UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA E PESQUISA EM COMUNICAÇÃO

Daniela Afonso Ortega

**De Tarcísio a Cauã:
masculinidades na telenovela**

São Paulo

2019

DANIELA AFONSO ORTEGA

**De Tarcísio a Cauã:
masculinidades na telenovela**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação.

Linha de Pesquisa: Epistemologia, Teoria e Metodologia

Orientadora: Profa. Dra. Maria Immacolata Vassallo de Lopes.

São Paulo

2019

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.

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

Ortega, Daniela Afonso

De Tarcísio a Cauã: masculinidades na telenovela / Daniela

Afonso Ortega ; orientadora, Maria Immacolata Vassallo de Lopes. -- São Paulo, 2019.
183 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. telenovela 2. ficção televisiva 3. estudos de gênero 4. categorização 5. masculinidades
I. Lopes, Maria Immacolata Vassallo de II. Título.

CDD 21.ed. - 302.2

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

DANIELA AFONSO ORTEGA

**De Tarcísio a Cauã:
masculinidades na telenovela**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação. Linha de Pesquisa: Epistemologia, Teoria e Metodologia

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Immacolata Vassallo de Lopes (orientadora)

Prof(a). Dr(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Aprovada em: São Paulo, ____ de _____ de 2019

*Para mamãe e Lipe,
com todo meu amor,
por todo o apoio sempre*

AGRADECIMENTOS

Tenho aqui a parte mais difícil de meu trabalho. Agradecer. Por muitas noites fiquei pensando no que dizer, criei uma infinidade de textos emotivos para expressar o quanto as várias pessoas que me trouxeram e me apoiaram até aqui são importantes. Mas seria injusto e traumático.

Não posso dizer que minha trajetória seria a mesma sem minhas professoras de primário, por exemplo, ou a diretora da pré-escola que me mimava. Sem todos os amigos que me trouxeram diferentes pontos de vista, apontaram defeitos e acreditaram em mim. Sem a família que amo tanto. Sem todos os colegas de trabalho que me desafiavam diariamente. Sem as chances que tive, sem as viagens que fiz, as aventuras que vivi. Queria nomear todo mundo, fazer um agradecimento para mostrar como cada uma dessas pessoas é especial e tem um pedaço do meu coração. E então, certamente esqueceria alguém. Talvez essa pessoa (ou essas) ficasse chateada, talvez não ligasse, talvez nem nunca soubesse. Mas esse esquecimento me atormentaria pela vida. Assim, o melhor às vezes é não dizer. E esperar que aqueles que passaram pela minha vida saibam que foram fundamentais. Se um deles não tivesse acontecido, quem sabe se não teria tomado outro rumo? Então, obrigada a todos. Obrigada a você que por um dia me dedicou seu tempo, a você que me ouve, a você que já dividiu risadas ou uma mesa de bar comigo, a você com quem estudei e a você que me guiou e deu conselhos. Obrigada sempre, você mudou minha vida.

Por fim, tenho o dever de aqui nomear a professora Maria Immacolata, minha querida orientadora. É de poucos o privilégio e a oportunidade de se alimentar constantemente de uma fonte tão grande de conhecimento. Sem sua orientação, é certo que nada teria acontecido. Da mesma forma, o grupo do CETVN é essencial nessa trajetória. Mais que colegas de trabalho, fiz grandes amigos ali e formamos uma rede de apoio. A troca de ideias foi, e é, vital para o trabalho do pesquisador, especialmente numa pós-graduação, em que a pesquisa em si é tão solitária. Clarice, Fernanda, Lucas, Mari, Tissi, Lígia, Andreza, Larissa: este trabalho é também de vocês.

Também devo agradecer ao CNPq pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro durante a pesquisa.

Por fim, espero que este seja apenas o começo, e que possa ainda agradecer muito mais em minha vida.

RESUMO

Este projeto propõe uma análise do galã na telenovela brasileira por seis décadas, dos anos 1960, com a primeira produção diária (2-5499 Ocupado – TV Excelsior, 1963), a 2017. O trabalho busca elencar pontos em comum que permeiam a figura do galã ao longo desse período, além de investigar como a cultura e os aspectos socioeconômicos de cada época (com um recorte recortadas por décadas) influenciam nesse perfil. Partimos de um corpus definido a partir de um levantamento de todos os galãs das telenovelas desse período, delimitando o corpus de análise para as produções exibidas no chamado *prime time*, das 19h às 22h. A seleção dos personagens a serem analisados foi realizada com base em critérios quantitativos (número de aparições como galã) e qualitativos (percepção do ator/personagem como galã pela mídia e, conseqüentemente, pela recepção). Lembrando sempre que a categorização se apoia na proposta de Weber de tipo ideal, que define a análise de tipos para melhor entendimento da realidade, sem pretender, no entanto, que esses tipos encerrem o real ou seja sua única representação.

Palavras-Chave: Masculinidades. Telenovela. Galã. Memória. Estudos de gênero.

ABSTRACT

This project proposes an analysis of the heartthrob in the Brazilian telenovela for six decades, from the 60s, with the first daily production (2-5499 Occupied - TV Excelsior, 1963), to 2017. The work intends to list common points that permeate the figure of the heartthrob along with investigating how the culture and socioeconomic aspects of each era (by decades) influence this profile. We defined our corpus finding the heartthrobs presented in every telenovela of that period, delimiting the corpus of analysis for the productions exhibited in the so-called prime time, from 7 p.m to 10 p.m. The selection of characters to be analyzed was based on quantitative (number of appearances as heartthrob) and qualitative criteria (perception of the actor / character as a heartthrob by the media and, consequently, by reception). Always remembering that our categorization is based on Weber's ideal type proposal, which defines type analysis for a better understanding of reality, without intending, however, that these types contain the real or that is their only representation.

Keywords: Masculinities. Telenovela. Heartthrob. Memory. Gender studies.

SUMÁRIO

1. Introdução	11
Procedimentos metodológicos	23
2. A TELENÓVELA COMO LUGAR DE MEMÓRIA	31
2.1 Telenovela, narrativa e memória da nação	31
2.1.1 A narrativa da nação	34
2.1.2 Novela, instrumento de memória	36
2.2 Telenovela: produto feminino e a relação do homem com o formato	41
2.2.1 Telenovela e gênero	42
3. SER HOMEM NÃO É SER MACHO	48
3.1 Uma aproximação aos estudos de gênero	48
3.1.1. Os movimentos feministas	53
3.1.2. Gênero, mídia e comunicação	58
3.1.3 Masculinidade(s) em pauta	62
3.2 Masculinidades x tempo	66
3.3 Expressões de masculinidade	68
3.3.1 Masculinidade e violência	70
3.3.2 A discussão da violência e a força da mulher	76
4. SER GALÃ	80
4.1 A construção do belo	80
4.2 Galã, da etimologia à ficção	84
4.3 Tipologias de galãs	87
5. GALÃ, MASCULINIDADES E ARRANJOS SOCIAIS	114
5.1 As características do galã e a ordem social que representam	114
5.1.1 Anos 1960	114
5.1.2. Anos 1970	118
5.1.3 Anos 1980	121
5.1.4 Anos 1990	124
5.1.5 Anos 2000	128
5.1.6 Anos 2010	132
5.2 Heteronormatividade desafiada: o marco do beijo gay	137
5.3 A dessexualização dos trans na telenovela	142
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
7. REFERÊNCIAS	155
ANEXOS	167
Anexo I - Lista de protagonistas das novelas, por década	167
Anexo II - Ficha técnica – novelas e personagens do corpus analisado ..	174

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES¹

Figura 1: Tarcísio Meira e Glória Pires em <i>2-5499 Ocupado</i> (Excelsior, 1963).....	91
Figura 2: Revista Intervalo 1963	92
Figura 3: Revista Intervalo 1964	92
Figura 4: Hélio Souto e Rosamaria Murtinho em <i>A Moça que Veio de Longe</i> (Excelsior, 1964) .	93
Figura 5: Revista Intervalo 1964	93
Figura 6: Betty Faria e Francisco Cuoco em <i>Pecado Capital</i> (Globo, 1975)	95
Figura 7: Revista <i>Sétimo Céu</i> - Série Amor 1972.....	96
Figura 8: Tony Ramos em <i>O Astro</i> (Globo, 1977)	97
Figura 9: Propaganda de barbeador publicada em 1979.....	97
Figura 10: Cláudia Raia e Edson Celulari em <i>Sassaricando</i> (Globo, 1987)	99
Figura 11: Revista <i>Contigo</i> 1986	100
Figura 12: Myrian Rios e Paulo Castelli em <i>Bambolê</i> (Globo, 1987).....	100
Figura 13: Pôster Revista <i>Amiga</i> 1986.....	101
Figura 14: Marcos Palmeira e Antonio Fagundes em <i>Renascer</i> (Globo, 1993)	103
Figura 15: Revista <i>Amiga</i> 1992	103
Figura 16: Humberto Martins e Marcello Novaes em <i>Vira-Lata</i> (Globo, 1996)	104
Figura 17: Revista <i>Isto É Gente</i> de 2000	104
Figura 18: Carolina Dieckmann e Reynaldo Gianecchini em <i>Laços de Família</i> (Globo, 2000)...	106
Figura 19: Revista <i>Cláudia</i> , 2000	107
Figura 20: Murilo Benício e Deborah Secco em <i>América</i> (Globo, 2005)	107
Figura 21: Revista <i>Quem Acontece</i> , 2006	108
Figura 22: Vanessa Giácomo e Cauã Reymond em <i>A Regra do Jogo</i> (Globo, 2015)	110
Figura 23: Revista <i>Joyce Pasovich</i> , 2014	110
Figura 24: Marco Pigossi e Sophie Charlotte em <i>Sangue Bom</i> (Globo, 2013).....	111
Figura 25: Pôster Revista <i>GQ Brasil</i> 2018	111

¹ Todas as imagens deste trabalho são reprodução de internet.

1. INTRODUÇÃO

A telenovela é um importante objeto da indústria cultural brasileira, sendo um dos produtos mais consumidos no país desde a década de 1970. E o modo de fazer telenovela no Brasil tem peculiaridades que transformam a narrativa em uma interpretação da nação, o que trouxe progressivo reconhecimento acadêmico da telenovela como fonte de estudo da sociedade contemporânea (LOPES, 2007).

As tramas refletem o momento social vivido, trazem conflitos pertinentes à sociedade e propõem discussões. Como exemplo, diversos estudos apontam a importância da figura da mulher independente, que trabalha fora e/ou cria os filhos sozinha, o que se verifica de maneira crescente nos roteiros apresentados dos anos 1960 até o presente. Tal fato não apenas retrata a realidade vigente como propõe um novo olhar à situação, ajudando a refletir sobre preconceitos e a questionar ideias conservadoras sobre o papel submisso da mulher na família.

Da mesma forma, em anos mais recentes, vemos cada vez mais a representação do homossexual nas telenovelas, com crescente destaque nas tramas. Foi assim comemorado o primeiro beijo gay na tela da Globo, protagonizado entre os personagens Félix (Mateus Solano) e Nico (Thiago Fragoso), na novela *Amor à Vida* (Globo, 2014), como um marco na teledramaturgia. E pode-se mesmo considerar como tal, uma vez que a partir daí podemos observar muitos outros casais gays portando-se com mais naturalidade. Foi o caso do beijo lésbico logo no primeiro capítulo de *Babilônia* (Globo, 2015) entre as personagens de Fernanda Montenegro e Natália Timberg, com o núcleo familiar sendo retratado nos moldes de uma família heteronormativa, apesar de a trama ainda tratar do preconceito e do enfrentamento de tabus. E da primeira cena de sexo gay num seriado nacional, levada ao ar na minissérie *Liberdade, Liberdade* (Globo, 2016), até um beijo mais longo e sensual entre o casal gay de *O Outro Lado do Paraíso* (Globo, 2017-2018), mostrada nos últimos capítulos da trama sem alarde, sem notícias ou expectativas prévias, como um desenvolvimento natural da cena exibida.

Chegando, enfim, às tramas voltadas ao público adolescente, em 2017, quando a temporada 22 de *Malhação* (Globo) mostrou não apenas seu primeiro romance lésbico, com direito a beijo, mas um personagem abertamente gay que enfrenta conflito de aceitação do pai. A produção, que nesta temporada teve o título *Viva a Diferença*, exibiu

ainda beijos gays e lésbicos entre personagens sem envolvimento amoroso e inclusive heterossexuais, em um “beijaço” (espécie de manifestação realizada por meio de beijos) que encerrou um evento promovido por jovens de duas escolas (uma pública e outra particular) chamado de “Balada Cultural”. Ação essa que causou muita repercussão na internet, tanto em veículos especializados como entre o público, tornando-se um dos assuntos mais comentados (tanto com opiniões contrárias como a favor) no Twitter na época².

Lopes ressalta a importância da telenovela na construção de uma “comunidade nacional imaginada” e seu papel no processo de modernização do país:

Podemos dizer que, durante o período de 70 e 80, ela [a telenovela] se estruturou em torno de representações que compunham uma matriz capaz de sintetizar a formação social brasileira em seu movimento modernizante (...). Com a diversificação da estrutura da televisão (TV a cabo, vídeo, maior concorrência) e as modificações sociais e políticas em curso nos anos 90 (redemocratização política, novos movimentos sociais, processo de globalização), essa força de síntese do gênero desloca-se para novas representações que questionam as representações modernizantes anteriores. (LOPES, 2007, p.19).

Dada a importância da telenovela na mimese de comportamentos correntes e na modulação de imagens, assim como na tentativa de exposição e combate a preconceitos e na proposição de causas, este trabalho objetiva iluminar a trajetória das representações da masculinidade dominante (ou hegemônica) no país por meio da figura do galã, um dos elementos essenciais na construção de uma telenovela, assim como a mocinha e o vilão (ou vilã). E, como figura masculina de destaque, ele articula a masculinidade corrente de cada época.

Considero aqui importante explicitar a relação da pesquisadora com o tema, expondo, assim, o olhar pelo qual o estudo é realizado. Essa reflexão é importante não apenas para que o leitor possa entender e interpretar melhor o trabalho, mas para que a própria pesquisadora possa sempre manter a necessária vigilância epistemológica, uma vez que, conforme Lopes, “difícilmente a escolha do assunto é de responsabilidade exclusiva do investigador. O engajamento teórico, o compromisso social, as condições institucionais são fatores intervenientes na escolha e dirigem os alvos teóricos e práticos da pesquisa” (2014, p. 138).

² Cf. <https://catracalivre.com.br/geral/entretenimento/indicacao/beijaco-em-malhacao-vira-assunto-e-quebra-internet/>. Acesso em: mar. 2018

Impossível dissociar as telenovelas da trajetória de vida da pesquisadora. Desde a infância, a ficção televisiva fez parte importante da minha formação (e peço licença para usar aqui a primeira pessoa, uma vez que abordo memórias pessoais). A primeira lembrança que tenho são algumas cenas de *Chispita* (SBT, 1983), que também rendeu o meu primeiro LP. No entanto, são poucas as cenas que consigo recordar (e talvez sejam fruto até de uma das reprises da trama, nos anos seguintes, já que nessa primeira exibição eu tinha apenas dois anos). Mais tarde, sei que fui público assíduo da série *Armação Ilimitada* (Globo, 1985-1988) e que, do alto de meus seis anos, achava divertidíssima a telenovela *Brega e Chique* (Globo, 1987), que me encantava desde a abertura (como esquecer o modelo caminhando completamente nu ao som de “Pelado”, do grupo Ultraje a Rigor?).

Mais tarde, na adolescência, me tornei obcecada por novelas. Assistia absolutamente todas (exceção ao *Vale a Pena Ver de Novo*, já que no horário eu estava na escola). Ia mudando de canal para acompanhar as tramas de Globo, SBT e Manchete. *A História de Ana Raio e Zé Trovão* (Manchete, 1991) me transformou em fã de rodeios. No mesmo ano eu também não perdia um capítulo de *Carrossel* (SBT). Mas foi *Felicidade* (Globo, 1991) a primeira que me deixou obcecada. Lembro-me até hoje que a emissora decidiu reprisar o penúltimo capítulo, que trouxe a resolução do conflito. Assim, o último capítulo passou no sábado, com reprise na segunda-feira à tarde. E minha frustração é que até hoje não consegui assistir (tive uma festa no sábado e deixei uma fita para gravar no videocassete, o que não deu certo, e na segunda à tarde eu estava na escola).

Éramos Seis (SBT, 1994) e *As Pupilas do Senhor Reitor* (SBT, 1994) me levaram a devorar as obras de Maria José Dupré e Júlio Dinis, respectivamente. Vi todas as Marias, desde *Simplesmente Maria* (SBT, 1991) e demais tramas mexicanas do canal paulista. E me apaixonei por todos os bonitões das novelas das sete da Globo, os “descamisados” dos anos 90. Fiquei louca pelo Marcelo Faria com seu Ralado de *Quatro Por Quatro* (Globo, 1994). Colecionava revistas “Capricho”, “Carícia” e “Uau Gatos” com fotos de Thierry Figueira, Fábio Assunção, Paulo Vilhena e companhia. E escrevia cartas ao departamento de elenco da Globo endereçada a todos eles. Até hoje guardo a foto autografada enviada em resposta por Cláudio Heinrich (anos depois, quando já nem mais lembrava).

Uma vez formada em jornalismo, meu primeiro trabalho em redação foi na seção de variedades de um jornal popular, que tinha como principal assunto as telenovelas,

especialmente as da Globo. Além de ser um trabalho que me pegava pelo afeto, permitiu-me obter mais conhecimento a respeito das técnicas e dos agentes de produção. Por fim, no final de 2015, entrei como bolsista em um projeto do CETVN (Centro de Estudos de Telenovela) da ECA-USP, passando a participar de discussões teóricas sobre o objeto. Todas essas questões, aliada ao fato de sua orientadora ser uma das principais estudiosas de telenovela do país, despertaram o interesse na realização de uma investigação tendo este produto como objeto.

Sabemos que o objeto não nos é dado pelo real, mas construído pelo pesquisador a partir da teorização do real. Também, que essa construção se dá nas diversas fases metodológicas da pesquisa (BOURDIEU, 1999). Nosso objeto de investigação nasce, portanto, a partir da observação das telenovelas e de sua função como meio de representação da sociedade. As situações vividas pelos personagens das telenovelas não ficam no repertório exclusivo da ficção. Por exemplo, quando não refletem a realidade e promovem preconceitos ou situações sociais consideradas não aceitáveis, podem ser alvo de mobilizações populares, inclusive até com ações de sindicatos e de movimentos sociais (LOPES, 2007). A resposta rápida do público e a adaptação da trama de acordo com essa resposta é uma das características fundamentais da telenovela brasileira porque ela é gravada quando está no ar.

O mesmo critério de reconhecimento e de reação pode ser aplicado aos personagens que elevam os atores ao status de galã - normalmente os mocinhos ou heróis das tramas. Parece que quando não correspondem aos ideais vigentes, podem sofrer a rejeição do público.

Conforme Lopes (2014), a formulação teórica do objeto tem início “no momento em que o objeto real é constituído como objeto de ciência”. Dessa maneira, ao construir como objeto de nossa pesquisa os galãs de telenovela, tomamos alguns exemplos para o início da problematização dessas figuras: em *Caminho das Índias* (Globo, 2009), o ator Márcio Garcia foi escalado para ocupar o papel de galã da trama dando vida a Bahuan, mas a posição foi tomada por outro ator, Rodrigo Lombardi, intérprete de Raj. Para Nilson Xavier, autor do “Almanaque da Teledramaturgia Brasileira”, foi a própria autora, Glória Perez, quem deu esse rumo aos dois personagens, ao afastar Bahuan da mocinha pela “pouca química” verificada entre os atores. Já na pele de Vicente, em *Caras & Bocas*

(Globo, 2009) o ator Henry Castelli disse, em entrevista³, que seu personagem mudou de rumo após grupos de discussão, compostos especialmente por mulheres, destacarem que gostariam de ver o advogado mais decidido, seguro e “atirado” para conquistar Dafne, a mocinha, interpretada por Flávia Alessandra.

A telenovela também pode ser tratada como registro da memória de uma realidade. Para Motter (2000-2001, p. 76), podemos “pensar a telenovela como uma forma de memória que registra, no curso do tempo, o processo de transformação da sociedade brasileira”.

Dessa maneira, temos na nossa teleficção verdadeiros documentos sobre hábitos, costumes e regras sociais de cada época, o que possibilita que ela possa ser vista “tanto como uma vitrina de consumo (roupas, utensílios, casas, carros, estilos de vida, enfim) quanto um painel de temas sociais” (LOPES, 2007).

Ao analisar as mudanças nas características físicas, no comportamento e no vestuário dos personagens/atores considerados galãs no decurso do tempo, além dos núcleos desses personagens, sua função social e as relações que mantêm, tentaremos delinear também as mudanças no papel do homem na sociedade e as transformações desse ideal de homem no imaginário da mulher brasileira.

Em sua tese de doutorado, Jakubaszko (2010) estuda a construção de sentidos da masculinidade na telenovela *A Favorita* (TV Globo, 2008). A pesquisa teve o objetivo de

perceber como se constroem os sentidos de masculinidade na telenovela em diálogo com outras manifestações discursivas do ambiente social brasileiro e de contribuir para os estudos de comunicação de forma a consolidar um percurso metodológico que permita observar o fenômeno da articulação de sentidos entre a telenovela e o ambiente sociocultural brasileiro (p.8).

