de narrativas que são a toada e o ritmo da história brasileira. Essa dialética do espetáculo midiático caracteriza a forma com que o indivíduo codifica a si mesmo, e acaba encontrando em oligopólios capitalistas os mecanismos de exercício de sua cidadania. Cria-se, assim, uma nova camada de nuance nas sociedades neoliberais onde a ascensão se dá pelo acúmulo de imagens aliado ao acúmulo de capital.

Nesse sentido, a dramaturgia e o telejornalismo – ainda que operem sob regimes distintos – convergem para um mesmo princípio ordenador: ambos produzem legibilidade social. Ao selecionar enquadramentos, estabelecer personagens e organizar acontecimentos segundo lógicas de um editor, a televisão brasileira transforma o país em narrativa. A televisão, assim, torna-se uma pedagogia sensível: ensina modos de sentir, julgar e imaginar o país.

A análise do remake de *Vale Tudo* (2025) demonstra como, mesmo a obra sendo propositiva em re-imaginar o Brasil de 1988, a telenovela caí em campos semânticos

conhecidos, promovidos no Brasil desde à colonização e as catequeses jesuíticas, replicadas na forma com que o jornalismo enquadra as mesmas identidades quando estas aparecem em forma de notícia.

Assim, ao longo do trabalho, tornou-se evidente que não há uma fronteira estanque entre espetáculo e política, entre informação e ficção, entre cidadania e consumo. Há, isto sim, um campo híbrido, estruturado por imagens, onde os sujeitos se reconhecem e se narram. Nas sociedades capitalistas da periferia ocidental, onde a lógica meritocrática promete ascensão, o indivíduo passa a buscar na performance midiática sua forma de pertencimento. A televisão torna-se o espelho onde o brasileiro procura não apenas entender o país, mas também construir a si mesmo, ainda que o reflexo seja uma imagem por vezes distorcida. Se o Brasil é uma obra aberta, é pela tela que muitas das suas versões se sedimentam. Compreender essa maquinaria simbólica é compreender, em última instância, a própria disputa pelo sentido do país.

É possível constatar, pelo corpo de análise, que o telejornalismo não é isento do espetáculo televisivo quando também cria imaginários que correspondem à pauta e a mesa de edição que sistematiza o mosaico de acontecimentos – isso não deve ser motivo de desonra, ou descrédito da informação jornalística que está na televisão, sim ponto de partida para mais estudos que tensionem estes limites e ofereçam análises pertinentes na formação dos profissionais de comunicação, em especial os que trabalham na televisão. Paralelamente, a telenovela é a *divina epopéia da catarse brasileira*, e mesmo sendo um produto inventado, cria alianças sólidas com a realidade do espectador e é responsável por disseminar informações de relevância que geram impacto na cotidianidade. Sendo assim, o papel de ambos é fundamental na garantia e manutenção de direitos civis, e do Estado Democrático Brasileiro.

Portanto, a televisão é a senhora dos nossos destinos: ela faz as crianças terem esperança, reflete sobre páginas da vida e fortalece laços de família. É ela quem dita a regra do jogo, é a dona do pedaço, a favorita. Um espetáculo que, sombra de dúvidas, *os filhos dos filhos dos nossos filhos verão.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Helena Castro de. **Novelização no telejornalismo brasileiro: história e limites.** In: Intercom — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Congresso Regional Nordeste), 14., 2012, Recife. Universidade Federal de Pernambuco, 2012. Disponível em: https://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012.

ARBEX JR., José. **Showrnalismo: a notícia como espetáculo.** São Paulo: Casa Amarela, 2001.

BATISTA JR., João. **Quem matou Raquel Acioli? O sumiço da protagonista negra e suas consequências.** Revista Piauí, 17 out. 2025. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/quem-matou-raquel-acioli/

BAIRON, Sérgio. **A persistência do grande Outro cromático-racista na publicidade brasileira.** In: PEREZ, Clotilde et al. (Orgs.) O negro nos espaços publicitários brasileiros: perspectivas contemporâneas em diálogo. São Paulo: ECA-USP, 2012. p. 41–46.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BIAL, Pedro (criador). **O Século do GLOBO [série documental].** Rio de Janeiro: Estúdios Globo; Globoplay/TV Globo, 2025. 4 episódios.

BONNER, William. **Jornal Nacional: modo de fazer.** São Paulo: Editora Globo, 2009.

BUCCI, Eugênio. **Televisão brasileira e ditadura militar: tudo a ver com o que está aí até hoje.** RuMoRes, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 172-193, dez. 2016. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2016.117685.

CANAVILHAS, João. **Televisão: O domínio da informação-espectáculo.** Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação (BOCC), Universidade da Beira Interior, vol. 15, 2001. Disponível em: https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/canavilhas-joao.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.** 9. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

CARRATO, Ângela; SANTANA, Eliara; GUIMARÃES, Juarez. **Jornal Nacional: um projeto de poder: a narrativa que legitimou a desconstrução da democracia brasileira.** Belo Horizonte: Comunicação de Fato, 2021.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Tradução de Estela dos Santos Abreu. 3. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELA-SILVA, Silmara Cristina. **O telejornal e a telenovela: o discurso realidade-ficção.** Estudos em Jornalismo e Mídia, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 89–100, jan./jun. 2008. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo.

FERRARI, Márcio. **Uma revolução na telenovela: digitalização dos arquivos da TV Tupi permite reavaliar a importância de Beto Rockfeller.** Revista Pesquisa FAPESP, edição 219, maio 2014. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/uma-revolucao-na-telenovela/.