Este trabalho dialoga com a investigação de Jakubaszko na medida em que também pretendemos nos aprofundar na questão do tratamento da masculinidade e na ideia de que é um construto sociocultural. Como ela, partimos de estudos multidisciplinares que envolvem, além da Comunicação, campos como História, Sociologia, Antropologia, Psicologia e Estudos Culturais. Porém, na medida em que nos propomos estudar um período mais longo (e não uma única telenovela), da primeira telenovela diária à

³ PopTV. “As mulheres queriam me ver como 'pegador'”, diz Henry Castelli, o Vicente de “Caras & Bocas”. 2009. Disponível em: <http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2009/11/02/ult4244u4147.jhtm>. Acessado em 04.out.2016.

atualidade, com foco na figura do galã, pretendemos ampliar a hipótese de Jakubaszko. Isto é, verificar de que maneira, ao longo da existência da telenovela no país, ela tem se articulado com as mudanças no que seria a representação de masculinidade.

Esta multidisciplinaridade se faz necessária uma vez que, como aponta Bourdieu (1983), o sujeito e o objeto do conhecimento não são indivíduos, mas figuras coletivas, que abarcam o campo científico como um todo e a sua inserção em determinado espaço histórico. Lembramos ainda que a Comunicação também não é apenas disciplina, mas campo. Seguindo esse raciocínio, há sempre a necessidade da criação de novos campos de estudo, de especializações, mas eles não se bastam em si próprios.

A hipótese é que as transformações na masculinidade estão diretamente ligadas às mudanças nas relações de gênero, e, portanto, por meio das alterações nas características dos galãs, as telenovelas repercutem transformações sociais. Dessa forma, tornam-se documentos históricos, guardando o registro dos hábitos e valores de uma época, além de também atuarem como veículo para a propagação de tais ideias.

Pretendemos, portanto, verificar como a definição do que é “ser homem” mudou no país, nos últimos 60 anos, por meio da análise das características dos galãs na telenovela. Nesse sentido, adotamos o uso de “masculinidades”, no plural, abdicando da generalização unitária e enviando às diversidades internas dentro de um universo de gênero, como forma de reconhecimento de que não há apenas uma forma de masculinidade, mas diversas, que possuem significados diferentes para diferentes grupos, diferentes localidades e em épocas diferentes, conforme aponta Kimmel (1992, p. 135):

La masculinidad no viene en nuestro código genético, tampoco flota en una corriente del inconsciente colectivo esperando ser actualizada por un hombre en particular, o simultáneamente, por todos los hombres. La masculinidad se construye socialmente, cambiando: 1. desde una cultura a otra; 2. en una misma cultura a través del tiempo; 3. Durante el curso de la vida de cualquier hombre individualmente; 4. Entre diferentes grupos de hombres según su clase, raza, grupo étnico y preferencia sexual.

Inicialmente, pretendíamos também verificar como o ideário feminino exerce influência sobre essa transformação da masculinidade e sobre a constituição do galã. Também queríamos verificar a influência dos galãs sobre o homem na sociedade em cada tempo. No entanto, na banca de qualificação, considerou-se que apenas a tipificação, com o levantamento dessas transformações ao longo do tempo, já constituiria trabalho suficiente

para uma dissertação de mestrado, já que o tempo de elaboração, de apenas dois anos, seria muito curto para tamanha ampliação do escopo de estudo.

Porém, temos ainda uma hipótese secundária, a qual expomos aqui, a fim de que possa ser realizada “a ruptura epistemológica com as categorias e problemas do senso comum” (LOPES, 2014, p. 142), que é a de que assim como no decorrer do curso histórico as masculinidades contemporâneas não se transformam de forma ordenada e linear, há a convivência de diversas formas de masculinidade e movimentos de evolução e involução, o que significa que os tipos voltam a se repetir no tempo (por vezes, com variações).

Consideramos importante fazer essa abordagem à luz dos crescentes estudos de masculinidade, que vêm se consolidando a partir dos anos 1990 de forma interdisciplinar e abrangendo a questão da dominação masculina, da violência e do patriarcalismo, assim como a ideia da construção da ideia de masculino/feminino como elemento de cultura e de performance (BUTLER, 2003), mas também a feminização da masculinidade e o questionamento de uma crise da virilidade na contemporaneidade (COURTINE, 2013).

Antes, o interesse pelo o tema era menos frequente, dado que o “ser homem” e seu papel dominante na sociedade era dado como algo natural, representante inclusive do feminino, já que, durante muitos séculos, era a única identidade dotada de voz e de representatividade social, cultural e política.

A questão masculina passou a ser objeto de reflexão acadêmica principalmente a partir da década de 1970, dentro do campo de estudos de gênero, também ele bastante embrionário, sendo, portanto, objeto de pesquisa recente. Os primeiros trabalhos, entre eles os de Farrell (1974) e os de David e Brannon (1976), partiam das críticas feministas e das concepções de relações de gênero tradicionais, calcadas na dominação masculina (BOURDIEU, 2002), um *habitus* de gênero que precisa ser transformado e do qual a mulher ainda precisa escapar. Observamos hoje nesses estudos duas direções: a da masculinidade hegemônica, material, e a pós-estruturalista, centrada nos referenciais de identidade e subjetividade (HEILBORN; CARRARA, 1998).

Há entre os pesquisadores internacionais um grande interesse nas relações de gênero envolvendo as representações das masculinidades na ficção (como na ficção científica, no cinema, nas comédias românticas, no universo *geek*, nas séries góticas etc.). No Brasil, porém, embora também seja um tema que vem despertando crescente interesse acadêmico, não se trata de assunto explorado com profundidade em sua relação com a

telenovela. A maioria dos trabalhos do campo da Comunicação ainda se concentra na área da publicidade ou, quando tratam de ficção, nota-se uma preferência pelas séries, principalmente estrangeiras.

A telenovela não é só o principal produto cultural consumido no país, como já apontamos, mas também o mais democraticamente consumido, uma vez que é exibido na televisão aberta (ou seja, não exige pagamentos de planos mensais) e é distribuído em todo o território nacional (áreas urbanas e rurais) em redes nacionais de televisão. Além de ser também a ficção seriada mais comentada em revistas, jornais e outras publicações, hoje em dia, digitais, dedicadas a tratar do tema. Portanto, percebemos uma lacuna de pesquisa e reflexão que pretendemos ajudar a preencher.

Galãs sempre existiram e habitaram o imaginário feminino, seja na literatura (a exemplo dos heróis românticos), no rádio (a voz sedutora dos locutores que conquistava a audiência), no cinema ou na TV. Mesmo na Antiguidade, vemos no culto às divindades gregas, egípcias ou orientais exemplos de beleza e de padrão estético. Na Renascença e no Iluminismo, quadros e esculturas fazem reverência à beleza, salientando aspectos dos corpos femininos e masculinos

Foi nos anos 1920, porém, que o galã de ficção, da maneira como hoje o conhecemos, surgiu pela primeira vez, personificado pelo ator ítalo-americano Rudolph Valentino, ainda nos filmes mudos. Após Valentino, ainda no cinema americano, Cary Grant foi seu sucessor, nos anos 1930, com topete e bigode, além de mais marcas de expressão, revelando uma beleza menos próxima da perfeição. Até que nos anos 1950 o foco se volta à juventude, reforçando um visual mais transgressor, aliado à atitude rebelde. Aparecem, então, Elvis Presley e James Dean. No Brasil, com a primeira telenovela diária (*2-5499 Ocupado* – TV Excelsior, 1963), surgem também atores a ter esse título na TV brasileira, sendo Tarcísio Meira o primeiro deles.

Temos então Antonio Fagundes e Francisco Cuoco revelados na década seguinte, em que eram valorizados um estilo mais informal e rostos barbados. A linha do tempo avança e nos anos 1980 os “rostos angelicais com atitude rebelde” ganham a cena. É o estilo roqueiro, com cabelos compridos e lisos, franjas arrepiadas e *mullets*. Por outro lado, os surfistas também conquistam espaço. Ícones das telenovelas brasileiras dessa época foram Lauro Corona, Edson Celulari, Kadu Moliterno e Felipe Camargo.

Os anos 1990 chegam trazendo os “descamisados”. Peitos nus com abdômen definido e

braços musculosos, atitudes fortes e modos machistas (que por vezes lembram caricaturas de homens das cavernas) recheiam as novelas, especialmente as do horário das 19h. É a vez de Marcelo Novaes, Gerson Brenner, Alexandre Borges e Humberto Martins. Por outro lado, um outro perfil também se destaca: o dos “bons moços”, de cara limpa e ar sonhador; geralmente bem magros, como Rodrigo Santoro, Fábio Assunção e Marcelo Anthony.

Os “descamisados” continuam na década seguinte, os anos 2000, especialmente na versão “fortão sensível”: Rodrigo Lombardi, Murilo Rosa, Cauã Reymond, Malvino Salvador - mas também surgem os “sensíveis e angelicais”, especialmente entre adolescentes ou pós-adolescentes: Paulo Vilhena, Max Fercondini, Dado Dolabella, Bruno Gagliasso.

Chegando à atualidade, temos dois perfis de galã que se completam: o “homem mais velho, com barba por fazer e atitude decidida”: Domingos Montagner, Mateus Solano, Jesuita Barbosa, Alexandre Nero; e o garotão de 20 anos, sensível e com pose de herói, capaz de solucionar problemas, salvar a mocinha e ainda ser romântico e compreensivo. É o “garotão do bem”: Humberto Carrão, Marco Pigossi, Daniel Rocha, Jayme Matarazzo, Bruno Gissoni, Rodrigo Simas, Chay Suede.

Todas essas marcas e características, que serão tratadas mais detalhadamente no capítulo III, podem parecer artificiais se vistas individualmente ou sem contextualização, mas agrupadas e consolidadas em uma linha temporal resultam em *tipos ideais* no sentido weberiano. Consideramos aqui, como Weber (1982), que tudo pode ser valorado e que não é possível esgotar um aspecto da realidade, mas que é possível fazer uma tentativa de aproximação e representação por meio do discurso, buscando dar orientação a uma realidade que é fragmentada e desconexa. A partir dessa ideia, observamos que tais marcas e características revelam traços de uma realidade, como graus de submissão feminina, expectativas quanto à formação de família, traços de independência e de moralidade.

Pode-se observar que ela [telenovela] fala predominantemente do presente do qual incorpora o cotidiano nos seus múltiplos aspectos: modos de viver, de pensar, sofrer e conviver com a realidade em transformação. Aspectos não claramente perceptíveis ou não percebidos ganham nitidez, traçados com firmeza na ficção, antes que se consolidem como mudanças já estabelecidas nas práticas sociais. (MOTTER, 2000-2001, p. 79)

Da mesma forma, os traços apresentados nas telas como ideais de homem acabam sendo

transmitidos para o telespectador, que, de acordo o sucesso do personagem na telenovela e de sua identificação com ele, assimila tais características para si. Como afirma Hamburger (2011, p. 82), “espectadores se relacionam entre si e com os personagens através da adoção de certos modismos que fazem sentido enquanto a novela está no ar”, sendo que alguns desses modismos são assimilados e se transformam em características, permanecendo mesmo depois do término da história.

Nosso estudo, como expusemos até aqui, é centrado nas expressões de masculinidade, considerando que o indivíduo não é formado por uma identidade única e completa. Todos somos um compósito de identidades que se sobrepõem, se completam e até mesmo brigam entre si. Nesse quebra-cabeças, não podemos dizer que todas as peças se encaixem, nem mesmo que todas elas estejam à disposição. Sabemos apenas que, a cada momento, uma dessas identidades se sobressai às outras e se torna, por esse breve período, nossa identificação em nosso grupo, na sociedade, na comunidade, no mundo (BAUMAN, 2005).

A masculinidade é uma dessas identidades. E a própria definição de masculinidade pode ter uma infinidade de significados, que se distribuem entre os “extremos” de homem antiquado e que não se importa com cuidados pessoais, ao vaidoso, participativo e sensível (HALL, 2006).

Durante a vida, diferentes formas de masculinidade podem coexistir. Isso porque, além de uma masculinidade hegemônica, o sujeito também é dotado de masculinidades subalternas (CONNEL, 2005), femininas (HALBERSTAM, 1998) ou tóxicas⁴ (KUPERS, 2005), por exemplo, dependente do grupo social em que está inserido. Por exemplo: na empresa em que trabalha e é o chefe, pode apresentar sua personalidade hegemônica, como homem carismático e firme, capaz de controlar a equipe com pulso, estimular a produtividade e ainda ter o respeito dos funcionários; entre os amigos do futebol é o sujeito divertido que conta piadas e não se importa com títulos; na casa dos pais, assume uma identidade de submissão perante o pai e de obediências; e, com a companheira, é tomado pela violência, não abre espaço para o diálogo e resolve conflitos por meio de agressões, sejam elas físicas ou psicológicas.

Mas, além das diferentes performances de masculinidade que se convivem e se alternam,

⁴ Em que comportamentos violentos são justificados e até incentivados, com repressão de sentimentos de afeto.

há ainda a sucessão de masculinidades hegemônicas. Com isso, referimo-nos às alterações nas formas de representação dessa masculinidade dominante, que ocorre durante a vida do indivíduo. Ela é moldada pelo contexto sociocultural e econômico, e muda para se adaptar ao desejo de fazer parte da sociedade, de estar incluído na “comunidade imaginada”.

Precisamos lembrar que as masculinidades se formam pelo olhar do outro, tanto em oposição às identidades femininas, como relacionando-se com outras formas de masculinidade.

Entre as expressões de masculinidade, encontramos algumas características que são predominantes, como coragem, força e superioridade, um conjunto que, em última instância, levam à dominação (seja física, cultural ou intelectual). Num extremo, temos a ideia de que “ser homem” significa usar a violência como resposta a tudo.

Para Bourdieu (2002, p. 63), a virilidade implica em um conjunto de características aparentemente naturais que podem se expressar em atitudes, aparências e formas de agir e pensar. Ela é construída dentro do sujeito pela relação com e para outros homens.

Nos galãs de telenovela, nosso objeto de estudo, encontramos um pouco de tudo isso. Em geral, são avatares das masculinidades predominantes dos grandes centros urbanos do país na época da produção, representando, então, os modelos de masculinidade hegemônica. Essa seria um ideal das características desejáveis ao homem, uma norma social representada simbolicamente.

Como detalharemos a seguir, no andamento da pesquisa, chegaremos à tipificação desses galãs de novela, com base no modelo *weberiano*, pelo agrupamento de características que revelam os traços mais marcantes definidores das masculinidades de cada época. Buscamos, assim, por meio das mudanças percebidas nas representações das masculinidades hegemônicas, revelar as transformações do homem brasileiro no decorrer dos últimos 60 anos.

Nosso objetivo, portanto, é usar a telenovela como elemento de memória histórica e cultural para construir uma tipologia que retrate perfis e marcas dos galãs de telenovela, identificando o que se manteve como ponto comum e as mudanças ocorridas, desde os anos 1960, com o advento da primeira novela, diária até os dias atuais. A partir disso, então, verificar como esses personagens assimilam a masculinidade de seu tempo e como

passam também a influenciar nas maneiras e comportamentos dos homens contemporâneos.

A partir desse objetivo geral, elencamos também nossos objetivos específicos:

- Verificar a trajetória de mudança comportamental do homem moderno nas últimas 6 décadas, por meio de sua representação na telenovela brasileira.
- Por meio das representações de masculinidade de cada época, verificar as transformações sociais na esfera familiar e nas relações de gênero em geral.
- Verificar como as mudanças sociocomportamentais também influíram na diversidade da representação das masculinidades na teleficção, por meio de personagens gays, travestis, transgêneros etc.

Podemos dizer, a partir da exposição de nossos objetivos, que eles são de ordem empírica, teórica: esperamos que o estudo possa contribuir teoricamente para os estudos de teleficção brasileira que abordam a telenovela como objeto de memória e de representação social, e, por meio da evidência das diversidades do masculino que a pesquisa busca salientar, temos também nosso objetivo de intervenção prática, que é o de contribuir, ainda que indiretamente, para políticas públicas de gênero.

A presente pesquisa tem relevância acadêmica por analisar como uma figura central, existente em todas as tramas de telenovela, se relaciona com as realidades vigentes, tanto refletindo como transformando essas realidades.

Enquanto proliferam estudos de gênero em relação à representação da mulher na telenovela, ao lado de estudos sobre a representação do negro, dos homossexuais e de outras minorias, e mesmo sobre o arquétipo da vilania nessas tramas ficcionais, estudos sobre a masculinidade e sua representação neste formato televisivo têm sido pouco realizados na academia, sendo mais frequentes em estudos de marketing e publicidade.

Encontramos dificuldades, em especial, com relação ao acesso a material em vídeo das telenovelas antigas. Há poucas cenas disponíveis em plataformas como YouTube, e o Museu da TV está atualmente com visitação suspensa. Mas isso não prejudicou este estudo, que então se apoiou principalmente no que pudemos encontrar em material escrito sobre as tramas mais antigas.

Sendo esta uma pesquisa de caráter teórico e empírico, em que serão analisados aspectos de produção da ficção televisiva, em especial da construção de personagem de ficção,

relacionada a estudos de gênero para tratar do espectro da representação da masculinidade em cada época e da transitoriedade do conceito do que é “ser homem” no tempo e no espaço, dialogamos com diversos autores, que tratam tanto da ficção e da telenovela como formato brasileiro, como dos estudos culturais e da recepção e do fenômeno da memória. Assim, sobre a linha dos estudos de ficção, especialmente da telenovela, trazemos Lopes (2003, 2007, 2009, 2010, 2014, 2015), Motter (2000, 2003), Pallottini (2012) e Hamburger (2005, 2011). Autoras essas que tratam da telenovela como forma de “narrativa da nação” (LOPES, 2009) e que inserem este produto como bem cultural do país, tratando de suas particularidades, de suas formas de representação e de sua importância como referencial e retrato da sociedade brasileira de uma época.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A pesquisa assume um caráter transdisciplinar para tratar a telenovela como meio comunicacional com papel de documento de memória, de veículo de reprodução de costumes e instrumento de mudança social, ao passo em que instiga discussões em todos os setores da sociedade, pode virar alvo de mobilizações populares, como, por exemplo, com ações de sindicatos e de movimentos sociais (LOPES, 2007). A resposta rápida do público e a adaptação da trama de acordo com essa resposta é uma das características fundamentais da telenovela brasileira.

Segundo Lopes (2014, p. 128), há “um movimento dialético entre indução e dedução nas técnicas de construção dos dados”. Desse modo, para realizarmos a construção dos dados da investigação, usamos as três operações técnicas: observação, seleção e operacionalização.

Como expusemos na descrição de nosso objeto, foi a partir da observação da realidade que nasceu a problemática da pesquisa. Objetivamente, a ideia de que o galã representa o homem social de seu tempo parte da observação de que a novela é a “narrativa da nação” (LOPES, 2009) e uma interpretação da sociedade, conforme demonstramos a partir dos pesquisadores citados. Também expusemos exemplos de como a masculinidade é mutável e construída socialmente, e reproduzida por meio da telenovela, descrevendo alguns desses tipos. Apresentamos ainda a perspectiva da telenovela como instrumento de memória social e situamos nossa pesquisa no campo dos estudos de gênero, uma vez que é centrada na masculinidade (importante ressaltar que gênero é uma construção social e a masculinidade e feminilidade não estão dissociados, uma vez que um existem em

oposição ao outro, ou seja, da mesma forma que não existe amizade sem inimizade, neste caso os lados em oposição também representam um relacionamento (BAUMAN, 1994).

Ressaltamos a consciência a respeito da impossibilidade de neutralidade das técnicas de coleta (BOURDIEU, 2004) e as suas limitações, razão pela qual optamos, como será demonstrado a seguir, pela combinação de diversas técnicas, tais como questionário, entrevistas e grupos focais, a fim de obter os resultados mais precisos quanto possível que confirmem ou refutem as hipóteses.

O primeiro passo é o embasamento teórico de toda a pesquisa, por meio de leitura e análise de bibliografia sobre teorias da telenovela, a fim de entender a fundo o objeto escolhido para ser estudado como retrato e memória de uma sociedade. Este é o momento da observação. “As operações envolvidas nessa fase visam ‘a reconstrução empírica da realidade’, isto é, visam coletar e reunir evidências concretas capazes de reproduzir os fenômenos em estudo no que eles têm de essencial. (LOPES, 2014, p. 142)

Estudo e aprofundamento teórico também são realizados sobre a questão de gênero, em especial do masculino e de suas representações, para entender como os teóricos abordam o assunto e descobrir suas diversas nuances. Como já levantado, há uma multiplicidade de masculinidades, e nossa pesquisa precisa se aprofundar nesse tópico para entender como o comportamento masculino se transforma, quais são suas variantes, seus impulsionadores e suas referências. A partir daí, também entender como cada forma de masculinidade se relaciona com a sociedade, com os perfis de mulher e de feminino, além da formação familiar vigente ou idealizada. De acordo com Lopes, (2014), é essa documentação acumulada que nos fornece dados sobre o estado atual de conhecimento sobre o objeto e, por isso, consideramos de profunda importância.

Para Goodman (1978), o estudo da realidade se apoia em “tipos relevantes”, a partir dos quais ocorre a criação de mundos. Interpretado por Hacking, temos que a categorização permite a reinterpretação do passado:

Como Goodman diria, se novos tipos são escolhidos, o passado pode ocorrer num mundo novo. Os eventos de uma vida podem agora ser vistos como eventos de um novo tipo, um tipo que não estava conceitualizado quando o evento foi vivido ou o ato foi cometido. O que vivemos torna-se lembrado de uma nova maneira, e é pensado em termos que não poderiam ser pensados na época. As experiências não são apenas redescritas; elas são reexperimentadas. Isso acrescenta uma notável profundidade à visão de Goodman sobre a construção do mundo através da construção de tipos. (HACKING, 2013, pp. 16-17)

Assim, com embasamento teórico constituído, a pesquisa passa à fase de identificação e de construção de tipologias de galãs através da amostra selecionada, usando, para tal, a base da tipologia weberiana.

O método de Weber (1982) busca a compreensão das ações dos indivíduos em sua interação com a sociedade, e a seleção de tipos ideais não tem a pretensão de esgotar as interpretações da realidade empírica. Ele serve de parâmetro para o trabalho do investigador, que permitirá o entendimento da sociedade. É constituído a partir de um conjunto de características a partir das quais poderá ser feita a comparação com a realidade a ser compreendida.

O tipo ideal, portanto, apresenta e acentua certos aspectos da realidade, mas não a compreende na totalidade e não corresponde à realidade, sendo um meio para sua compreensão. Ele é ideal porque representa um conceito, uma construção abstrata do fenômeno a ser estudado, e tem caráter instrumental, sendo uma ferramenta para o trabalho do pesquisador. Também é intercambiável, na medida que um tipo pode ser substituído, para um mesmo fenômeno, quando as características já não servem ou quando muda a realidade social.

Obtém-se um tipo ideal mediante a acentuação unilateral de um ou vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos isolados dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de formar um quadro homogêneo de pensamento. (WEBER, 1999, p. 106).

Ressaltamos então que a tipologia não pretende esgotar ou fazer um retrato exato da transformação das masculinidades na realidade concreta, uma vez que se trata de uma generalização dessa realidade, realizada para nos permitir observar a presença e o contraste de fenômenos sociais.

Partindo desse modelo, é possível analisar diversos fatos reais como desvios do ideal: Tais construções (...) permitem-nos ver se, em traços particulares ou em seu caráter total, os fenômenos se aproximam de uma de nossas construções, determinar o grau de aproximação do fenômeno histórico e o tipo construído teoricamente. Sob esse aspecto, a construção é simplesmente um recurso técnico que facilita uma disposição e terminologia mais lúcidas. (WEBER, apud BARBOSA; QUINTANEIRO, 2002, p. 113).

Para a constituição da amostra da pesquisa, elencamos atores/personagens representativos de cada época para, a seguir, realizar uma coleta de dados a respeito de suas características (visuais, comportamentais, de caráter, hábitos de vestuário, posição social), o que constituirá o nosso universo empírico de pesquisa. Este levantamento é feito a partir de material audiovisual das tramas disponibilizado no YouTube, no Canal Viva e em VHS e DVD, entre outras fontes. Também buscamos bibliografias sobre personagens masculinos disponíveis no Centro de Documentação da TV Globo (CEDOC) e no site Memória Globo, além de livros sobre telenovela e de entrevistas.

Por meio das sinopses das telenovelas da TV Globo e de bibliografia direcionada (FERNANDES, 1994; XAVIER, 2007), identificamos temas e situações abordados, configuração social, econômica e cultural. Observamos, além do perfil único dos personagens estudados, como são representados os núcleos familiares em que os homens estão inseridos e se essa representação se aproxima da realidade, quais são os problemas enfrentados e como são enfrentados, o que nos ajudará a refletir sobre representações sociais de homem que circulam na sociedade brasileira. Teremos aqui uma amostra de representatividade social (não estatística), que será submetida posteriormente, portanto, na fase de interpretação dos dados, a uma análise qualitativa. A partir daí, terá início a coleta de dados, que será a responsável pela construção empírica do objeto. Realizaremos, então, os seguintes procedimentos:

Após levantamento dos perfis de tais galãs e da elaboração de suas tipologias, relacionamos às características dos períodos históricos em que estavam inseridos, buscando hábitos e comportamento vigentes, para, a partir daí, relacionar os tipos de galãs à realidade de cada época.

Em síntese, temos como procedimentos metodológicos da pesquisa, no âmbito do produto (a telenovela), a elaboração de categorias a partir do método de tipos ideais de Weber (1982), a partir das quais será feito o levantamento das formas de masculinidade marcantes de cada período. Por fim, a pesquisa relaciona as diferentes fases de estudo para concluir como a figura do galã representa um ideal de masculinidade e como acaba refletindo uma época e ainda influenciando comportamentos.

Algumas etapas foram cumpridas para podermos chegar à fase de análise. Após realizar a leitura do livro *Metodologia das Ciências Sociais* (WEBER, 2001), e textos complementares para melhor entendimento do material estudado e da tese de Weber sobre

os tipos ideais⁵, foi realizada a construção do corpus da pesquisa, com a seleção dos personagens das telenovelas exibidas no período de 1963 a 2016, para realizar a tipificação dos galãs e, a partir daí, sermos capazes de empreender a análise proposta.

A seleção se deu a partir de material textual e audiovisual consultado principalmente no site *Memória Globo*, que guarda um acervo das produções da emissora carioca, principal produtora de telenovelas no país, e no site *Teledramaturgia*, do jornalista Nilson Xavier, que reúne informações sobre todas as telenovelas já produzidas no país e, inclusive com informações de bastidores e alguns dados de repercussão. Além disso, ainda realizamos a busca de vídeos dessas produções no YouTube, especialmente cenas em que aparecessem os galãs selecionados, a fim de verificar a caracterização e o tipo de comportamento a apresentado e constatar se a descrição encontrada pode ser tida como acurada.

Para chegarmos ao corpus final, a seleção foi feita a partir do seguinte procedimento:

1. Identificação dos personagens-galãs e respectivos atores nas telenovelas apresentadas no país a partir de 2-5499 *Ocupado* (Excelsior, 1963)
2. Levantamento dos atores que mais se repetiam no papel de galã em cada época (definida a partir de décadas) (ver Anexo 1)
3. Verificação, em revistas dessas épocas, se esses atores recebiam na mídia o tratamento de galã (por meio dos seguintes critérios: destaque na publicação; chamada e/ou foto relacionada a sensualidade, beleza, relacionamentos amorosos etc.,)

O acervo do CETVN e alguns livros também foram importante material de consulta para coleta de informações nesta fase da pesquisa. Fazem parte dessa coleção os seguintes volumes: *Memória da Telenovela Brasileira* (FERNANDES, 1994), *A Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela Brasileira* (ALENCAR, 2002), *Guia Ilustrado TV Globo – Novelas e Minisséries* (Memória Globo, 2010), *Almanaque da TV 50 Anos – Memória e Informação* (RIXA, 2000), *Televisão Brasileira – o Primeiro Beijo e Outras Curiosidades* (ALVES, 2014), *A Negação do Brasil – o Negro na Telenovela Brasileira* (ARAÚJO, 2000), *Almanaque da Telenovela Brasileira* (XAVIER, 2007), *Ideologia de*

⁵ Explanaremos mais sobre a importância das leituras no tópico seguinte, **Análise da etapa cumprida no período deste relatório**

Branqueamento nas Telenovelas Brasileiras (ALMEIDA, 2016) e *A Telenovela Brasileira – Histórias, Análise e Conteúdo* (TÁVOLA, 1996).

Em texto sobre a metodologia da pesquisa em Comunicação, Lopes (2014) explicita todas as fases da pesquisa, sendo parâmetro para a formulação e a realização do trabalho realizado. Ao discorrer sobre a reflexividade na pesquisa, Lopes (2010, p. 27-49) ressalta a importância social do objeto como algo a ser definido antes do início da pesquisa, sendo essa justificativa um compromisso do pesquisador. Ao tratar das formas, aplicações e funções da reflexividade, Lopes traz um importante elemento para a construção da pesquisa científica e nos faz pensar em nosso próprio papel, como pesquisadores, frente ao objeto que escolhemos e aos modelos metodológicos propostos.

Sobre a importância sociocultural e política da telenovela enquanto instrumento de representação, encontramos ainda apoio em Martín-Barbero (2001, p. 11-21). O autor traz elementos para uma reflexão do mundo atual a partir da política, da cultura e da comunicação como agentes constituintes e de mediação. Sendo, para o autor, a comunicação e a cultura as principais mediações da política.

Com a proposta de um novo mapa de mediações (MARTÍN-BARBERO, 2018; LOPES, 2018) e suas explanações a respeito deles, o autor nos leva a compreender as reconfigurações globais, além de refletir sobre os elementos mediadores da sociedade. A telenovela é um produto resultado da mediação do gênero melodrama, sua matriz cultural, e se desenvolve temporalmente como formato industrial. Martín-Barbero trata ainda da importância dos programas de ficção na TV como introdutórios de direitos e costumes que podem mudar inclusive a política do país. “O que coloca em comunicação as pessoas que estão perdidas nas grandes cidades é o rádio e a televisão” (2009, p. 152).

No campo dos Estudos Culturais, Hall é um autor de destaque nesta pesquisa, especialmente ao tratar das questões em torno da identidade cultural e do sujeito múltiplo (1999). Uma vez que o ser não é constituído de apenas uma identidade, é então natural que a masculinidade também não seja uma. Ele traz algumas reflexões sobre as transformações na identidade cultural ao longo do tempo, apresentando importantes questões sobre a identidade na pós-modernidade, na qual vivemos. Identidade esta descentrada e sem núcleo, sem essência, multifacetada e composta de contraditórios, constantemente transformada pelo meio exterior. Nesse compósito de identidades, a que transparece é determinada pela situação momentânea, resultado de uma necessidade de

adaptação. Assim, as masculinidades, então, propósito de investigação de meu trabalho, se moldam e se transformam, se adaptando às mudanças do tempo.

Para a constituição do corpus e criação de categorias, ou tipos, o autor fundamental para este estudo é Weber, conforme temos enfatizado. No livro *Metodologia das Ciências Sociais*, Parte 1, encontramos sua definição de tipo ideal e a importância da categorização para o ofício do pesquisador. Segundo o autor, a criação do tipo ideal é um instrumento que orientará a investigação, como uma espécie de parâmetro para que seja possível a análise de algumas situações, especialmente ao lidar com generalizações. Trata-se de uma construção mental da realidade, na qual o pesquisador seleciona um certo número de características do objeto em estudo a fim de, construir um “todo tangível” para classificar os objetos de estudo. Sendo, portanto, uma construção feita pelo pesquisador, que fará a seleção dos aspectos do objeto que deseja estudar, não reproduzindo, portanto, fielmente a realidade. Monteiro e Cardoso (2002) nos ajudaram a compreender melhor essas definições:

Um constructo de tipo ideal cumpre duas funções básicas: i) fornece um caso limitativo com o qual os fenômenos concretos podem ser contrastados; um conceito inequívoco que facilita a classificação e a comparação; ii) assim, serve de esquema para generalizações de tipo (...) que, por sua vez, servem ao objetivo final da análise do tipo ideal: a explicação causal dos acontecimentos históricos (MONTEIRO; CARDOSO, 2002, p. 14).

Outros autores também foram importantes na compreensão de categorização. Dentre eles, destacamos Hacking (2013). Verificamos no texto que é por meio da criação de tipos e categorias que ideias e conceitos passam a existir no mundo, ainda que os atos que originam essas categorizações sejam muito mais antigos do que sua conceituação. Daí percebemos a importância da tipificação, uma vez que nos permite verificar padrões e práticas correntes e estabelecidas, fazer o seu estudo e assim compreender melhor suas estruturas. Fazendo um paralelo com as questões da linguística, as sociedades só nomeiam aquilo que conhecem. Por exemplo, em alemão existe a palavra *Wanderlust*, que quer dizer algo como desejo de viajar, ou desejo de se aventurar; em inglês, temos *homesick*, que é ter saudade de casa. Apesar de em português não termos palavras para sintetizar esses desejos, mas isso não quer dizer que eles não existam. Apenas que podem não ser percebidos de imediato como representantes dessas categorias e que a sua expressão pode ser realizada de várias maneiras. A categorização permite restringir e direcionar, tornando mais fácil a expressão.

No campo dos estudos de gênero, começamos com Bourdieu e *A dominação masculina* (2002), em que ele propõe um modo de pensar relacional, baseado na oposição masculino/feminino. Nos interessa sua posição de que não existe o livre pensar, uma vez que todo pensamento está pautado pela inserção em uma sociedade em que é intrínseca a dominação masculina e que, portanto, o “livre pensamento” está marcado por interesses, preconceitos e opiniões alheias, o que constituiria uma submissão pré-reflexiva. Além disso, o corpo biológico estaria carregado de significação política. “O corpo biológico socialmente modelado é” (2002, p. 156), afirma. A partir dessa premissa, podemos inferir que as representações corpóreas, a dizer, modos de vestir, de gesticular etc., também estão carregadas de significação política, e, portanto, são elementos de distinção. A análise das transformações nas representações do masculino na sociedade então pode evidenciar transformações estruturais concernentes à política, à cultura e à organização social de cada tempo.

Ainda nos estudos de gênero, Gregori (1993) e Gregori e Debert (2008) fazem uma extensiva análise sobre relações abusivas, que coloca em perspectiva a violência também como forma de dominação e como forma de representação da masculinidade. Podendo ser inclusive uma forma de representação do papel de cada uma das partes do casal ou uma forma de comunicação dentro do relacionamento. Não excluimos aqui, de nenhuma forma, a ideia de que ainda assim se trate de uma forma de abuso, apenas apontamos a ideia de que também a violência pode ser uma forma representativa de masculinidade e que deve ser estudada tanto no âmbito dos (pré)conceitos de virilidade e representação masculina como no da idealização feminina.

Barthes (2003), por sua vez, contribui com a pesquisa ao trabalhar a ideia do neutro, do não gênero, um elemento a mais a ser trabalhado na elaboração da definição das masculinidades.

Os autores aqui citados são alguns dos que nos ofereceram contribuições para as discussões que faremos na pesquisa, mas dialogamos com outros importantes teóricos ao longo desta dissertação, como Butler (2018 [2003]), Castells (2018 [2010]), Rancière (2018 [2012]) e Vargas Llosa (2013), entre outros, tanto para corroborar quanto para contrapor as ideias desses teóricos, enriquecendo a discussão.

2. A TELENÓVELA COMO LUGAR DE MEMÓRIA

2.1 *Telenovela, narrativa e memória da nação*

A arte da contação de histórias, da narrativa, é milenar. A própria arte rupestre, a mais antiga de que se tem conhecimento, é uma forma de narrativa. Para Sadek (2008), “Benéficas, a serviço de forças mal-intencionadas ou ambas, as histórias têm sido contadas desde que o homem articulou signos” (p.19). E no decorrer do século XX, o Brasil desenvolveu uma forma característica de contar a sua história e as suas histórias: a telenovela.

A telenovela brasileira é seu mais importante produto cultural não só pela ampla difusão, mas também por seu modo de fazer. Podemos dizer que existem na América Latina duas linhas de telenovela, a mexicana e a brasileira, ambas calcadas em dois pilares: melodrama e folhetim. Do melodrama, herdou e ainda conserva a estrutura de dualidade bem x mal, embora o caráter moralizador, por vezes, não ocorra (especialmente nas tramas brasileiras). Do folhetim, herdou as reviravoltas do romance rocambolês, as repetições sistemáticas (como forma de rememorar o leitor/espectador e atualizar aqueles que perderam algum momento) e especialmente a serialização da narrativa, com cortes que valorizam o suspense (os ganchos). Herança essa que vem de sua antecessora, a radionovela, como ressalta Meyer “pela mediação da radionovela, o folhetim é fundamento da telenovela, essa grande criação narrativa da América Latina” (MEYER, 1996, p.386).

A diferenciação se dá apenas na segunda fase da telenovela brasileira, com *Beto Rockfeller* (Globo, 1968-1969). Nos primeiros anos, as tramas eram adaptações carregadas em exageros e moralidade. Como descreve Brandão (2007), “as telenovelas alimentam o imaginário do telespectador (...) histórias fascinadoras e fascinantes pelo próprio “excesso”, pelo “mau gosto” que remete ao obscuro, ao turvo escondido no âmago dos seres e das situações” (p. 2).

Os autores dessa fase da telenovela, calcados no folhetim, escreveram tramas onde os ricos eram retratados numa hierarquia que vai da suntuosidade dos “naturalmente bem-nascidos” à “dignidade” dos gradativamente mais pobres. O champanhe borbulhante das taças de cristal do folhetim parisiense é substituído pelo tinir estereotipado do gelinho no copo de uísque. Aqueles mesmos cenários completos que enfeitavam as revistas de moda brasileiras no século XIX e as casas ricamente mobiliadas (pelos coronéis) para as cocottes. O sonho de

Paris, substituído pelos sonhos da Zona Sul do Rio de Janeiro ou dos Jardins de São Paulo, ressalta Meyer. Esse traço do folhetim vamos encontrar em todos os períodos posteriores da telenovela brasileira. (BRANDÃO, 2007, p. 3)

Voltando às duas linhas da telenovela latino-americana, temos que a primeira, como mencionamos, é mexicana, calcada basicamente nas raízes do folhetim e no melodrama (MEYER, 1996), ainda hoje mantém o tom conservador, a centralidade na família e na valorização do núcleo familiar e a religiosidade como marcas centrais. Duas produções recentes evidenciam essas marcas.

A série americana *Jane the Virgin* (CW, 2014-2019), baseada no argumento da novela venezuelana *Juana la Virgen* (RCRV, 2002) sobre uma garota que é inseminada por erro em uma visita ao ginecologista e, assim, acaba se tornando mãe sendo ainda virgem. A série tem o recurso extra de narrador, que explica a história de Jane e destaca a todo momento lembra o telespectador que se trata de uma telenovela. Ela é construída com todos os recursos típicos do melodrama folhetinesco, como filhos que não conhecem os pais, paternidade trocada, vilões que mudam de rosto, mortos que retornam à vida... E ainda conta com a produção de uma telenovela dentro da série, evidenciando ainda mais esses elementos como marca do melodrama.

Já Casa de las Flores (Netflix, 2018) é uma série de humor negro mexicana cuja característica principal é ironizar e satirizar as telenovelas do país. A trama é a típica das telenovelas, centrada em uma família tradicional da sociedade mexicana, com questões de paternidade trocada e paixões proibidas. No entanto, esses elementos de clichê são elevados ao grau máximo e temperados com ironia. A família De La Mora passa a imagem de perfeição e conservadorismo. Um casal que comemora bodas e três filhos bem-sucedidos, com os dois mais novos prestes a se casar. Mas todos têm problemas, e esses problemas é que foram a história. O início se dá com o suicídio da amante do patriarca, que é obrigado a assumir a filha e, assim, tem exposto seu caso extraconjugal. A matriarca acaba vendendo maconha em sua floricultura. A filha mais velha é divorciada, e o ex-marido é apresentado agora como uma mulher trans. A filha do meio está noiva de um americano negro, a contragosto dos pais, e tem um caso com o filho da amante suicida. E o filho mais novo termina o noivado para se assumir bissexual.

Mas podemos considerar que esses temperos, usados para acentuar ainda mais o grama já exagerado das telenovelas (conhecidas aqui também por “dramalhões mexicanos”) e

satirizar a dualidade central de mocinha e herói altruístas sem defeitos/vilões sem escrúpulos, são elementos de contemporaneidade introduzidos na trama e, por isso, fator de aproximação da outra linha de telenovela latino-americana, a brasileira.

Embora tenha a mesma origem e ainda se alimente fortemente dos elementos do melodrama, a telenovela brasileira marcou sua diferença ao passar a trabalhar com elementos da realidade, levar para a tela discussões contemporâneas de todas as esferas (política, social, econômica, cultural etc.) e a até mesmo pautar debates⁶. É esse espaço de debates sobre assuntos relevantes na contemporaneidade a principal característica identitária da telenovela brasileira, que a alça ao patamar de “recurso comunicativo” (LOPES, 2009).

Por conta dessa característica, é possível observar não apenas a amplitude a inserção social da telenovela, mas a sua relevância como instrumento social para pautar discussões, especialmente pelas ações de *merchandising social*, recurso comunicacional consolidado nas telenovelas brasileiras desde 1996⁷ e entendido como as ações de caráter pedagógico ou socioeducativo caracterizadas pela adoção de estratégias enunciativas e discursivas que colocam o tema em pauta e criam espaços para sua discussão (MUNGIOLI, LEMOS, KARHAWI e BRETTAS, 2011). Tal recurso aparece de maneira abrangente, uma vez que a crítica social faz parte da estrutura da trama, calcada não apenas nas diferenças de época, mas em evidenciar também como em diversos aspectos pouco mudou no país. Situações atuais são abordadas para isso, como no caso do incêndio do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em setembro de 2018. Em capítulo que foi ao ar em outubro na novela *O Tempo não Para* (Globo), a personagem Marocas (Juliana Paiva) faz uma viagem ao Rio e decide visitar o museu com alguns amigos, e todos ficam surpresos com o que encontram. “Que tragédia. A antiga residência Imperial completamente destruída. Um tesouro arqueológico com relíquias de vários povos antigos. Quase tudo reduzido a pó”, diz Marocas. Ao que Miss Celine responde: “Esse é o cuidado que os governantes de hoje dedicam à nossa história”.

⁶ Vale aqui também citar que as diferenças entre novelas mexicanas e brasileiras ficam ainda na questão dos elementos folhetinescos. Há outros, de ordem estética e de produção, que diferenciam as duas linhas de telenovela. Por exemplo: as cenas externas são mais valorizadas na telenovela brasileira, por exemplo, em oposição à preferência pelas tomadas em estúdio das mexicanas. E as brasileiras, em geral, possuem mais personagens e núcleos.

⁷ De acordo com Schiavo, “no período 1990 a 1995, computaram-se 764 ações de *merchandising social*, com a média de 127 ações ao ano. Já de 1996 a 2005, foram computadas 10.865 ações, inseridas em cerca de 6.900 capítulos de 46 telenovelas.”.