GLOBO GENTE. **Brasil no espelho: o maior estudo já feito no país sobre valores, atitudes e percepções da nossa população.** Globo Gente, 13 ago. 2025. Disponível em: https://gente.globo.com/brasil-no-espelho/

GOMES, Laura Graziela. **Telenovela e cultura da harmonia.** In: KUNSCH, Margarida Maria Krohling; FISCHMANN, Roseli (org.). Mídia e tolerância: a ciência construindo caminhos de liberdade. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 75-88.

GOMES, Marina. **Glória Maria: como foi o caso de racismo no hotel e o que aconteceu com o acusado.** O Globo – Blog do Acervo, 3 fev. 2023. Disponível em: https://oglobo.globo.com/blogs/blog-do-acervo/post/2023/02/gloria-maria-como-foi-o-caso-de-racismo-no-hotel-e-o-que-aconteceu-com-o-acusado.ghtml

GRAMSCI, Antonio. **Hegemonia e cultura.** 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2005. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo).

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. ***El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad.*** Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

GUSMÃO, Sérgio Buarque. **Paixão jornalística X Compaixão humana.** In: KUNSCH, Margarida Maria Krohling; FISCHMANN, Roseli (org.). Mídia e tolerância: a ciência construindo caminhos de liberdade. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 39-49.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMBURGER, Esther. **Telenovelas e interpretações do Brasil.** Lua Nova: Revista de Cultura e Política, São Paulo, n. 82, p. 61-86, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.

KEHL, Maria Rita. **Três ensaios sobre a telenovela.** In: SIMÕES, Inimá Ferreira; COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, Maria Rita. Um país no ar: história da televisão brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 277-323.

KUCINSKI, Bernardo. **Mídia e democracia no Brasil.** In: KUNSCH, Margarida Maria Krohling; FISCHMANN, Roseli (org.). Mídia e tolerância: a ciência construindo caminhos de liberdade. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 39-49.

KUNSCH, Margarida Maria Krohling. **Sociedade civil e mídia: poder e conquistas.** In: KUNSCH, Margarida Maria Krohling; FISCHMANN, Roseli (org.). Mídia e tolerância: a ciência construindo caminhos de liberdade. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 51-62.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação.** Comunicação & Educação, n. 26, p. 17-34, 2003. Disponível em: https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MOURA, Cláudia Peixoto de (orgs.). **Anuário Obitel 2025: Negritude e suas interseccionalidades na ficção televisiva brasileira.** São Paulo: Obitel/Universidade de São Paulo, 2025.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** 6. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva.** Tradução de Jacob Gorender. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. **O carnaval das imagens: a ficção na TV.** Tradução de Suzana Calazans. Revisão técnica de Dulcília H. S. Buitoni. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATTOS, Sérgio. **A televisão no Brasil: 50 anos de história: 1950–2000.** Salvador: Editora PAS; Edições Ianamá, 2000.

MEMÓRIA GLOBO. **Bastidores – Laços de Família.** 29 out. 2021. Disponível em: https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/lacos-de-familia/noticia/bastidores.ghtml#ancora_4.

MEMÓRIA GLOBO. **Curiosidades – Páginas da Vida.** 28 out. 2021. Disponível em: https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/paginas-da-vida/noticia/curiosidades.ghtml.

MAURO, Rosana; TRINDADE, Eneus. **Telenovela e discurso como mudança social na análise da personagem Maria da Penha em Cheias de Charme.** Em Questão, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 169-182, jul./dez. 2012. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/33380

NÉIA, Lucas Martins. **Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020).** São Paulo: Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2023. DOI: Disponível em: https://doi.org/10.11606/9786550290399.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão.** 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEREZ, Clotilde. **A publicidade como expressividade sócio-cultural: análise comparativa Brasil X Portugal.** In. Seminário Internacional Imagens da cultura. Cultura das Imagens. Porto: Universidade Aberta. 2005.

PEREZ, Clotilde; OLIVEIRA, Dennis de; BAIRON, Sérgio; TRINDADE, Eneus; SOARES, Rosana de Lima; GOMES, Mayra Rodrigues; SOUZA, Joseane Terto de; et al. (Orgs.). **O negro nos espaços publicitários brasileiros: perspectivas contemporâneas em diálogo.** São Paulo: ECA-USP, 2012.

RODRIGUES, Ernesto. **A Globo: hegemonia (1965–1984).** Vol. 1. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática.** Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SILVA, Aguinaldo. **Meu passado me perdoa: memórias.** São Paulo: Record, 2022.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. **Muito além do Jardim Botânico: um estudo sobre a audiência do Jornal Nacional da Globo entre trabalhadores.** São Paulo: Summus Editorial, 1985.

SILVA, Paulo V. B.; ROCHA, Neli G.; SANTOS, Wellington O. **Negras(os) e brancas(os) em publicidades de jornais paranaenses.** In: PEREZ, Clotilde et al. (Orgs.). O negro nos espaços publicitários brasileiros: perspectivas contemporâneas em diálogo. São Paulo: ECA-USP, 2012. p. 105–118.

STYCER, Maurício; XEXÉO, Artur. **Gilberto Braga, o Balzac da Globo: vida e obra do autor que revolucionou as novelas brasileiras.** São Paulo: Todavia, 2023.

SVARTMAN, Rosane. **A telenovela e o futuro da televisão brasileira.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2023.