Além disso, a *soap* opera juvenil *Malhação* (Globo, 17h) tem se valido bastante desse recurso. Na temporada de 2018, por exemplo, além da abordagem já tradicional de temas do universo jovem, como gravidez na adolescência, sexualidade, distúrbios alimentares e preconceito, por exemplo, usou uma abordagem didática para discutir diversos assuntos emergentes no noticiário, como a violência no Rio de Janeiro, corrupção, fraude eleitoral, regimes totalitários e fascistas, de forma quase simultânea aos acontecimentos.

Ressaltamos também a aprovação do Estatuto do Idoso, em outubro de 2003, após a exibição de *Mulheres Apaixonadas* (Globo, 2003), em que ganhou destaque e causou indignação a trama do casal vivido por Oswaldo Louzada e Carmem Silva, que era constantemente agredido verbal e até fisicamente agredido pela neta. A novela mostrava ainda o drama de uma professora que apanhava frequentemente do marido (até hoje o ator Dan Stulbach é conhecido pelo personagem Marcos, das “raquetadas”). E, segundo a emissora carioca, isso impulsionou as denúncias de violência contra a mulher, que subiram 40% na DEAM (Delegacia Especial de Atendimento à Mulher) do Rio de Janeiro.⁸

2.1.1 A narrativa da nação

Partimos, então, da ideia de que as nações também podem ser entendidas como uma narrativa, (BHABHA, 1990), no sentido de que por meio da linguagem (por signos e símbolos) é possível compartilhar seus conceitos e sua cultura, seus significados de identificação, para trabalhar com o conceito de Lopes (2009) da telenovela como narrativa da nação, que conecta dimensões temporais e “cria uma ‘memória midiática’ dentro da nação” (LOPES, 2014a, p. 1).

Motter (2003) afirma que a quebra de paradigma da telenovela brasileira se deu com *Beto Rockfeller* (Tupi, 1968-1969). Se pensarmos que a primeira telenovela brasileira estreou em 21 de dezembro de 1951 (*Sua Vida me Pertence*, da Tupi, que era exibida duas vezes por semana e ficou no ar até fevereiro de 1952) e que a primeira telenovela diária, *2-5499 Ocupado*, também da Tupi, foi ao ar em 1963, esse processo levou então 17 anos. Além de ter acontecido de forma rápida, podemos considerar que corresponde, assim, a um amadurecimento da telenovela brasileira.

⁸ Cf.: <http://redeglobo.globo.com/novidades/novelas/noticia/2011/07/voce-sabia-estatuto-do-idoso-foi-aprovado-apos-mulheres-apaixonadas.html>

Tal quebra de paradigma é o que até hoje marca a singularidade da telenovela brasileira: “Beto Rockefeller inaugura uma mudança na telenovela brasileira que vai distanciá-la, sempre mais, do modelo melodramático e maniqueísta da novela clássica” (MOTTER, 2003, p. 41). Tal processo, segundo Brandão (2007), “representaria um processo de modernização da sociedade com o surgimento de expressões marcantes na cultura nacional” (p. 6). Essa mudança inaugurada se deu tanto na esfera de forma (cenário, caracterização, locações) quanto na de conteúdo (prosódia, discurso, temática, vocabulário), conforme explicita Lopes:

Esse paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das grandes cidades brasileiras. O uso de gravações externas introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente, uma certa ambiguidade dos personagens e, principalmente, um repertório de referências compartilhado pelos brasileiros. Sintonizou as ansiedades liberalizantes de um público jovem, tanto masculino como feminino, recém-chegado à metrópole, em busca de instrução e integração nos polos de modernização. As convenções que passaram a ser adotadas daí em diante baseiam-se em que cada novela deveria trazer uma «novidade», um assunto que a diferenciasse de suas antecessoras e fosse capaz de «provocar» o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e de outras mídias, o consumo de produtos a ela relacionados, como livros, discos, roupas etc. Essa ênfase na representação de uma contemporaneidade sucessivamente atualizada é visível na moda, nas tecnologias, nas referências a acontecimentos correntes. Mas é visível também e, especificamente, na evolução no modo como o amor, o romance, a sexualidade e a relação homem-mulher passou a ser representada nas novelas dos anos 1970 em diante. (LOPES, 2009, p. 25)

Essa transformação não apenas continuou, mas se acentuou. Entre os anos 1990 e 2000, um rodízio de autores⁹ foi responsável pelas tramas das 20h (principal telenovela do horário nobre) da Globo. Entre eles, destacam Aguinaldo Silva, Glória Perez, Manoel Carlos, Silvio de Abreu e Gilberto Braga, que, como lembra Brandão (2017), desde os anos 1980 já exerciam essa função radicalizando a proposta de *Beto Rockefeller*, com “temáticas que resvalam a crítica ácida dos costumes e valores da classe média e das elites urbanas” (p.7).

⁹ No período, foram exibidas 32 novelas no horário, escritas por 11 autores (alguns, em colaboração). São eles: Aguinaldo Silva (sete novelas, sendo duas com Ricardo Linhares e duas com Linhares e Ana Maria Moretzsohn), Glória Perez (cinco novelas), Manoel Carlos (cinco novelas), Silvio de Abreu (quatro novelas), Gilberto Braga (4 novelas), Benedito Ruy Barbosa (quatro novelas), Dias Gomes (uma novela), João Emanuel Carneiro (uma novela).

Desde então, a telenovela brasileira também não mais deixou de exercer seu papel de propiciar o debate público de temas polêmicos de sua atualidade. Um dos últimos exemplos mais recentes de grande repercussão foi a abordagem de uma transição transexual em *A Força do Querer* (Globo, 2017), escrita por Glória Perez.

O personagem Ivan (Ivana) no decorrer da trama descobriu sua identidade masculina. Desde o início, o público pode acompanhar a sua insatisfação com o próprio corpo, e, a partir do momento da descoberta, foi possível ver todas as fases de uma aceitação (tanto própria como por parte de amigos e familiares) e de uma transição difícil. Além de ter de lidar com a própria estranheza, Ivan precisou enfrentar repúdio, falta de entendimento e até manifestações de inadequação e ódio, reaprender a lidar com a própria sexualidade e lutar contra preconceitos e por direitos (como o de adotar um nome social ou o de tirar os seios). Até uma gravidez trans foi exibida na história.

Voltamos aqui a evidenciar, com esse exemplo, a natureza da telenovela como fomentadora de debates e como divulgadora de pautas sociais, por ser esse um de seus principais diferenciais. A questão dos transvestigeneres (termo que engloba travestis, transexuais e transgêneros) tem sido cada vez mais debatida nos últimos anos, com pesquisas que colocam o Brasil como um dos países que mais matam pessoas trans no mundo. Ao colocar, com sensibilidade, esse assunto em uma trama das 21h, de alcance nacional, a telenovela leva esse assunto, emergente nos grandes centros, a todo o país, difundindo-o nacionalmente, a populações de todas as classes e regiões, e grande parte dessa população talvez não tivesse conhecimento do tema de outra forma.

2.1.2 Novela, instrumento de memória

Seguimos então os conceitos de Motter e Lopes para chegar à ideia da telenovela como refratora da nação, que pauta e é pautada por ela. Portanto, funciona também como instrumento de memória social e memória coletiva, como registro e documento histórico de um tempo. Apoiamo-nos nesta tese para destacar os galãs das telenovelas como representantes de uma imagem masculina e de masculinidade que reverbera na época, especialmente nos grandes centros urbanos do país, uma vez que são as regiões de produção e as principais locações dessas histórias. Esses personagens são a personificação de um modelo de comportamento masculino vigente, reproduzem suas manias, maneiras

e caracterização, além de reinterpretar as relações interpessoais, seja no trabalho, entre amigos, em família ou no contexto amoroso.

Especialmente as relações românticas nos interessam (e falaremos mais disso adiante), sem desprezo às demais, pois na interação, na oposição, na união e na justaposição de homem/mulher e de papéis masculino/feminino podemos observar também mudanças sociais, culturais e comportamentais e suas transformações no tempo. Não só tais mudanças influem na alteração dos perfis de masculinidade, que se dá também pela mudança do papel do homem na sociedade (e nas relações interpessoais), mas, numa via de mão dupla, as transformações na masculinidade podem influenciar e provocar alterações no papel exercido pelo homem em seu meio (exemplificamos aqui transformações no exercício da paternidade, com o homem participativo e afetuoso, possíveis apenas se pensadas a partir de um contexto de masculinidades sensíveis).

A partir das narrativas ficcionais da telenovela, é possível reconfigurar uma ideia de nação e verificar as características de identidade. Uma narrativa, mesmo ficcional, estabelece “um modo de compreensão do mundo, de configurar experiências e realidades, de comunicar-se com o outro” (LEAL, 2013, p.28). E, no caso da telenovela brasileira, especialmente a partir de *Beto Rokfeller*, existe ainda a intencionalidade de inserir o país na ficção, tornando-a então ainda mais relevante para estudos que buscam compreender as questões de sua época de produção. Como vemos em Lopes (2009), “são recorrentes nas novelas a identificação entre personagens da ficção e figuras públicas verdadeiras entre as tramas e os problemas reais, e a tendência para uma maior verossimilhança nas histórias contadas”. Dessa forma, concordamos também com Motter (2000-2001):

É possível delinear uma história das transformações da vida cotidiana através da telenovela nos seus 40 anos (TV em geral) de existência e sua apropriação pela cultura brasileira. Nesse sentido, podemos tomá-la como documento de época, como memória histórica e promover seu estudo diacrônico. Nosso propósito tem um caráter sincrônico, ou seja, tomamos a telenovela em exibição para destacar as marcas de época que ela contém e que autorizam sua categorização como documento de valor histórico. (p. 76)

Consideramos que a telenovela brasileira pode ser usada como instrumento de memória coletiva e social (HALBWACHS, 2017; LE GOFF, 1990), sendo refratária dos momentos do país por sua forte conexão com a realidade e a atualidade vigente. Assumimos, então, uma conceitualização de memória associada aos fenômenos da lembrança e esquecimento

do passado, como instrumento de narrativa que fundamenta e orienta a nação, seguindo as linhas de Halbswachs (1925,1941), Bloch (1982) e Ricoeur (2006). Considerando que a memória é fragmentada, Halbswachs entende que a memória coletiva (onde enquadrados a telenovela, como aporte exterior à memória individual) funciona com uma espécie de suporte para a individual, uma vez que as lembranças são associadas a momentos, situações, locais... Assim, a memória, na tarefa de reconstruir o passado, se apoia nos quadros sociais para preencher lacunas e ganhar completude, precisão.

“(...) se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela, nem por isto deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente à sua substância. A memória coletiva por outro lado, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas.” (HALBSWACHS, 2004, p. 53)

Falando da França de 1790, Martín-Barbero nos dá a dimensão de como o melodrama, gênero base do formato telenovela, permite a identificação do espectador. Por isso, trata-se de um gênero de potencial transformador.

As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensacionalidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas emoções. (...) Antes de ser um meio de propaganda o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 158).

A “consciência coletiva” de Martín-Barbero, transposta para a telenovela, também nos permite enxergá-la como narrativa e memória coletiva da nação. É a partir da ideia de que registram comportamentos, ideias, representações, caracterizações, discursos e formas de interação de um momento presente que as telenovelas podem ser então consideradas instrumentos de memória e registro histórico. No prefácio de “A Memória Coletiva” (HALBWACHS, 2017), Jean Duvignald lista uma série de grupos e organizações como portadores de dimensões históricas de um momento, como “projeções voltadas para o passado ou para o futuro e correspondem aos dinamismos mais ou menos intensos e acentuados dos conjuntos humanos”.

No Brasil, podemos dizer que as telenovelas fazem parte desses organismos, levando, como diz o autor, as marcas efêmeras de uma época. Quando reassistidas (por meio das

reprises, por exemplo), passam a ser instrumentos de memória coletiva, conforme Halbwachs (2017, p. 29), ajudando a reconstruir imagens e narrativas, tal qual o papel exercido, no passado (ou em outras culturas que não têm o audiovisual como meio de grande importância), por narrativas de transmissão oral, gravuras, pinturas, livros, jornais e até viagens.

Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós. (...) Assim, quando voltamos a uma cidade em que já havíamos estado, o que percebemos nos ajuda a reconstituir um quadro de que muitas partes foram esquecidas. Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente. É como se estivéssemos diante de muitos testemunhos.

Seguindo Halbwachs (2017), não devemos entender por história apenas uma sucessão de eventos, mas tudo o que torna um período distinto de outro (p. 79). Ao exibir vocabulário corrente, modos de vestir, adereços, costumes e ideias de seu tempo, as novelas mostram, portanto, elementos de identificação de uma época, o que, na concepção do autor, podem ser entendidos como elementos históricos.

Ao reconstruir esse passado, porém, é necessário certo distanciamento e o confronto com documentos históricos sobre a situação sociocultural e econômica da época representado, a fim de corroborar ou contrariar os dados apresentados pela telenovela. E é esse cuidado que procuramos tomar em nossa tipologia, ao inserir os personagens nesse contexto histórico sociocultural. Isso porque, apesar de relevante veículo de proposição de temas, como “narrativa da nação”, a telenovela também reproduz imagem (e estereótipos) que o povo faz de si mesmo. Dessa forma, acaba reproduzindo cenários de desigualdade e discriminação (LOPES, 2003). Como exemplo, temos a Bahia branca de *Segundo Sol* (Globo, 2018). Em um Estado que tem cerca de 53% de sua população autodeclarada negra ou descendente, nem 10% do elenco fixo da novela era negro. Isso levou até o Ministério Público do Trabalho a enviar uma notificação à Globo, recomendando a adequação do roteiro. A nota dizia que "o não espelhamento da sociedade nos programas

televisivos gera a perpetuação da exclusão e reafirma estereótipos de limitação de espaços a serem ocupados pela população negra.”¹⁰

Para Barbero (2000), dada a relevância da telenovela como produto cultural latino-americano, ela é estratégica para a produção das autoimagens dos povos e para como eles se mostram aos demais. Tal representação feita por *Segundo Sol* é perigosa, então, não apenas por perpetuar a exclusão, como diz a nota, mas também por legitimar para o espectador a autoimagem de uma sociedade branca e minimizar (ou apagar) importantes lutas e discussões (especialmente no cenário político vivido em 2018/2019, de enfrentamento de posições políticas e tentativa de opressão das minorias pelo sistema político conservador eleito).

Temos ainda a difundida aceção da telenovela como uma “crônica do cotidiano”. Trazemos o conceito de cotidiano de Lefebvre (1991), para quem a história é construída no cotidiano, nos acontecimentos e objetos que nos rodeiam de diversas ordens, política, sociológica, psicológica etc., para amparar nossa pesquisa. De acordo com Neves (2006, p. 5), “é no presente e para o presente que construímos e reconstruímos as nossas memórias, ao preservar o tempo passado e lembrá-lo para servir ao tempo presente, com vistas para o futuro”. Mas, se a história é construída no presente e a partir do presente, é a partir da memória do passado que esse presente se constitui. Portanto, a história se alimenta das memórias do passado e define as ações do presente (LE GOFF, 1990), sendo elemento essencial para a formação da identidade (individual ou coletiva).

Tomamos como base esses autores e suas concepções para atribuir à telenovela a designação de documento histórico e de registro de época, transformando-se em ferramenta para a construção da história, seguindo as linhas de Habswalchs e LeGoff, na medida em que o relato histórico é construído a partir de uma análise crítica da memória, esta dotada de sentimentos e emoções (tal qual as narrativas das telenovelas) e parciais (por serem feitas a partir de escolhas, individuais ou coletivas). A partir disso, adicionamos ainda os galãs como parte deste rol de elementos de distinção de um período, marcando diferentes formas de comportamento e de relacionamentos masculinos no decorrer do tempo.

E, se a telenovela traz marcadores de época que tornam sua tomada como documento

¹⁰ Cf.: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2018/05/11/globo-pode-responder-a-justica-por-menos-atores-negros-em-segundo-sol.htm>

histórico de memória relevante, também não podemos ignorar elementos culturais importantes na produção, pensados a partir de Bourdieu (2010) de que a produção artística é realizada com destinação a uma classe (baixa, média ou alta) e somente a ela. Esse fator, por vezes, pode ser ignorado ao falar de telenovela, uma vez que é amplamente pensada como um produto cultural democrático, de acesso gratuito, com linguagem visual e textual que permite o alcance à maior parte da população (e até sua venda internacional. E é tudo isso é verdade. A telenovela é gratuita, exibida em TV aberta, e chega a locais cuja penetração de outros produtos culturais até hoje ainda não ocorre. Está no campo e na cidade, nas favelas e nas mansões dos Jardins (bairro nobre de São Paulo). É assunto em botecos e salões de cabelereiro. Propõe questões, como já mencionamos, e dialoga com camadas diversas da população. Isso é possível especialmente por ser uma narrativa complexa (MITTELL, 2012), cujos diversos núcleos permitem uma diversidade de representações e a identificação de telespectadores também diversos. No entanto, não é verdade que a telenovela não seja realizada para uma audiência.

Percebemos bem a destinação da telenovela ao analisar seus núcleos centrais. Mocinhas, galãs, vilões, em sua maioria pertencem à classe média/média-alta e possuem características semelhantes. Estudo de Rocha (2016) sobre as vilãs das telenovelas verificou semelhanças nos perfis dessas personagens: são mulheres bonitas, fortes, que têm na maternidade uma questão central e uma forte relação com o dinheiro (nasceram ou se tornaram ricas). E aqui, ao levantar o perfil geral dos galãs de telenovela, notamos uma hegemonia assustadora, apesar das transformações relacionais: absolutamente todos são brancos e a grande maioria de classe média/média alta (com alguns de classe baixa que em geral ascendem ao longo da trama), e a faixa etária varia de 20 a 40 anos. As idades dependem especialmente do horário da novela e, assim, da idade do público a que se destina, uma vez que tradicionalmente as novelas das 19h têm um tom de humor mais forte e são mais juvenis, enquanto as das 20h/21h almejam um público mais velho, que mais cedo ainda está no trabalho (ver Capítulo 4).

2.2 Telenovela: produto feminino e a relação do homem com o formato

As telenovelas já deixaram de ser um produto feminino. Pesquisa do Ibope de 2013 indica que elas são o programa mais visto pelos homens, à frente do futebol (embora as mulheres

ainda compreendam a maioria da audiência)¹¹. Um marco da incorporação da audiência masculina é o momento em que a ficção passou a abordar o reexame das relações entre homens e mulheres (NARLOCH, 2005), ou seja, explorar também assuntos do universo masculino, expondo fragilidades e receios do homem moderno.

Especialmente nos últimos anos, com o crescimento das telenovelas das 23h, agora chamadas superséries, os homens têm se tornado público importante. É justamente para se alinhar mais a essa audiência que as superséries trazem, em geral, temáticas fortes, com cenas de sexo, violência e criminalidade. Narloch (2005) explica que a aderência dos homens se deu aos poucos, mas se trata de um marco, sendo por isso importante a abordagem das relações entre os sexos.

2.2.1 Telenovela e gênero

O papel da telenovela na disseminação e na massificação de comportamentos e hábitos não se restringe à audiência, uma vez que seu conteúdo é reproduzido, reinterpretado e disseminado constantemente por meio de outras mídias, tais quais revistas, cadernos de jornais, programas de TV, sites e blogs online, que comentam sobre a trama, paródias humorísticas, e mais recentemente, objeto de conversações na internet. “Pode-se dizer que o caráter de intertextualidade da telenovela brasileira, principalmente do horário nobre da emissora líder, tem uma potência que a coloca em posição de gerar discursos e alimentar sua produção como nenhum outro produto da indústria cultural brasileira” (MOTTER, 200-2001, p. 79).

No Brasil, as telenovelas ocupam o mesmo importante papel que os romances e jornais tiveram desde o século XVIII, na formação da ideia de sociedade, comunidade e nação, uma *comunidade imaginada* (ANDERSON, 2008). Tal como esses jornais e romances, as produções exibem ações executadas simultaneamente por diferentes personagens, que podem ou não se conhecer. Enquanto Maria tenta conquistar João, Rafael vai à casa de Jorginho traçar um plano para alcançarem a fama, e Marcos pede Amélia em casamento. Essa simultaneidade “é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história” (ANDERSON, 2008, p. 56).

¹¹ Cf. <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/homem-assiste-mais-novela-do-que-futebol-jornalismo-perde-forca-2025>

Por meio de elementos reconhecíveis da realidade do país, como paisagens e comércios, pelo seguimento de uma contemporaneidade temporal (quando as tramas representam datas comemorativas, tais como Páscoa e Natal, alinhadas com o tempo real) e até mesmo pela citação de acontecimentos recentes nos diálogos de personagens, as telenovelas criam um vínculo forte com o espectador, dirimindo as fronteiras entre realidade e ficção:

“A insensível passagem dessa casa do tempo ‘interno’ do romance para o tempo ‘externo’ da vida cotidiana (...) fornece uma confirmação hipnótica da solidez de uma única comunidade, abrangendo personagens, autor e leitores, e avançando no tempo do calendário.” (ANDERSON, 2008, p. 58)

Os espectadores então se reconhecem e querem também fazer parte dessa comunidade. Para isso, valem-se da mimese de comportamentos, do uso de acessórios e de formas de apresentação (corte de cabelo, presença ou não de barba, corpo magro ou musculoso etc.), e “(...) à medida que cedemos sem resistência a uma sugestão externa, acreditamos pensar e sentir livremente. É assim que em geral a maioria das influências sociais a que obedecemos permanece despercebida por nós” (HALBWACHS, 2017, p. 65).

Estudos de recepção demonstram o papel da telenovela na modulação das relações de gênero. Pesquisa realizada por Ronsini et. al. (2017) evidencia a relação construída por mulheres de classe popular com as personagens de telenovelas. As entrevistadas relatam que ali redefinem suas visões de feminilidade, de comportamento e de relações interpessoais, “aprendendo” como se comportar em diversas situações, como falar, até como andar, além de formas de lidar com situações vividas (especialmente nas relações românticas/sexuais, como infidelidade, ou violência doméstica) por meio da identificação com personagens em tramas semelhantes, que se tornam modelos. Por meio da identificação com as personagens, as entrevistadas também legitimam a si próprias e suas formas de agir. Dessa forma, “as telenovelas (...) oferecem às mulheres das classes populares promessas de transformação da vida amorosa, padrões de comportamento sexual, modos (respeitáveis) de apresentação no espaço público e o modelo do self ideal burguês” (RONSINI et. al, 2017, p. 13). O resultado corrobora a afirmação de Marcondes Filho (2000), de que

“A TV marca a passagem do ‘mundo dos invisíveis’, das pessoas comuns, normais, insignificantes, ao ‘mundo dos visíveis’, daqueles que realmente existem. E, de fato, o ‘outro lado do espelho’ é o espaço do conhecimento, do reconhecimento social, da fama, da glória” (p.91)

Nas telenovelas turcas (emitidas no Brasil pela Band), temos um exemplo de como a escolha de um galã e a definição de suas características pode repercutir em uma sociedade. As tramas relativamente recentes (produzidas a partir de meados dos anos 2000), exportadas para diversos países árabes, fizeram sucesso na região e, de acordo com a imprensa local, desencadearam uma onda de crises matrimoniais e de divórcios, com mulheres demandando que seus maridos fossem mais românticos e respeitosos, como o mocinho Muhammad da telenovela *Noor* (Kanal D, 2005), que dialogava com sua mulher para resolver conflitos. Mas o desejo, na verdade, não era apenas do galã romântico, mas de ter voz e a possibilidade de fazer suas próprias escolhas.¹² Para Salamandra (2008), a questão vai mais além, colocando sob holofote e definindo critérios de beleza (no caso de *Noor*, até próximos dos femininos) e atributos físicos masculinos, o que antes era feito na mídia apenas com as mulheres:

“Unusually for a soap opera, *Noor* did not merely reflect and reconfigure debates ongoing in the public sphere (Castelló et al. 2009:475); it engendered a vibrant discourse about the male body and female longing. This is crucial in Arab societies, where censorship restricts discussion of sensitive issues like sexuality in non-fictional media. The convergence of media forms - satellite television and the Internet - and the rise of a new media genre – the Arabized Turkish series – enables articulation of desire and discontent. These developments have altered what woman say they want, and how man respond.” (SALAMANDRA, 2008, p. 25)

Não podemos, portanto, descartar a importância do conteúdo televisivo na definição de características de gênero e na dinâmica das relações. Como lembra Almeida (2011), a série *Malu Mulher* (Globo, 1979-1980) quebrou paradigmas ao levar temas feministas para o horário nobre da emissora líder, mesmo que feito de forma parcial, “com certa ‘negociação de sentidos’” (2011, p. 128). Ela ressalta que a série levou pela primeira vez à TV a discussão do aborto de forma clara e aberta. Até hoje, na teleficção brasileira, o tema não voltou a ser tratado dessa forma:

Em linhas gerais, como de fato acontecia em várias correntes do feminismo brasileiro, vemos *Malu* discutir formas de desigualdade que afetam especialmente as mulheres; o casamento tradicional é questionado, assim como a dupla moral sexual; os episódios defendem uma ideia de autonomia e independência da mulher, valorizando o trabalho feminino como realização pessoal – uma pauta típica do movimento de classe média, para o qual o trabalho feminino pode ser visto como realização pessoal e autonomia financeira, o que nem

¹² Cf. <http://www.brownpoliticalreview.org/2015/10/turkish-soap-operas-a-voice-for-the-voiceless/>

sempre acontece com as mulheres de camadas populares, para as quais o trabalho fora de casa pode ser condição e não escolha. Em alguns episódios, são discutidos temas que até hoje estão em pauta: politização da violência doméstica e legalização do aborto. De acordo com certas correntes do movimento feminista, Malu defende grupos vítimas de preconceito (homossexuais, negros e deficientes) e denuncia as desigualdades sociais, muitas vezes por intermédio de personagens como as empregadas domésticas. (ALMEIDA, 2011, p. 127)

Como já mencionamos, porém, a novela não é mais um produto essencialmente feminino, aparecendo como principal programa visto pelos homens em pesquisa do Ibope de 2013 (último dado divulgado). Futebol considerado a paixão nacional, aparece na segunda posição. E, sendo assim, podemos considerar que os homens mantêm relação com os personagens semelhante às das mulheres. A audiência masculina e a busca por alcançá-la acaba também sendo determinante na conformação das narrativas, uma vez que, quanto maior o alcance da novela, maior sua popularidade e maior a possibilidade e atrair anunciantes (a lógica mercadológica).

Essa identificação (quando se assume o ponto de vista do personagem) ou projeção (quando se atribui ao personagem os seus próprios sentimentos ou motivações) não é um fenômeno exclusivo da telenovela, nem mesmo dos produtos audiovisuais. De acordo com Ormezzano, trata-se de um comportamento humano que vem da Antiguidade. “Anteriormente, as projeções davam-se com deuses e heróis, com seus poderes sobre-humanos. Hoje, os heróis pertencem à indústria cultural, são as estrelas do cinema e das novelas, os ídolos do esporte e da música. Podemos projetar no ídolo da televisão não só nossos desejos, mas também, sobretudo, nossos medos, tristezas, incertezas e, principalmente, aquilo que não temos coragem de viver, ou não temos condições de fazer.” (ORMEZZANO, 2005, p.03).

Um primeiro indício da ocorrência de identificação na recepção masculina são as relações de consumo. No ano de 2009, a coluna de Patrícia Kogut no jornal “O Globo”¹³ revelou que os principais objetos de desejo da novela *Viver a Vida* (Globo, 2009) eram o relógio e o óculos de sol de Marcos (personagem de José Mayer) e a pasta e o celular de Jorge (interpretado por Mateus Solano)¹⁴. E os homens também ansiavam pelos óculos de grau de Vicente (Henri Castelli) e as camisas usadas de Cássio (Marco Pigossi), de *Caras & Bocas* (Globo, 2009). No ano seguinte, o CAT da Globo ainda revelou o desejo dos

¹³ Cf. <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2009/11/os-objetos-de-desejo-dos-personagens-masculinos-das-novelas-240609.html>

¹⁴ Em consulta à CAT (Central de Atendimento ao Telespectador) da Globo.

telespectadores pelo jogo de lençóis de Danilo (Cauã Reymond), de *Passione*. O caso que talvez tenha ficado mais conhecido – e é até hoje lembrado – é o das camisas Flamel, uma espécie de bata com gola redonda e botões usada pelo personagem de Edson Celulari em *Fera Ferida* (Globo, 1993). Pela popularidade, elas acabaram ficando conhecidas pelo nome do personagem.

O consumo é importante como sinal de identificação com os personagens porque sinaliza um do desejo de se apropriar de seu universo. Assim, ao comprar uma camisa, o espectador não compra somente uma vestimenta, mas a possibilidade de se aproximar do personagem, de “vestir” suas características, de herdar “marcas, dinamismo, elegância, poder, renovação de hábitos, virilidade, feminilidade, idade, refinamento, segurança, naturalidade, umas tantas imagens que influem em nossas escolhas” (LIPOVETSKY, 1989, p. 174). Como ressalta Steinberg, “the material embodiment of the character is the gateway to its world. Consumers purchase character goods not only to possess the character in its material form, but also to access the world in which the character exists” (STEINBERG, 2012, p. 188, apud BLOM, 2017, p. 50).

Para Hamburger,

O envolvimento masculino com novelas passadas e presentes pode ser considerado uma demonstração de que as novelas se expandiram além dos limites usuais do melodrama feminino, tornando-se um repertório nacional não-oficial, apropriado de diferentes maneiras por diferentes telespectadores. (2005, p. 66)

Finalmente, estudos de recepção validam essa percepção de identificação. ROSA (2018) realizou pesquisa específica sobre a recepção de telenovelas na cidade de Santa Maria (RS), por meio de entrevistas em profundidade. Os entrevistados indicaram que os personagens das telenovelas influenciam no modo de vestir, em mudanças comportamentais e em transformações na forma de entender o mundo, as relações sociais e pessoais.

Um dos entrevistados afirmou, por exemplo, que se inspira nos figurinos das tramas para saber o que está na moda, dizendo: “(...) eu acabo olhando ali e comprando de acordo com aquilo” (p. 78). Sobre questões comportamentais, cita o fato de as novelas terem falado sobre “aceitar os gays” e “lidar com pessoas doentes”. Para ele, as tramas retratam a realidade, mesmo as de realismo fantástico, mostram que situações cotidianas, como violência, por exemplo, acontecem também nas classes altas, e ensinam a “lidar com a

situação”. Outro disse, sobre o personagem Ivan/Ivana de *A Força do Querer*, que a novela “faz com que a gente enxergue outros caminhos” (p. 98), e diz que a “a novela me ajuda, assim, pra dizer que muitas vezes eu estou errado.” Já um terceiro entrevistado acredita que as tramas mostram a realidade, mesmo que às vezes enfeitem um pouco, e diz já ter se identificado com personagens da ficção.

Na sociedade, a definição de “ser homem” é uma ideia em constante transição e transformação. Novos termos surgem a todo momento para designar as novas facetas masculinas detectadas: “metrossexual”. “übersexual”, “lumbersexual”, “retrossexual”. Como procuramos expor, no Brasil, tudo isso fica registrado, ainda que muitas vezes sem rótulo, na memória coletiva da telenovela. O próprio metrossexual foi representado em *Cobras e Lagartos* (Globo, 2006) em Tomás (Leonardo Miggiolin), que vivia mudando o cabelo e usava lentes de contato coloridas, e em *Cheias de Charme* (Globo, 2012), com o vaidoso cantor Fabian (Ricardo Tozzi), que mentia a idade, na tentativa de perpetuar a ideia de beleza ligada à juventude. São essas mudanças que procuramos captar neste trabalho, por meio do registro das telenovelas, dada a relevância discutida neste capítulo como reprodutora de hábitos e costumes e como *agenda-setting* e “narrativa da nação”.

3. SER HOMEM NÃO É SER MACHO

3.1 Uma aproximação aos estudos de gênero

Os estudos de gênero surgiram como campo de pesquisa apenas nos anos 1960, nos Estados Unidos, a partir dos movimentos feministas e pós-estruturalistas, com Butler e Foucault. Somente 20 anos mais tarde, nos anos 1980, os estudos de gênero se ampliam para além da questão da mulher e do feminino, passando a abarcar também o masculino, as masculinidades e questões de gênero neutro e transegeneridade, transexualidade e intersexualidade.

Podemos apontar duas linhas principais: a que se baseia no viés biológico, tratando características sexuais e biológicas como fixas e determinadas geneticamente; e a que considera o gênero uma característica moldada culturalmente e, portanto, mutável. Inserimos nossa pesquisa na segunda linha, tratando gênero como identidade. A partir desse referencial, inferimos que a identidade de gênero é formada a partir de diversos fatores. Apoiamo-nos na ideia de Scott (1990), de que tais identidades também são frutos de interesses políticos e de manutenção de poder, sendo daí legitimado o binarismo e a oposição masculino x feminino.

O gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político tem sido concebido, legitimado e criticado. Ele não apenas faz referência ao significado da oposição homem/mulher; ele também o estabelece. Para proteger o poder político, a referência deve parecer certa e fixa, fora de toda construção humana, parte da ordem natural ou divina. Desta maneira, a oposição binária e o processo social das relações de gênero tornam-se parte do próprio significado de poder; pôr em questão ou alterar qualquer de seus aspectos ameaça o sistema inteiro. (SCOTT, 1990, p.92)

Na mesma época, Butler tratou do caráter performativo do gênero em *Gender Trouble* (1990), em que questiona a vinculação de sexo à biologia e de gênero à cultura e traz a ideia de que ambos são criados discursivamente. A pesquisadora aponta a existência de corpos que “importam” e que “não importam”, sendo os primeiros os que se encaixam no sistema heteronormativo, e os últimos, os “desviantes” (gays, lésbicas, transexuais etc.), que ameaçariam as estruturas de poder e, por isso, não são aceitos, ficando sujeitos a violências (psicológicas, morais e físicas), intolerância e à periferia social.

Não pretendemos aqui esgotar as questões relativas aos estudos de gênero nem explorar todos os seus meandros. Isso exigiria um trabalho muito mais aprofundado e longo, apenas sobre essa questão, a fim de realmente abarcar seus múltiplos aspectos. É importante, porém, trazermos esse breve histórico dos estudos de gênero porque, apesar dos avanços sociais que permitiram transformações e inclusões de minorias, esse campo ainda é visto como uma afronta à composição da sociedade, à moral e à família.

Em recente passagem de Judith Butler no Brasil em 2017, onde daria algumas palestras, a pesquisadora foi recebida com protestos e com rejeição devido à sua erroneamente difundida “ideologia de gênero”. Essa mesma “ideologia” também foi amplamente divulgada durante as eleições presidenciais de 2018 e difundida como “objetivo da esquerda”, com influências no resultado do pleito. Percebemos, portanto, como a identidade de gênero ainda hoje não é amplamente aceita e, muitas vezes, tida como transgressora e mesmo ameaçadora. É importante, portanto, reforçar que tal “ideologia de gênero”, usada para a crítica dos estudos de gênero, especialmente pela ala conservadora da sociedade, não existe. As pesquisas seguem o caminho oposto, de que gênero não é ideologia e de que a orientação sexual é individual, não podendo ser mudada por fatores externos (ninguém pode ser transformado em gay ou em heterossexual, por exemplo).

São esses estudos de gênero, porém, que nascem a partir do feminismo, que nos permitem entender a dinâmica das relações pessoais e os papéis sociais do feminino e do masculino (a partir da ideia construída do que é masculino e feminino), englobando as pesquisas sobre como as formas de masculinidade e as masculinidades hegemônicas influenciam no papel social da mulher, as questões de violência doméstica e sexual, oportunidades econômicas e laborais etc.

Os estudos de gênero em diversas áreas (BUTLER, 1986; SCOTT, 1990; FÁVERO, 2012) ajudam a chegar a características definidoras de masculinidade no imaginário social, como dominação, violência, vigor sexual etc. Características tais que não representam a realidade do masculino e que vem sendo combatidas e desconstruídas.

Corrêa (2001, p. 21) lembra que a música e o teatro, nos anos 1970 e 1980, foram importantes veículos de articulação de ideias relacionadas também às questões de gênero.

Cabe também lembrar um ângulo cultural frequentemente esquecido nessas avaliações dos anos setenta: a música e o teatro, à falta de outros canais de articulação política, foram extremamente importantes como catalizadores da opinião pública: o grupo teatral Dzi Croquettes, objeto de tese de uma aluna da pós-graduação da Unicamp, e o cantor Ney Matogrosso, expunham no palco, com muito mais picardia que as discussões teóricas atuais, a relação entre sexo e gênero e a temática, só recentemente transformada em questão teórica, do uso performático do corpo.

Inserimos as ficções televisivas nesse meio, não apenas pelas discussões propostas, mas pelas situações mostradas nas tramas. Há as questões do aborto, do divórcio e do trabalho feminino na já mencionada *Malu Mulher*, mas podemos adicionar aqui telenovelas. Citando apenas algumas, temos *Os Adolescentes* (Bandeirantes, 1981-1982), que tratava de homossexualidade por meio do personagem Caíto; *O Casarão* (Globo, 1976), que trazia uma mensagem da transformação do papel social da mulher até então e da conquista da independência, a possibilidade de romper com a estrutura familiar estabelecida e terminar o casamento para ficar com o homem que deseja; e *Cavalo Amarelo* (Bandeirantes, 1980), em que uma mulher se passa por homem para não ganhar menos no trabalho.

Corrêa também é importante na discussão das dinâmicas das relações amorosas e da violência doméstica (1993). E tais relações ainda são importantes. Apesar de o divórcio e a liberdade sexual terem dado grande independência às mulheres, a instituição familiar ainda é tida como base da pirâmide social. Instituição essa pela qual as mulheres enfrentam diversas batalhas e aguentam injustiças.

Em *O Segundo Sexo* (1980), lançado originalmente em 1949, Simone de Beauvoir afirma que não se nasce mulher, mas que se aprende a ser mulher, e questiona a supremacia “natural” do homem. O que dá origem à ideia de que “a dominação masculina não se impõe mais com a evidência de algo que é indiscutível” (BOURDIEU, 2007). Porém, ainda hoje as telenovelas mostram o relacionamento amoroso como espécie de recompensa para as personagens “boas”.

Mesmo quem foi vítima de diversos desencontros ou fracassos românticos durante todo o folhetim acaba encontrando um par nos últimos momentos do capítulo final. Não têm parceiros apenas as personagens que valorizam mais a profissão (geralmente personagens secundárias, cuja vida familiar não é exibida), ou as que não têm parceiro fixo acabam

por ser retratadas com o viés do humor, as hoje chamadas “periguetes”. A falta de uma relação romântica é espécie de castigo às para as mulheres de índole duvidosa. A ideia majoritária ainda é a do “amor romântico” (GIDDENS, 1993), um amor feminilizado baseado na ideia da maternidade e da feminilidade como características intrínsecas da mulher, que se sustenta pelo compromisso mútuo, representado pelo casamento e que culmina num sentimento de completude, e não está vinculado ao sexo (embora possa incorporá-lo, dentro de uma ideia de fidelidade e virtude).

Isto posto, ressaltamos que, embora nos pareçam lentas, as transformações sociais ocorrem. Até poucos anos atrás, violências simbólicas e/ou verbais em relacionamentos amorosos muitas vezes não eram notadas nas telenovelas, assimiladas como comportamentos naturais. Mas, na reexibição da telenovela *Por Amor* (Globo, 1997-1998) no canal Viva, em 2017, pudemos observar reações a essas violências.

Há 20 anos, Eduarda (Gabriela Duarte) era detestada pelo público, que chegou a criar o site “Eu Odeio a Eduarda”, e Marcelo (Fábio Assunção) era o mocinho inegável da trama. Agora, as reações foram diferentes. Nas redes sociais, os comentários eram sobre o temperamento instável e agressivo de Marcelo, não apenas com a mulher, mas também com outros personagens, e das cenas de abuso moral e até mesmo físico entre o casal, que não chegaram a virar pauta de debate durante a primeira exibição. O mesmo se dá em 2019, com a reexibição da trama (embora editada) no *Vale a Pena Ver de Novo*. No Twitter, a indignação com o então galã aflora:

Adriana Muzareli

@DriMuzareli

6 de mai

Em resposta a

@Carolina20Mari1

Não lembrava q ele era assim. Achei q eu era a única q tinha percebido o tamanho da cena machista. Como mudamos para percepção destas cenas! Que ótimo isso! #machismonao #

Com amor, de Julieta para Eduarda

@RainhaDoCafe

2 de mai

Laura e Eduarda falaram a verdade e nenhuma delas percebeu que o cretino é o Marcelo. **#PorAmor**

Vovó, sou eu, Anastasia

@ForgetSuperman

3 de mai

A gente passa **#Poramor** inteiro odiando Laura ou Eduarda quando deveríamos odiar o Marcelo que é mais embuste que qualquer uma das duas, né?

Alfi Netando

@Alfi_Netando

6 de mai

"Vamos ter quantas meninas vierem, até vir um macho!" Eu escutei isso mesmo? **#PorAmor**

Com isso, verificamos que a percepção social da violência, especialmente da violência contra a mulher, ganhou novas dimensões no decorrer desses últimos 20 anos, tornando-se questão de maior preocupação social e, também, de maior notoriedade (durante esse período, diversas novelas abordaram a questão da violência doméstica e a importância da denúncia e da Lei Maria da Penha). A esse respeito, Fávero (2012, p. 17) explica que:

o mundo social e cultural no qual vivemos, e com o qual trocamos e criamos significados, nos conduz a determinados padrões de condutas que embora não nos satisfaça, muitas vezes ignoramos ou preferimos ignorar, não vemos ou preferimos nos ver e até esconder nos outros e de nós mesmos.

Assim como ressaltamos que os autores aqui mencionados são importantes para nos ajudar a inserir as novelas e as relações interpessoais nelas representadas no campo dos

estudos de gênero, ajudando-nos a entender como essas relações denotam transformações na sociedade brasileira, cabe destacar uma vertente desses estudos, que se concentra na masculinidade, como âncora para este projeto.

3.1.1. Os movimentos feministas

Os estudos feministas são essenciais também para o entendimento das masculinidades, uma vez que abordam a relação/homem mulher e as formas de representação social do sexo e do gênero.

Apesar de termos gênero como campo de estudos há menos de um século, as lutas feministas são bem anteriores. Surgem no final no século XIX, com o movimento sufragista, hoje chamado de primeira onda do movimento feminista, cujas origens remontam à França do século XVIII, após a Revolução Francesa.

A França pós-revolução adotou o “*slogan*”¹⁵ iluminista de Liberdade, Igualdade e Fraternidade e apressou-se em valorizar os direitos dos homens, mas, a despeito excluiu as mulheres de qualquer lugar político ou de cidadã.

Antes era desprezada, mas respeitada, agora, é respeitada, mas desprezada. Essa frase do pós-âmbulo da Declaração de Gouges¹⁶ resume o papel da mulher na sociedade pensada pelos modernos: deve-se respeitá-la como um anjo do lar, como o mais belo dos seres, sensível e amado, cujos dons naturais são úteis para a paz e a preservação da família, junto com a construção da nação, mas este é o seu espaço e só. A dura vida pública deve ficar a cargo dos homens. (SILVA, 2013)

Na mesma época, na Inglaterra, Mary Wollstonecraft escreveu “*Vindication of the Rights of Woman*” (1792), “convencida de que os males da sociedade tinham a sua origem nas desigualdades sociais e na subordinação de uns ao poder arbitrário de outros” (ABREU,

¹⁵ Uso aqui o termo *slogan* propositalmente, a partir do entendimento atual, do século XXI, uma vez as ações empreendidas em prol dos chamados ideais iluministas foram parciais e excludentes, válidas apenas para uma parcela da população, de homens, considerada a dos cidadãos. Nesse sentido, o conceito de cidadão na França pós-revolução se aproximava do conceito e cidadão da Grécia Antiga, onde a mulher também era um ser à parte na sociedade, e os cidadãos eram apenas os homens livres adultos.

¹⁶ Olympe de Gouges foi uma mulher que, dois anos após a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, propõe à Assembleia francesa a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, propondo a mulher como um ser político. Ela acaba condenada à morte na forca.

2002). Porém, no século XIX, com a industrialização e o desenvolvimento da sociedade burguesa, as mulheres continuam desprezadas (no sentido do Estado de direito) e relegadas ao papel único de mãe e mantenedoras do lar.

Somente a Revolução Industrial, na segunda metade do século XIX, levou a mulher ao mundo do trabalho externo, fora do lar, incorporando-a à fábrica. E é isso que propicia a indignação pela ordem estabelecida, dando origem às sufragistas. Trabalhando com os homens, as mulheres passam a demandar também os mesmos direitos: de jornada, de salário e, especialmente, de voto (daí deriva o nome sufragistas – as que querem o direito ao voto, ou sufrágio). O movimento começou na Inglaterra e se alastrou pelo mundo, chegando inclusive ao Brasil.

As reivindicações das feministas dessa primeira onda eram por igualdade político-jurídica em relação aos homens. Se elas deveriam se submeter às mesmas regras e leis, queriam ter os mesmos direitos, incluindo, entre eles, o já mencionado direito ao voto, mas a também à educação universal, à posse de terras e bens, ao divórcio entre outros. Nos Estados Unidos, as sufragistas se juntaram ainda ao movimento pela abolição da escravidão. Os primeiros países a reconhecerem o voto feminino foram Nova Zelândia (1893) e Finlândia (1906). Na Grã-Bretanha, o direito foi conquistado em 1918, após o fim da I Guerra Mundial (que também teve importante participação feminina); Estados Unidos permitiram o voto feminino a partir de 1920; e em Portugal, em 1931 e com diversas limitações, que foram completamente retiradas somente em 1968.

No Brasil, o movimento tomou forma após a Proclamação da República, em 1889, quando começou a ser discutido o sufrágio universal (querendo dizer, com isso, aos homens adultos e alfabetizados). Quando discutido na Constituinte de 1891, o voto feminino foi considerado “o caminho da dissolução da família brasileira, pois, para a maioria dos deputados desta assembléia, era indiscutível e inapelável o papel da mulher no lar e na família, e o sufrágio feminino parecia-lhes uma ousadia anti-social”.(LEITE, 1984, p. 36, apud RAGO, 2011). Ainda assim, surge no Rio de Janeiro (então capital do país), em 1910, o Partido Republicano Feminino, que em 1917 organiza uma passeata pelo voto feminino. Apesar do insucesso (as mulheres só ganham o direito ao voto no Brasil no governo de Getúlio Vargas, em 1932), os protestos resultam no direito de as mulheres trabalharem no serviço público.

Com direitos políticos conquistados, as demandas se transformam e surge, nos anos 1960, a segunda onda do movimento feminista (periodizada entre os anos 1960 e 1970). A luta passa a ser, então, pela igualdade dos direitos e pelo fim da discriminação. A segunda onda coincide com o início dos estudos de gênero, como já tratamos, e, portanto, também com os questionamentos à biologização do gênero e a predisposição a ocupar determinados papéis sociais. Nasce aí a teoria feminista. E ocorre, então, pelo movimento feminista, o questionamento da sociedade burguesa patriarcal. Nesse sentido, essa fase feminista sofre forte influência também do marxismo, uma vez que relaciona a exploração da mulher pelo patriarcado (pelo sexo, pelos relacionamentos e pela capacidade reprodutiva) à exploração da classe operária pelos detentores de capital (FIRESTONE, 1970). O amor romântico seria uma forma de perpetuação do sistema de classes sexuais, “um instrumento cultural do poder masculino, para impedir as mulheres de conhecer sua condição” (p.170). Firestone argumenta que essa opressão da mulher pelo seu sexo é representada até mesmo no amor:

Numa sociedade dirigida pelos homens, que define as mulheres como uma classe inferior e parasitária, a mulher que não obtém de algum modo a aprovação masculina é condenada. Para legitimar sua existência, uma mulher deve ser *mais* do que uma mulher, deve continuamente procurar uma saída para sua definição inferior; e os homens são os únicos em posição de conceder-lhes esse estado de graça. Mas, por ser raramente permitido à mulher realizar-se através da atuação na sociedade (masculina) – e, quando isso acontece, raramente lhe é concedido o reconhecimento que ela merece – torna-se mais fácil tentar o reconhecimento de um homem do que de vários; e, de fato essa é exatamente a opção que a maioria das mulheres faz. Assim, uma vez mais o fenômeno do amor, bom em si mesmo, é corrompido por seu contexto de classes: as mulheres devem amar não só por motivos de bem-estar, mas realmente para validarem a sua existência. (FIRESTONE, 1970, pp. 160-161)

Ainda hoje, o feminismo é popularmente muito atrelado à segunda onda e seus símbolos: o movimento hippie, a liberdade sexual, a diminuição das saias e dos biquínis, a exposição dos corpos, a queima de sutiãs... Mas o que se esconde atrás desses símbolos era a verdadeira luta: ter direito sobre o próprio corpo, as próprias escolhas, as vontades e os desejos. Isso inclui o direito de a mulher decidir com quem se relacionar e se casar, o direito ao divórcio e ao aborto (uma luta ainda hoje), o direito de escolher a profissão que quiser (incluindo tarefas até então consideradas tipicamente masculinas) etc.

Enquanto nos outros países as mulheres estavam unidas contra a discriminação do sexo e pela igualdade de direitos, no Brasil o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que elas se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida. Mas ainda assim, ao lado de tão diferentes solicitações, debateu-se muito a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto. "Nosso corpo nos pertence" era o grande mote, que recuperava, após mais de sessenta anos, as inflamadas discussões que socialistas e anarquistas do início do século XX haviam promovido sobre a sexualidade. O planejamento familiar e o controle da natalidade passam a ser pensados como integrantes das políticas públicas. E a tecnologia anticoncepcional torna-se o grande aliado do feminismo, ao permitir à mulher igualar-se ao homem no que toca à desvinculação entre sexo e maternidade, sexo e amor, sexo e compromisso. (DUARTE, 2003)

Podemos observar na teleficção brasileira dos anos 1980 sinais claros das conquistas do movimento feminista, com destaque para o trisal de *Armação Ilimitada* (Globo, 1985-1988), série voltada ao público jovem, e as polêmicas levantadas por *Malu Mulher* (Globo, 1979-1980), como divórcio, homossexualidade e aborto.

Na década de 1990, nasce a terceira onda feminista. As transformações vistas no mundo nessa época foram em grande escala. Começou com a derrubada do Muro de Berlim, em novembro de 1991, seguida da dissolução da União Soviética, em dezembro do mesmo ano. Com isso, chegou ao fim da divisão do planeta entre a influência de duas grandes potências (EUA e URSS). Na América Latina, diversos países vivem seus primeiros governos do processo de redemocratização, após a queda das ditaduras nos anos 1980¹⁷. A revolução tecnológica avançou com a escalada da disponibilização de bipes, pagers, computadores pessoais e telefones celulares em lojas varejistas. Também é nessa década que a população tem acesso à internet em casa.

Nesse contexto, a terceira onda feminista se apropria de ideias do pós-estruturalismo e passam contestar as ideias defendidas pelas precursoras. A luta principal é pelo reconhecimento de uma variedade de identidades femininas (com base na raça, especialmente no feminismo negro e não-branco, nacionalidade, idade, classe etc., e na teoria *queer*, que nega os papéis sexuais biológicos e defende que tanto sexo quanto

¹⁷ Regimes ditatoriais de diversos países da América Latina caíram nos anos 1980, a saber: 1982: Bolívia; 1983: Argentina; 1984: Uruguai; 1985, Brasil; 1988, Chile.

gênero são construtos sociais, baseada na tese de Butler (1990), “Problemas de Gênero”¹⁸). O individualismo e a defesa da individualidade são as demandas principais, e as feministas da terceira onda, então, recuperam representações de feminilidade desprezados pela segunda onda, como os sutiãs, batom e salto alto. A ideia é de que cada mulher deve ter o poder de decisão sobre si. E, justamente pela defesa da individualidade, essa fase rejeita a caracterização de movimento comum e organizado. Encontramos em Riley (1988) a sintetização desse momento:

The ‘women’ is not only an inert and sensible collective; the dominion of fictions has a wider Sway than that. The extent of its reign can be partly revealed by looking at the crystallisations of ‘women’ as a category. To put it schematically: ‘woman’ is historically, discursively constructed, and always relatively to other categories which themselves change; ‘women’ is a emphasiz collectivity in which Female persons can be very positioned, so that the apparent continuity of the subject of ‘women’ isn’t to be relied on; ‘women’ is both synchronically and diachronically erratic as a collectivity, while for the individual, ‘being a woman’ is also inconstant, and can’t be provide an ontological foundation. Yet it must be emphasized that these instabilities of the category are the *sine qua non* of feminism, which would otherwise be lost for an object, despoiled of a fight, and, in short, without much life. (RILEY, 1988, pp. 1-2)

Nos anos 2010, surge o que está sendo chamado de quarta onda do feminismo, calcada, principalmente, no ativismo digital. As principais demandas são equidade para as mulheres, o combate ao assédio sexual, a misoginia e à violência contra a mulher, além de propagar a autoaceitação, principalmente do próprio corpo, com o combate especial à “gordofobia”. Para Hollanda (2018), a internet possibilitou essa quarta onda:

A internet mudou tudo! Houve hashtags incríveis, em campanhas que partiam do individual para o coletivo, como #nãoénão e, sobretudo, #primeiroassédio. Esta última inundou as redes em 2015 com relatos estarrecedores de mulheres de todas as idades sobre abusos sofridos. A (ONG) Think Olga, que lançou a campanha, depois fez um levantamento e descobriu que, num universo de 3 mil menções, a média de idade do primeiro assédio era 9,7 anos. A intenção ali não era de vingança individual, mas sim de performance narrativa pública. E fez efeito.

¹⁸ Em sua tese, Butler defende a ideia de gênero como performance/performatividade

Em 2015, no Brasil, o Direito incorporou o termo feminicídio, que caracteriza o assassinato de mulheres decorrente do fato de a vítima ser mulher. Entre as ações que caracterizam o feminicídio, estão violência doméstica ou familiar e menosprezo ou discriminação contra a condição da mulher. Podemos considerar a Lei do Feminicídio uma conquista do massivo ativismo digital desse feminismo da quarta onda.

O mesmo podemos dizer do movimento *#MeToo*. Criado pela ativista negra norte-americana Tarana Burke na tentativa de promover empatia entre vítimas de assédio, o movimento ganhou força nos Estados Unidos em 2017, quando diversas atrizes de Hollywood relataram casos de assédio por parte do produtor Harvey Weinstein. A partir daí, dezenas de outras mulheres se juntaram ao movimento, denunciado superior, colegas de trabalho e mesmo parceiros que cometeram assédio ou estupro. O uso da *hashtag* *#MeToo* serviu para identificar os casos nas redes sociais e propagá-los. O movimento se expandiu e, a partir dele, aumentou a luta na mídia pela igualdade de salários e racial, com a exposição de casos de preconceito e de disparidades de ganhos.

3.1.2. Gênero, mídia e comunicação

Sendo nosso objeto de estudo um produto audiovisual e comunicacional, é relevante discutir então a abordagem dos estudos de gênero na área da comunicação. Isso é possível por meio dos Estudos Culturais, dado que é por meio desse campo que temos a importante definição de identidade do sujeito mutável e em constante transformação (HALL, 2006). Esse conceito abarca também as questões de gênero e mídia a partir do momento em que passa a trabalhar com questões dos estudos feministas e dos meios de comunicação de massa, a partir dos anos 1970 (quando também tem força a segunda onda do movimento feminista).

Hall, um dos expoentes dos Estudos Culturais britânicos e principal responsável pela incorporação do feminismo ao campo, “aponta o feminismo como uma das rupturas teóricas decisivas que alterou uma prática acumulada em estudos culturais, reorganizando sua agenda em termos bem concretos” (ESCOSTEGUY, 2001). Hall afirmou, em entrevista dada em 2003, que era “sensível” à política feminista, e essa foi a razão que o levou, junto a Michael Green, a convidar algumas feministas para se juntarem ao CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies).

Diversas foram as contribuições feministas aos Estudos Culturais:

Desta forma, destaca [Hall] sua influência nos seguintes aspectos: a abertura para o entendimento do âmbito pessoal como político e suas consequências na construção do objeto de estudo dos estudos culturais; a expansão da noção de poder, que, embora bastante desenvolvida, tinha sido apenas trabalhada no espaço da esfera pública; a centralidade das questões de gênero e sexualidade para a compreensão da própria categoria “poder”; a inclusão de questões em torno do subjetivo e do sujeito e, por último, a “reabertura” da fronteira entre teoria social e teoria do inconsciente – psicanálise. (ESCOSTEGUY, 2001).

No entanto, essa relação foi bastante conturbada. Como explica Messa (2008), o centro continuava dominado por homens e suas agendas, e as feministas travavam uma luta constante por espaço e pela inserção de temas de esferas não priorizadas por eles, especialmente os de esfera doméstica. Citando Ann Grey (1991), a autora destaca alguns desses temas desprezados: a centralidade da sexualidade na discussão da identidade, a importância da representação e do consumo dos processos culturais e a relevância da conceituação de sexualidade. Ainda assim, foi criado um grupo de estudos totalmente feminino no CCCS e importantes trabalhos foram produzidos ainda nos anos 1970 tratando não apenas questões ligadas a gênero e sexo, mas também temas que traziam articulações com questões de classe, como “Women Take Issue” (1978).

Um importante ponto de tensão entre as duas linhas de estudo foi o das relações de mídia e gênero. Os Estudos Culturais ignoravam temas e produtos de mídia tidos como femininos, incluindo aí livros, revistas e a televisão. No entanto, o encontro dos estudos feministas com os estudos de mídia dentro dos Estudos Culturais resultou nos principais trabalhos sobre esta temática, sendo de Carol Lopate (1977) o que é tido como primeiro deles:

Consideradas pelas feministas um lugar perfeito para a reprodução do estereótipo da mãe de família e da dona-de-casa, as soap operas eram vistas com relutância e criticismo (BRUNSDON, 2000). O texto de Lopate, polêmico e com forte impulso político, faz primeiramente uma discussão sobre a família e os papéis que circulam naquele espaço para depois passar para o exame da programação americana e da soap opera. Essa obra, embora pioneira, recebeu críticas de feministas como Tânia Modleski (1979), por tratar a fantasia como algo construído solitariamente. (MESSA, 2008, p. 43)

Nos anos 1980, então, dá-se a expansão do campo, e os programas femininos de mídia, assim como a recepção feminina, passam a ser mais explorados na pesquisa acadêmica, “primeiramente focada no texto e no receptor e, mais tarde, numa segunda fase, concentra-se no receptor e seu contexto” (MESSA, 2008, p. 44). Mesmo o melodrama, antes ignorado por sua posição de baixa cultura e associação com o universo feminino (HARMBURGER, 2014), passa a ser amplamente estudado, visto como base de diversos produtos culturais. Martín-Barbero (1997) é um dos principais autores a explorar o melodrama como objeto dos Estudos Culturais, colocando-o como matriz cultural importante e elemento central das telenovelas latino-americanas.

Em 1973, Hall publica o texto “Codificação/Decodificação” na Media Series do CCCS como “Stencilled Occasional Paper nº 7”, no qual trata de decodificação da mensagem televisiva pelo receptor. O autor identifica cinco etapas de codificação/decodificação (produção, circulação, distribuição, consumo, reprodução), sendo que a decodificação (pela audiência) poderia se dar a partir de ao menos três posições hipotéticas: posição hegemônica dominante (aquela do código operado pela mídia); código “negociado” (em que a aceitação do significado dominante é parcial) e código de oposição (rejeição ao significado dominante). O texto passa a circular mais amplamente no final da década e cria uma possibilidade de modelo para os estudos de recepção, que, então, ganham espaço nos anos 1980, seguindo-se a consolidação na década seguinte.

Com esse breve histórico do desenvolvimento dos estudos interdisciplinares de gênero e mídia, passamos então a um olhar sobre como eles se dão na perspectiva brasileira. Conforme Ronsini e Silva (2011), as pesquisas de recepção de mídia também se destacam na América Latina nos anos 80.

Na América Latina, pesquisas sobre mulheres e mídia começaram a ser realizadas no final da década de 1960 vinculadas à teoria crítica da comunicação. Essas investigações buscaram compreender o papel dos meios na consolidação de um modelo feminino hegemônico e ainda como essa forma dominante de representar a mulher serve de guia para a constituição das identidades de gênero (CHARLES, 1996, p. 39). Primeiramente, os trabalhos enfocavam as mensagens dos meios de comunicação. É só a partir dos anos 1980 que as investigações centram-se nos receptores. (RONSINI; SILVA, 2011, p 2)

Escosteguy e Messa fizeram um levantamento, em 2006, no qual voltaram a atenção às teses e dissertações da área da comunicação no Brasil, produzidos entre 1992 e 2002, que abordavam temas relacionados aos estudos de gênero. O levantamento deu origem ao artigo “Os estudos de gênero na pesquisa em comunicação no Brasil”, que revelou que apenas 2% da produção acadêmica das pós-graduação tinha esse viés (65 de 3.254 trabalhos). Na primeira metade do período (de 1992 a 1996), o principal enfoque das pesquisas era a mensagem. A seguir, de 1996 a 1999, o foco é transferido ao receptor, e num terceiro momento, entre 2000 e 2002, a preocupação é com a representação da mulher na mídia. Sendo que o terceiro período verificado é o de maior produção (1.665 trabalhos) e também maior interesse pelos temas relativos aos estudos de gênero (36 trabalhos, ou 2,15% do total).

Em sua tese, de 2019, Tomazetti estende o período da mesma pesquisa, trabalhando com as teses e dissertações produzidas entre 1972 e 2015. O resultado encontrado foi que 2,4% (316 de 13.265) das pesquisas se relacionam, de alguma forma, aos estudos de gênero. Tomazetti dividiu seus achados em duas correntes: estudos feministas (representados por 240 trabalhos) e estudos LGBTI¹⁹ e *queer* (com 62 trabalhos).

A partir das genealogias, observou-se, de acordo com as tendências dos períodos estudados – desde a incorporação das teorias e conceitos feministas e de gênero entre os anos 1980-90; a produção de pesquisas sobre homossexualidades somente a partir da década de 1990; o refluxo político das pesquisas feministas no início do séc. XXI, contrariamente à constituição das primeiras pesquisas de viés *queer* nesse mesmo período, e, por fim; o reflorescer e a revitalização de ambas as perspectivas a partir do ano de 2010 – que o que fomenta as escolhas teóricas e metodológicas das pesquisas em comunicação e gênero é a sua tendência ao empírico. (TOMAZETTI, 2019, p. 4)

Interessante notar que os estudos sobre masculinidades, objeto de nossa pesquisa, são a abordagem de apenas 14 investigações. Para Tomazetti (p. 47), “esses estudos, ainda escassos no campo, nos possibilitam pensar que a generificação do homem, enquanto ser masculino, não está fechada às mudanças históricas, culturais, discursivas e estéticas e ajudam a desnaturalizar a ideia de rigidez e imutabilidade das identidades masculinas”.

Verificou-se que o aumento da produção relacionando gênero e comunicação foi gradual. A primeira dissertação – e único trabalho levantado dos anos 1970 - foi “Personagens femininas da telenovela em suas relações com o trabalho” (1977), de Dulce Monteiro.

¹⁹ Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e intersexuais.

Em seguida, nos anos 1980 e 1990, houve incremento significativo, uma vez que se constatou a produção de uma a cinco pesquisas por ano. A alta continua nos anos 2000 (cinco a sete pesquisas por anos) e, a partir de 2010, passam a ser produzidos mais de uma dezena de trabalhos por ano, com ápice em 2015, último ano do levantamento: 35 teses e dissertações que relacionam gênero e comunicação. Além disso, é importante salientar os objetos de estudo dessas pesquisas. A maioria deles (29%) aborda o jornalismo, seja impresso ou televisivo, e, a seguir, aparece teleficção/telenovelas/entretenimento, como objeto de 17% dos estudos.

Tomazetti identificou os principais vieses das pesquisas acadêmicas levantadas, periodizando-os da seguinte maneira: 1977-1989 – poucas pesquisas, com enfoque sobre a condição feminina e os estereótipos sexuais; 1990-2000 – incorporação do conceito de gênero e das questões feministas nas pesquisas, centradas especialmente em estereótipos e ideologia dos meios e emancipação feminina; 2001-2009 – institucionalização dos estudos feministas no país, com grupos de pesquisa, eventos e revistas especializadas, mas despolitização teórica-epistemológica das pesquisas, com foco em estereótipos e representação dos meios e emancipação feminina; 2010-2015 – consolidação das pesquisas, tratando de crítica aos estereótipos e representação dos meios.

Delinear esse cenário ajuda a localizar nossa pesquisa no campo e propor diálogos. Observamos, por este breve panorama dos levantamentos realizados, que os estudos na intersecção comunicação/gênero são objeto de crescente interesse acadêmico, sendo já um campo consolidado. Este trabalho se enquadra em um eixo interessante, de teleficção e masculinidades, e, conforme podemos notar, enquanto as ficções televisivas aparecem entre os principais objetos, o estudo de masculinidades ainda é pouco explorado. Vamos, então, tratar dessa relação.

3.1.3 Masculinidade(s) em pauta

Temos na telenovela um importante veículo de difusão de representações. Dialogamos com a concepção de identidade de gênero para tentar construir um mapeamento das transformações nas formas de masculinidade a partir da imagem dessas masculinidades nas figuras dos galãs das telenovelas.

Ao verificar mudanças nas formas de expressão da masculinidade, este projeto se apoia em autores como Bauman, Hall e Connell, aderindo à ideia de que um sujeito é composto

por diversas identidades e que, a cada momento, uma delas prevalece, de acordo com o contexto em que está inserido. Um sujeito, por entanto, pode apresentar diversas masculinidades, sucessivas e/ou concorrentes, que são expressas em suas relações interpessoais de acordo com o interlocutor e o ambiente.

“Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio destino toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. (BAUMAN, 2005, p. 17)

A masculinidade também se define na relação com outros homens, o que Oliveira (2004, p. 261) chama de “vivências interacionais da masculinidade”. Daí que temos a masculinidade hegemônica, aquela de “um homem no poder, com poder e de poder” (VALCUENDE, 2003, p. 15) e diversas outras que gravitam ao seu redor. E um mesmo homem pode exercitar uma forma de masculinidade hegemônica em um ambiente (em sua casa, com a mulher e os filhos, por exemplo, ou no trabalho), e ter outro papel quando em meio a outro grupo, lugar ou situação social. Para isso, ele conta com a convivência do outro quando ao seu papel: “(...) a ordem social e as práticas que elas favorecem e que as confirmaram, fecha os homens e as mulheres num círculo de espelhos que fecha indefinidamente as imagens antagonistas, mas próprias para se validarem mutuamente (BOURDIEU, 1990, p. 10). Assim, temos que as formas de masculinidade se transformam e variam de acordo com fatores diversos, como descreve Kimmel:

(...) os significados de masculinidade variam de cultura a cultura, variam em diferentes períodos históricos, variam entre homens em meio a uma só cultura e variam no curso de uma vida. Isto significa que não podemos falar de masculinidade como se fosse uma essência constante e universal, mas sim como um conjunto de significados e comportamentos fluidos e em constante mudança. Neste sentido, devemos falar de masculinidades, reconhecendo as diferentes definições de hombridade que construímos. Ao usar o termo no plural, nós reconhecemos que masculinidade significa diferentes coisas para diferentes grupos de homens em diferentes momentos. (KIMMEL, 1998, p. 106)

Por essa multiplicidade de masculinidades, Connell e Masserschmidt (2005) recusam a ideia de uma única masculinidade hegemônica, uma vez que “masculinidades não são apenas diferentes, mas também sujeitas a mudanças” (p. 835). Mesmo concordando, não

podemos, ainda, encontrar termo adequado para substituir a hegemonia na manifestação de uma masculinidade dominante. Quando então aqui falamos em masculinidade hegemônica, usamos a expressão apenas para indicar a dominância em uma determinada situação, não significando que ela seja a forma de masculinidade predominante do sujeito nem que seja a forma de expressão fixa de uma masculinidade dominante de uma época.

A partir de Corbin, Courtine e Vigarello (2013), percebemos que apesar de identidades múltiplas serem um conceito recente, as transformações na masculinidade são observadas desde Grécia e Roma antigas. Como, porém, o próprio conceito de masculinidade é do século XX, de forma que partimos do que os autores tratam por virilidade para verificar como tais transformações vem ocorrendo. E notamos que as expressões do “ser homem” não apenas mudam cronológica e geograficamente, mas também as características também ganham força ou são suprimidas repetidas vezes na história, havendo certo movimento cíclico nessas manifestações.

Em diversos momentos e culturas, por exemplo, há clara distinção entre virilidade e masculinidade. O fato de um indivíduo ter relações homossexuais, por exemplo, não significa deixar de ser homem. A virilidade, sim, está ligada ao papel sexual assumido (viril é o sujeito ativo da relação), mas ambas as partes continuam com os direitos atribuídos aos homens da época e, portanto, não perdem a masculinidade (trata-se, portanto, de uma das formas masculinidades, em meio às outras existentes).

Características que sempre são associadas à masculinidade são dominação física e intelectual, a força, e coragem. Conjunto perigoso, que dá origem à ideia de que “ser homem” equivale a machismo, dominação e violência, que até hoje ainda faz parte do imaginário e que consiste na forma de *patriarcado contemporâneo* (FÁVERO, 2010, p. 74). Na contramão do que apontam os estudos de Fávero, os modelos do patriarcado contemporâneo já não parecem ser mais a narrativa predominante em nossa teleficção.

Tomemos como exemplo *O Outro Lado do Paraíso* (Globo, 2017-2018), novela do *prime time* da Globo, principal emissora do país. Vemos como ainda a agressividade pode, sim, ser tida como marca do masculino em alguns nichos, mas condenada pela maioria da sociedade. Trata-se da apresentação na telenovela de um modelo de masculinidade que não deve ser seguido, questionável (JAKUBASZKO, 2010). É o medo de não ser visto como homem que leva o personagem Gael a bater na mulher. As cenas em que o personagem explica e/ou justifica sua violência são bem claras quanto a isso, tanto nos diálogos que tem com Clara quanto com sua mãe, Sophia, que usa desse argumento,

inclusive, para incitar o filho, chamando-o de “frouxo” e insinuando que será traído pela mulher, que estaria “subindo em cima” dele.

Gael também tem discurso internalizado e, em uma das situações de ciúme, usa o argumento de “ser homem” para agredir a mulher: “Eu vou te dizer uma coisa, Clara. Eu sou o homem dessa casa. Agora assina. Tem mais. Se alguma outra vez você olhar diferente pra outro homem, vai se arrepender. Assina. Me obedece! Sou eu que mando”.

Observamos, portanto, que as reações de Gael obedecem a um padrão e são uma forma de autoafirmação como homem. Mas, além de apresentar outros tipos de masculinidades (o tipo sensível protetor e romântico (Patrick); o garanhão (Mariano); o submisso e fraco (Henrique)), a novela também apresenta outras facetas de Gael, outras expressões de masculinidade. Como em sua relação com Estela, sua irmã anã, a que sempre apoia e protege. E uma transformação em sua ideia de masculinidade, quando passa a entender seu comportamento agressivo e a questionar essa expressão, buscando ajuda para mudar.

A trajetória desse personagem em particular reflete a ideia de que algumas de nossas identidades são escolhas próprias, enquanto outras são influenciadas pelas pessoas à nossa volta, sendo necessário “estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (BAUMAN, 2005, p. 19).

Apesar de tratarmos primordialmente das formas de masculinidade predominantes por meio dos galãs de novela. O que nos proporciona uma variedade concentrada apenas em homens brancos, heterossexuais, em idade adulta, não deixaremos de falar de dedicar um capítulo às definições alternativas de masculinidade. Podemos também ver homens mais velhos, gays, travestis, transexuais representados nas teleficções. E as mediações dessa representação também nos ajuda a perceber as transformações sociais e entender os processos de transformação das masculinidades. Temos, inclusive, que refletir sobre onde se encontram os limites da masculinidade. Se um homem gay não deixa de ser homem, um trans homem abandona (ou nunca teve) um lado mulher?

Hundley e Grant (2016) nos confrontam com a ideia da representação dos idosos na ficção televisiva americana, que raramente aborda desejo ou relações sexuais. Para as autoras, o fato reitera a ideia de idosos como seres assexuados. E notamos o mesmo tratamento dado a personagens homossexuais ou transexuais nas telenovelas brasileiras.

Para entender mudanças de representação e das formas de masculinidade representadas como ideais de homem na TV, recorreremos à literatura internacional, que trata

predominantemente de filmes e séries americanas. Alberti (2013) e DeAngelis (2014) refletem sobre a nova dinâmica das relações entre homens, chamada de *bromance*, que vem se tornando cada vez mais comum nas ficções americanas e que somente agora começa a ser explorada nas brasileiras. Já Albrecht (2015) aponta para a falta de diversidade étnica e um momento de crise de identidade, no qual os personagens masculinos sofrem de problemas psicológicos, vivem em constante crise (seja econômica, psicológica, sentimental) e são medicalizados. Sua avaliação de que as masculinidades contemporâneas são assombradas pelas representações do passado nos dão amparo para nossas observações, em que percebemos que as tentativas de transformação são lentas e em constante negociação com o que é considerado “tradicional”.

3.2 Masculinidades x tempo

Quando Homero quer qualificar o comportamento de um homem, ele não dispõe de outra escolha senão dizer que ele ‘é homem’, o que em geral significa que ele manifestou sua força brutal (*alke*), e às vezes com excesso (*agenor*). Já que o homem dispõe de um *thymos*, de uma vontade, de um desejo que ele deve controlar, embora estas ‘virtudes’ possam levá-lo a uma violência excessiva. (VIGARELLO, 2013)

Podem ser apontadas duas correntes de pensamento sobre a masculinidade. A primeira, e mais antiga delas, determina que se tratam de características inatas ao sujeito que nasce com o sexo masculino, portanto, que nasce homem, sendo então essas características biologicamente determinadas. A segunda, mais recente, trata a masculinidade como um constructo social. Por essa corrente, o sujeito aprende a “ser homem”, moldando-se pelo que observa, aprende e/ou lhe é imposto desde o nascimento e ao longo de sua vida. A masculinidade tem, portanto, um caráter cultural. Neste trabalho, seguimos esta segunda linha de pensamento, considerando que a masculinidade é moldável, variável e passível de transformações exatamente por estar inserida em contextos socioculturais.

Na esteira do feminismo, Connell (1995) afirma que os comportamentos ditos masculinos sofrem variações tempo-espacial e estão implicados nas relações de gênero (tanto em relação ao feminino quanto à outras masculinidades). Essa percepção indica que não existe ‘a’ masculinidade, mas masculinidades plurais que se transformam na relação tempo-espço.

(...) os valores e as crenças que apontam para uma masculinidade, a masculinidade hegemônica, e a atualização dessa concepção diante das

outras masculinidades não se opõem ou se excluem. Mais do que isso, são conceitos que na primeira década de 2000 se atualizam para delinear o perfil de masculinidades ou o desenho das masculinidades plurais representadas pela mídia e (re)configuradas na sociedade contemporânea. (PINHEIRO, 2010, p. 5-6)

Ainda Connell (1995) lembra que a masculinidade hegemônica não corresponde a um caráter fixo, mas é constante objeto de disputa, e em cada tempo se sobressai uma forma de masculinidade em detrimento de outras.

Sabemos, então, que as masculinidades não são estáticas e que essa definição passa por transformações no curso do tempo, havendo hoje diversas concepções e nomenclaturas para os diferentes “tipos” de homem. Mas tal variedade efemeridade não é prerrogativa dos tempos contemporâneos.

E, apesar de a concepção de identidade ter mudado bastante e de já ter sido considerada algo definido, imutável e que o sujeito carrega consigo por toda a vida (Hall, 2006), as masculinidades são variadas desde que se tem registro escrito da atividade humana.

O tempo não se desenrola linearmente, e observamos que, no decorrer da história, as masculinidades podem ser concorrentes, em regiões próximas. Mudanças e “avanços” não são uma prerrogativa da atualidade, mas observadas de forma cíclica desde o início da história escrita do homem (como detalharemos na dissertação, as “fases” de masculinidade podem ser encontradas em outros momentos da história humana).

Na Grécia e na Roma antigas, por exemplo, havia a valorização do corpo atlético, indicador de vigor físico. Na Grécia, ele era amplamente admirado, e a nudez era aclamada e elogiada, enquanto em Roma todos os atletas se empenhavam em cobrir os corpos (a nudez era admitida apenas nas termas). Nos dois locais, a iniciação sexual dos meninos com um homem mais velho era natural. A virilidade se encontrava na posição de dominação sexual (papel dos homens mais velhos). Além disso, para os gregos, o gênero não era apenas uma questão de sexo, mas de comportamento, e a coragem figurava entre as principais virtudes do masculino.

Contemporaneamente a esses povos, as civilizações bárbaras tinham os pelos, especialmente as barbas e cabelos, compridos, como sinal máximo de força e virilidade. A castidade, a capacidade de resistir aos prazeres carnavais e a braveza no empunhar de armas e lutar até a morte eram os elementos constituintes do homem bárbaro. Até então,

a virilidade também poderia ser característica feminina. Mas isso não dura muito.

Da Germânica Primitiva aos dias seguintes dos anos mil, os caracteres heroicos foram assim sutilmente se modificando. Por ocasião de seu encontro com Roma, o ideal ocidental perdeu sua pilosidade, ganhou em cultura, e intelectualizou a beleza de seus traços. Depois, no despertar da era carolíngia, ele montou a cavalo, o que fatalmente o distanciou de seus livros. No século X, enfim, a mulher deixou de ser um grande homem; este estatuto passa a ser reservado ao cavaleiro. (VIGARELLO, 2013, p. 150)

Já da Idade Média à Modernidade, o cavaleiro dá lugar ao cavalheiro, ao homem que sabe como se portar à mesa, às armas e escudos que deixam o campo de batalha para enfeitar corredores e paredes.

Em fins do séc. XIX e no séc. XX, com o naturalismo, os meninos começam a ser treinados para desde cedo. É quando aprendem que homem não chora, que é preciso ser corajoso e valente, que vigor sexual, bebedeiras e brigas, lutar bravamente e morrer pela pátria, são sinais do que é “ser homem”. É a vez de espaços como bares e bordéis ganharem lugar social. Encontramos aí uma distinção forte entre virilidade e masculinidade, uma vez que tais características determinam o homem viril, mas a falta delas não coloca em xeque a masculinidade.

O séc. XX traz com eles movimentos feministas e questões de gênero e de identidade. Conhecemos a psicanálise, a medicalização (inclusive do sexo) e o consumismo. E a Globalização e a Mundialização no séc. XXI nos permitem observar a existência de diversas identidades masculinas concorrentes, em um mesmo espaço e tempo. Cada uma delas podendo ser considerada hegemônica dentro de um grupo social.

3.3 Expressões de masculinidade

O indivíduo não é formado por uma identidade única e completa. Todos somos um compósito de identidades que se sobrepõem, se completam e até mesmo brigam entre si. Nesse quebra-cabeças, não podemos dizer que todas as peças se encaixem, nem mesmo que todas elas estejam à disposição. Sabemos apenas que, a cada momento, uma dessas identidades se sobressai às outras e se torna, por esse breve período, nossa identificação em nosso grupo, na sociedade, na comunidade, no mundo (BAUMAN, 2005).

A masculinidade é uma dessas identidades. E a própria definição de masculinidade pode ter uma infinidade de significados, que se distribuem entre os “extremos” de homem antiquado e que não se importa com cuidados pessoais, ao vaidoso, participativo e sensível (HALL, 2006).

Durante a vida, diferentes formas de masculinidade podem coexistir. Isso porque, além de uma masculinidade hegemônica, o sujeito também é dotado de masculinidades subalternas, femininas ou tóxicas, por exemplo, dependente do grupo social em que está inserido. Por exemplo: na empresa em que trabalha e é o chefe, pode apresentar sua personalidade hegemônica, como homem carismático e firme, capaz de controlar a equipe com pulso, estimular a produtividade e ainda ter o respeito dos funcionários; entre os amigos do futebol é o sujeito divertido que conta piadas e não se importa com títulos; na casa dos pais, assume uma identidade de submissão perante o pai e de obediências; e, com a companheira, é tomado pela violência, não abre espaço para o diálogo e resolve conflitos por meio de agressões, sejam elas físicas ou psicológicas.

As masculinidades, como construto social, são relações de poder, baseadas, segundo Kimmel (1998),

nas relações de homens com mulheres (desigualdade de gênero) e nas relações dos homens com outros homens (desigualdades baseadas em raça, etnicidade, sexualidade, idade, etc.). Assim, dois dos elementos constitutivos na construção social de masculinidades são o sexismo e a homofobia (p. 105).

Por ser relacional, a construção de masculinidades transforma em “outros”, em masculinidades subalternas, aqueles com características de inferioridade no campo de poder: o empregado, nas relações trabalhistas, o negro, na relação de raças brasileira, o “caipira”, na relação geográfica, especialmente a mulher.

Essas relações e a característica do jogo inferior/superior, por sua vez, são percebidas pelos subalternos, não pelos hegemônicos, sendo essa a dinâmica corrente em nossa sociedade. Homens diminuem o feminismo porque não percebem a desvalorização feminina; brancos negam o racismo porque não sentem o preconceito, e assim por diante. Nas palavras de Kimmel (1998), “a masculinidade hegemônica é invisível àqueles que tentam obtê-la como um ideal de gênero, ela é especialmente visível precisamente àqueles que são mais afetados pela sua violência” (p. 116).

Para além das diferentes performances de masculinidade que convivem e se alternam, há

ainda a sucessão de masculinidades hegemônicas. Com isso, referimo-nos às alterações nas formas de representação dessa masculinidade dominante, que ocorre durante a vida do indivíduo. Ela é moldada pelo contexto sociocultural e econômico, e muda para se adaptar ao desejo de fazer parte da sociedade, de estar incluído na “comunidade imaginada”.

Precisamos lembrar que as masculinidades se formam pelo olhar do outro, tanto em oposição às identidades femininas, com relacionando-se com outras formas de masculinidade.

Entre as expressões de masculinidade, encontramos algumas características que são predominantes, como coragem, força e superioridade, um conjunto que, em última instância, levam à dominação (seja física, cultural ou intelectual). Num extremo, temos a ideia de que “ser homem” significa usar a violência como resposta a tudo.

Para Bourdieu (2002, p.63), a virilidade implica em um conjunto de características aparentemente naturais que podem se expressar em atitudes, aparências e formas de agir e pensar. Ela é construída dentro do sujeito pela relação com e para outros homens.

Nos galãs de telenovela, nosso objeto de estudo, encontramos um pouco de tudo isso. Em geral, são avatares das masculinidades predominantes dos grandes centros urbanos do país na época da produção, representando, então, os modelos de masculinidade hegemônica. Essa seria um ideal das características desejáveis ao homem, uma norma social representada simbolicamente.

Desta forma, no andamento da pesquisa, chegaremos à tipificação desses galãs de novela, com base no modelo *weberiano*, pelo agrupamento de características que revelam os traços mais marcantes definidores das masculinidades de cada época. Buscamos, assim, por meio das mudanças percebidas nas representações das masculinidades hegemônicas, revelar as transformações do homem brasileiro no decorrer dos últimos 60 anos.

3.3.1 Masculinidade e violência

A questão da violência de gênero é importante para o entendimento da dinâmica dos relacionamentos homem/mulher. É necessário detectar em algumas telenovelas a replicação de estereótipos e de preconceitos, de discursos conservadores e da propagação de tratamentos discriminatórios.

Ao “confundir-se com a vida” e permitir que o espectador penetre na história, por meio da narrativa permeada de atualidade (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 181-182) a telenovela pode propor uma discussão em torno dessas questões e se tornar mediadora de importantes debates. Quando, porém, uma trama se apresenta como atual e moderna e se revela carregada de preconceitos, sem trazer questionamentos a respeito deles, deixa de prestar um serviço social para tornar-se replicadora desse tipo de discurso. Situação que se agrava quando tal fala parte de personagens tidos como sensíveis e integrados à forma de pensamento liberal da sociedade de seu tempo.

Percebemos isso em *A Lei do Amor* (2016-2017). Interessante notar que, numa trama marcada por traços de machismo²⁰, objeto de discussão neste ponto, as mulheres sejam maioria em sua concepção. Tratamos então, aqui, de representações e reproduções do preconceito contra a mulher a partir do olhar de mulheres. E algo a se refletir a partir da dominação masculina (BOURDIEU, 2002), uma vez que a dominação só se dá a partir da participação da mulher em sua perpetuação, assumindo seu papel de submissão.

A trama de *A Lei do Amor* ocorre na cidade fictícia de São Dimas, localizada na região da Grande São Paulo. Chegamos ao seguinte questionamento: o discurso machista, na voz de personagens liberais, seria uma representação da social do preconceito de gênero que persiste ainda no Brasil, mesmo que de forma velada, ou funciona mesmo como disseminador de preconceitos, a fim da manutenção do status quo?

Observamos nessa telenovela uma tentativa de representar os diversos tipos de masculinidade. Há o tipo aventureiro (Pedro), o garotão indeciso (Tiago), o trabalhador, comprometido com o coletivo e preocupado com a igualdade (Augusto), o conservador, ligado a valores tradicionais (Misael), até o extremo da misoginia (Tião Bezerra). A sensibilidade de grande parte dos tipos masculinos retrata a feminização (COURTINE, 2013), em contraposição à ideia de que toda masculinidade precisa ser viril.

Em contrapartida, notamos forte presença de elementos de machismo. Seja numa atitude constante, seja em episódios isolados. Aliada ao conceito de Hall (2006) de fragmentação do sujeito moderno, composto de múltiplas identidades, por vezes até conflitantes, que se manifestam de acordo com a situação, percebemos então que, para os autores de *A Lei do Amor*, o preconceito de gênero é uma característica de todos os homens ainda neste início

²⁰ Em uma busca no Google por machismo em *A Lei do Amor*, aparecem cerca de 47 mil resultados, sendo a maioria dos considerados mais relevantes pelo site de busca (que possuem mais indexações e/ou acessos) comentários sobre a repercussão de cenas ou histórias da trama consideradas de cunho machista.

de século XXI, em que emergem diversos movimentos feministas e a luta pela igualdade de gênero se dá de maneira forte. Tal machismo é especialmente explicitado em situações de ordem íntima, nos relacionamentos amorosos.

Podemos inferir que alguns dos personagens tinham a função explícita de provocar uma discussão a respeito do machismo, do papel social da mulher _e do homem. São tipos bem marcados, caricatos e estereotipados, que repetem seu padrão de discurso e de comportamento durante a narrativa.

Deste grupo faz parte Tião Bezerra e Mizael de Oliveira. O primeiro, exemplo extremo do que podemos enquadrar como um homem machista e preconceituoso. Tratava mal a mulher, Helô, a quem agrediu, por diversas vezes, moral, psicológica e até fisicamente. Seu linguajar incluía as palavras “vadia”, “vaca” e “quenga”, que utilizava para se ferir às prostitutas que contratava rotineiramente, mas não somente a elas. Também vimos episódios de agressão física a outras mulheres, estupro de uma garota de programa e o preconceito contra homossexuais.

Em um dos capítulos, seu filho e um amigo, Juninho, fingem ser gays para provocá-lo. Os dois dormem no mesmo quarto e, durante o café da manhã, têm uma conversa cheia de carinhos e trejeitos. Furioso, o empresário obriga o filho a fazer sexo com uma garota de programa. Tião chama o filho para sair, sem dizer aonde irão, e o leva a um prostíbulo de luxo, onde ocorre o seguinte diálogo:

Edu: Que lugar é esse, pai? Achei que fosse um restaurante.

Tião: Mas é um restaurante! O melhor da cidade! E este é o cardápio! É só escolher que eu pago. Nem pense em bancar o garotinho sensível e sair batendo o pezinho! Porque, se não transar com uma mulher hoje, eu te joga no olho na rua! Então honre as calças que eu te compro e prove que é homem! Porque filho gay eu não vou admitir!

Edu: Por que você tá fazendo isso comigo? Pra me humilhar? Por que você me odeia? O que foi que eu te fiz, pai?

Tião: Eu estou te oferecendo de bandeja as profissionais mais bonitas e caras dessa cidade, e você acha que estou te humilhando? Mas é um xibunguinho mesmo! Eu devia ter tomado as rédeas da sua educação, em vez de delegar isso à sua mãe! Ela é que fez de você essa florzinha.

Edu escolhe uma garota e acaba indo para a cama com ela, mesmo contrariado, com medo do que o pai possa fazer.

Já Misael não é um vilão, de forma que, nele, o machismo é uma característica de personalidade (homem tradicional e conservador). Bateu na filha, Aline, ao descobrir que a garota aproveitou uma saída da família para chamar um homem para fazer sexo. A menina fugiu de casa, o que provocou a contrariedade de sua mulher, Yara. Porém, mais à frente na trama, ela também concorda que a filha merecia a surra, validando a agressão.

Além de trabalhador braçal, Misael é músico. Após se divorciar da mulher, ele se envolve com a DJ Flávia, num relacionamento marcado pelo ciúme. Em uma das discussões, ele aparece com flores e propõe uma trégua: “Você tem razão, sou um cara antigo, conservador. Machista, vai! Mas, por você, vou melhorar! Me dá mais uma chance?” Nesse momento, o namoro é retomado, mas o homem não muda e eles acabam rompendo. O “final feliz” dele é com Ruth Raquel, personagem que passa a história procurando alguém para “casar e ter cinco filhos”.

Tião, sendo o vilão da trama, desperta repulsa e raiva, mas a impunidade de seus atos pode ser vista como fator negativo na proposição de discussões da telenovela. Denunciado à polícia mais de uma vez por agressões, o empresário nunca chega a ser detido ou castigado em razão desses atos, o que faz parecer que, ainda hoje, a violência contra a mulher ainda pode ser tolerada.

Misael, por outro lado, se reconhece machista, mas essa característica é amenizada, descrita como “seu jeito”. Ao pedir conselhos sobre sua relação com a DJ Flávia para a vidente Mileide, ouve: “Ninguém tá certo ou errado. O teu mundo é outro, só isso! É muito diferente do mundo da Flávia! Ou você encara, ou procura outra mulher pra tua vida!”.

As discussões constantes com Flávia permitiram colocações a respeito da igualdade entre homem e mulher, valorizando a independência feminina. Mas nenhum debate é proposto no sentido de minimizar o preconceito de gênero. No último capítulo da trama, a DJ aparece com uma namorada. Não chegou a ser uma ação afirmativa para a homossexualidade (já que foi tratada superficialmente e em apenas um capítulo), e, na representação do relacionamento com Misael e da independência feminina, reforça o discurso machista, uma vez que a jovem independente se revela lésbica e, portanto, não teria uma relação amorosa de sucesso com um homem.

Outros personagens tinham atos de machismo, apesar da apresentação com liberais e modernos, o que pode ser considerado um traço da modernidade, de suas personalidades

fragmentadas (HALL, 2006). Centramos nossa atenção no protagonista, Pedro, que é, portanto, o objeto de nosso estudo.

Apresentado sempre como íntegro, honrado, sensível e liberal, também têm ações machistas, em especial na relação com a galerista Helô, seu amor de juventude. Com a chegada de Laura ao Brasil (uma ex-namorada da época em que morou em Angola) e a descoberta de que tem uma filha com ela, Pedro acaba deixando Helô em segundo plano. Numa noite, feliz com a notícia de que Laura se mudaria definitivamente para o Brasil, Pedro a convida para tomar vinho e conversar no quarto. Bêbados, os dois passam a noite juntos, sendo flagrados por Helô na manhã seguinte.

A partir desse ponto, Pedro passa a perseguir o perdão de Helô. Seu discurso recorrente é o de que foi apenas sexo e, por isso, não configura traição. Diz que é Helô quem realmente ama e que o fato de a galerista não o perdoar demonstra que ela gosta de sofrer, que é “idiota”, “orgulhosa” e que “está se excluindo”: “Sabe por que você não consegue me perdoar? Porque você prefere fazer o papel da garota que nunca consegue ser feliz”.

O machismo reside na culpabilização da mulher pelos erros do homem. Em certo momento, a personagem Yara pergunta a Pedro o que ele acharia se a situação fosse inversa, tendo o silêncio como resposta. Ou seja, ele não consideraria a situação natural nem perdoaria facilmente a namorada. Há uma tentativa, aí, de relativização, de fazer com que Pedro reconheça o erro, mas, na sequência, vários personagens, filhos e amigos de Helô, aparecem a aconselhando a perdoar Pedro, pois somente com ele seria feliz. Isso reforça a ideia de que somente ao lado de um homem a mulher se completa, e o final feliz das tramas sempre envolvem o encontro ou a realização plena do amor (por meio do casamento ou de filhos), como uma recompensa para as mocinhas.

Quando o preconceito de gênero parte de personagens criados para gerarem identificação com o público, especialmente mocinhos e galãs, e quando esse preconceito não provoca questionamentos e discussões no produto ficcional, passam a ser tratados e assimilados como algo natural. Vemos em Hanke (1992) que a marca do tradicionalismo em diversos tipos masculino é algo persistente nas representações televisivas.

Furthermore, while television may offer a range of images of man, such redemptive readings to not address the ideological work that exceptions to the hegemonic pattern do, within a relatively stable framework of patriarchal coding of gender roles and relations, marriage and Family. (HANKE, 1992, p. 192)

No caso da telenovela, o machismo proferido por tais personagens seria reprodução do real ou a propagação de um discurso que naturaliza o preconceito? Diríamos que ambos. Benveniste (1976) explica como o discurso não é apenas um produto da realidade, mas também o seu recriador.

A linguagem reproduz a realidade. Isso deve entender-se da maneira mais literal: a realidade é produzida novamente por intermédio da linguagem. Aquele que fala faz renascer pelo seu discurso o acontecimento e a sua experiência do acontecimento. Aquele que ouve apreende primeiro o discurso e através desse discurso, o acontecimento reproduzido. Assim, a situação inerente ao exercício da linguagem, que é a da troca e do diálogo, confere ao ato de discurso dupla função: para o locutor, representa a realidade; para o ouvinte, recria a realidade. (BENVENISTE, 1976, p. 26)

A telenovela reflete algo ainda muito comum na sociedade e, em vez de problematizar e usar o espaço para discutir como o preconceito de gênero ainda é comum, no lugar de mostrar como o machismo ainda se esconde, mesmo atenuado ou mais velado, em pessoas de fala liberal (especialmente nas classes mais altas (JAKUBASZKO, 2010), *A Lei do Amor* escolheu reproduzir o discurso, reforçando-o.

Jakubaszko (2010), ao investigar a representação das masculinidades em *A Favorita* (Globo, 2009), afirma que “podemos ver na telenovela o que é (e como é) ser homem no Brasil do início do século XXI, pelo menos dos grandes centros urbanos, e o que se espera desses homens”. Se isso é verdade, então percebemos que o preconceito de gênero ainda é algo socialmente aceito. Porém, constatamos, por meio desses exemplos, que a propagação do machismo como algo natural não é inevitável na telenovela.

A Lei do Amor reforça a ideia de dominação masculina (BOURDIEU, 2002), que aborda a divisão dos sexos como princípio da realidade e como representação da realidade, sendo “uma construção social naturalizada”. Especialmente quando pensamos que a dominação se dá por meio da virilidade masculina e do sexo, vemos o quanto o discurso da telenovela está ligado a esse conceito, uma vez que a maioria dos casos de machismo colhidos está relacionada à sexualidade (estupro, compra de sexo, traições).

3.3.2 A discussão da violência e a força da mulher

A telenovela *O Outro Lado do Paraíso* (Globo, 2017) nos permite evidenciar na ficção televisiva as representações de algoz e vítima, as dinâmicas conjugais e o retrato do papel da violência doméstica também como exteriorização de masculinidade.

Com autoria de Walcyr Carrasco, a trama estreou em 23 de outubro de 2017, e desde a primeira semana leva ao ar cenas de machismo, preconceitos e agressões contra a mulher, protagonizadas especialmente pelo casal Gael e Clara.

Tal telenovela desmistifica a violência doméstica como algo excepcional ou típico de guetos, das classes baixas, ao retratar agressões em um casal da “sociedade”, frequentador de um bom meio social e, aparentemente, apaixonado. De fora, uma família perfeita, na intimidade, uma bomba-relógio, em que as engrenagens são um marido abusivo e controlador e uma mulher apaixonada, que procura saídas para a situação e acaba acreditando nas promessas de mudança após cada novo episódio de violência. O detonador são quaisquer situações de contrariedade, seja um encontro dela com outro homem, a vontade de trabalhar/estudar, uma atividade mal executada ou mesmo uma nova amizade.

A história é calcada na narrativa clássica da vingança dos humilhados, na qual uma personagem retorna à cidade da qual se afastou por ter sido humilhado ou injustiçado com o objetivo de vingar-se dos seus ofensores. (BALOGH: 2002, p. 83). Porém, até que a trama da vingança tenha início (e a partir de quando acompanhamos uma história com personagens femininas fortes, decididas e que dominam a ação), o que vemos temos um show de machismo e de violência no núcleo principal.

Já no segundo capítulo, a face violenta de Gael é mostrada por completo, quando, na noite de núpcias, rasga o vestido da mulher, a joga na cama e, diante dos pedidos dela para que pare, da face aterrorizada e da negativa do sexo, Gael a estupra. A cena, crua, causou espanto e choque na audiência, que se manifestou nas redes sociais e declarou a dificuldade de acompanhá-la até o fim.

Durante cerca de um mês acompanhamos diversas cenas de abusos físicos e psicológicos entre o casal, situação interrompida apenas quando a jovem foi internada pela sogra em um hospício. Para assegurar seu controle sobre a mulher, Gael a impede de se relacionar com outras pessoas além da família. Não deixa que ela tenha um celular, ficando em posse

do aparelho e fazendo com que ela lhe peça permissão sempre que quiser ligar para alguém.

A primeira cena de espancamento ocorre ao final da primeira semana. Com ciúme, Gael ataca Clara com tapas na cara e, em seguida, a arrasta pelos cabelos, dizendo: “Não grita que te arrebento”. Clara cai da escada e é levada pelo marido ao hospital, onde o protege, recusando-se a revelar o que realmente aconteceu.

Neste ponto, porém, por meio do chamado *merchandising* social ou ações socioeducativas, a novela revela seu papel didático, mostrando ao espectador o caminho que deve ser tomado em casos como este. Renato, amigo de Clara, é médico no hospital e a chama para uma conversa reservada:

Tá toda machucada. Sei perfeitamente o que houve. O Gael te bateu, não foi, Clara? Te surrou. A gente vai acabar com isso agora. Tem lei pra te proteger. A lei Maria da Penha que é contra o espancamento de mulheres. Vou ligar agora pra polícia. Você vai denunciar esse crápula. Vai botar teu marido na cadeia.

Ao final do mesmo capítulo, a emissora veiculou uma mensagem de alerta com os dizeres: “Violência contra a mulher é crime. Denuncie. Disque 180”. Estratégia que já vinha sendo adotada com a série “Sob Pressão”, exibida entre julho e setembro de 2017.

Outras cenas de abuso moral e de violência doméstica continuaram a ser mostradas. Apenas ao se sentir ameaçada durante a gravidez é que ela decidirá finalmente reagir e pedir a separação. Após ser empurrada contra a parede, ela se defende com uma faca: “Não. Até agora eu suportei coisas que mulher nenhuma suportaria. Suportei porque era só eu. Mas agora eu não tou sozinha. Tenho meu filho dentro mim. Meu filho. Sai daqui. Ou enfio essa faca na tua barriga”.

Apesar da importância de a mulher se reconhecer como vítima para denunciar e/ou sair da relação, isso não significa uma posição de passividade. Vemos na trama a personagem tomar as rédeas e não se contentar com o lugar de obediência. Por vezes, Clara adota comportamentos e falas desafiadores, e chega a perguntar ao marido: “Você vai me bater?”. O seu reconhecimento como vítima, então, deve se dar no âmbito de que saber que o agressor é o único culpado.

Em *O Outro Lado do Paraíso*, vemos como ainda a agressividade pode ser tida como marca do masculino em alguns nichos, embora condenada pela maioria da sociedade. É

o medo de não ser visto como homem que leva Gael a bater na mulher. As cenas em que Gael explica e/ou justifica sua violência são bem claras quanto a isso, tanto nos diálogos que tem com Clara quanto com sua mãe, Sophia, que usa desse argumento, inclusive, para incitar o filho.

Para tentar conseguir o direito de explorar o garimpo de esmeraldas, no capítulo de 27 de novembro de 2017, Sophia sugere que o filho não tem controle sobre a mulher. Segue o diálogo:

Gael - O quê? Eu não sou frouxo coisa nenhuma. Eu sou homem e muito homem. Por que tá dizendo que sou frouxo?

Sophia - Não tem pulso com tua mulher. Mal casou, ela está subindo em cima de você. Se não manda nem na tua mulher, vai mandar no quê? Quero ver quando ela te enfeitar a cabeça, o que fará... O chifre vai bater no teto. Seja homem. Mostra que manda na Clara.

Observamos, portanto, que as reações de Gael obedecem a um padrão e são uma forma de autoafirmação como homem.

Representações de relacionamentos abusivos e violência doméstica são importantes por colocarem as vítimas nessa posição, retirando delas qualquer possível sentimento de culpa, e por mostrar a importância da denúncia e de ter um plano para sair de relacionamentos violentos. Ao colocar em evidência essas mulheres e reforçar a mensagem de que devem falar, contar suas histórias (seja a um terapeuta, um médico, um amigo ou um advogado), as narrativas também levam a mensagem de que a vítima não deve sentir vergonha, mas sim encontrar força para interromper o ciclo.

Ao considerarmos que, no Brasil, a cada dois segundos uma mulher é vítima de violência física ou verbal, segundo Pesquisa Datafolha encomendada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública de fevereiro de 2017, o debate sobre essas situações se mostra ainda mais importante e urgente, sobretudo em veículos de massa. E notamos que o debate extrapola os limites da TV ao verificar as redes sociais. No Twitter, há manifestações sobre as duas tramas, em geral aprovando as abordagens. Seguem alguns dos comentários:

Rômulo Rodrigues @urreileao_ 16 de dez

Gente, Bianca tá maravilhosa e abram o olho pra trama dela, que fala sobre muitas coisas, inclusive a **violência** doméstica, NAO PASSARÃO
#OO outro Lado Do Paraíso

SuperBruno @SuperBrunno 6 de dez

#FofocalizandoNoSBT @WalcyrCarrasco retrata brilhantemente a **violência** contra a mulher na novela **#OO outro Lado do Paraíso**

TIAIVONE @TIAIVONE1 5 de dez

#OO outro Lado do Paraíso MENINAS DO MEU CORAÇÃO.. NÃO TOLEREM O UM GAEL NA VIDA DE VOCÊS !!!! **#machismo** **#violência**

biabionica @biabionica 5 de dez

Violência contra a mulher não tem classe social. Todas nós estamos sujeitas **#OO outro Lado do Paraíso**

Mi @JubiJujuba 5 de dez

Clara foi agredida fisicamente, emocionalmente e sexualmente pelo marido Clara foi trancada em um hospício Clara agora é assediada pelo patrão Clara é um personagem, mas muitas mulheres reais sofrem vários tipos de **violência** diariamente. **#OO outro Lado do Paraíso**

Dando visibilidade a essas situações, as tramas cumprem um papel social de gerar debate e expor feridas, trazendo à tona problemas sociais que muitas vezes não são propriamente discutidos. E notamos um esforço em retratar a violência doméstica como um problema generalizado, que não está restrito a famílias de classes baixas, com pouca instrução ou desestruturadas, como observado em estudos de atendimento realizados pelas Delegacias de Defesa da Mulher no início dos anos 2000 (DEBERT; GREGORI, 2008, p.170).

4. SER GALÃ

4.1 A construção do belo

Um dos definidores do personagem galã é a beleza. Mas, assim como a masculinidade, beleza também é um atributo mutável, constituído cultural, temporal e geograficamente e que se modula com o transcorrer do tempo. De forma que consideramos pertinente tratar aqui da conceituação de beleza e do que significa o belo.

De início, essas duas palavras, embora equivalentes, não possuem o mesmo significado. Por isso a existência de duas palavras se dá na maioria das culturas (e línguas), como observa Tatarkiewics. Belo é o “que tem proporções e traços que satisfazem a padrões estéticos de harmonia e beleza”²¹, Para Platão, que acreditava que tudo que existe no mundo material é uma cópia do mundo intangível, o belo se trata de uma essência e, assim, faz parte da própria criação, sendo independente do observador. Já beleza, por sua vez, é a qualidade do belo.

What is called *beautiful* in modern English, the Greeks termed *kalón* and the Romans *pulchrum*. The Latin word remained in use throughout ancient and medieval times, disappearing during the Renaissance, however, when it was supplanted by a new word *bellum*. This new term had a rather singular derivation: from *bonum* via the diminutive *bonellum*, which was abbreviated to *bellum*. At the outset the word was restricted in its application to women and children; later it came to designate beauty of all kinds, completely eliminating the earlier *pulchrum*. No modern language has adopted a derivative of *pulchrum*, though many have taken over the word *bellum* in some form or other: the Italians and the Spanish, *bello*. The French, *beau*; the English, *beautiful*. Other European languages possess equivalents of indigenous derivation: German *schön*; Russian, *krassivyy*; Polish, *piekny*. (TATARKIEWICZ, 1972, p. 165)

Desde a Antiguidade o belo e a beleza são contemplados e valorizados. Gregos e romanos veneravam a beleza em forma de deusas: Afrodite (Grécia) e Vênus (Roma). Deusas essas que eram a figura da beleza e do amor, indicando a ligação entre esses dois elementos.

Notamos já nas origens da definição de belo, desde a época clássica, sua ligação com características que extrapolam os limites materiais e da aparência. Uma das definições do

²¹ Cf.: Dicionário Aulete digital. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/belo>.

termo vem dos matemáticos e dos filósofos gregos. Inicialmente, esse conceito era bem amplo, compreendendo não apenas formas e sons, mas também pensamentos e personalidade. “What in the *Symposium* he [Plato] refers to as the idea of beauty, he might equally well have called the idea of the good; for it was no visible and audible beauty that he was concerned there” (TATARKIEWICZ, 1972, p. 165).

No caso humano, essa ideia de belo referência a moral e traços de caráter. Temos aí então a associação inicial do belo à moral e à virtude.

Foi no século V a.C, com os sofistas, que houve uma primeira limitação, com a definição de belo como aquilo agradável de ser visto ou ouvido, o que marcou uma separação entre a beleza e a virtude. No entanto, isso não provocou uma substituição do conceito, que sofreu transformações e adequações para se adaptar a cada época.

Medieval and modern thinkers took over the conceptual and terminological apparatus of the ancients and, at the same time, added supplements according to their own lights. Albert the Great, for example, spoke of beauty not only in corporibus but also in essentialibus, and in spiritualibus. The men of Renaissance, on the other hand, were inclined to narrow the concept to fit the needs of the visual arts only: “Beauty,” declared Ficino, “pertains rather to the sight than to the hearing.” Since then, use of all variants of the concept of the beauty has been made at various times and by turns, as convenience has dictated. (TATARKIEWICZ, 1972, p. 166)

Ainda hoje, é comum ouvir que alguém é “bonito por dentro”, o que obviamente não se trata de um elogio às condições dos órgãos internos do indivíduo, mas a sua forma de se portar de se de mostrar socialmente, aos sentimentos que demonstra e às ações que pratica, o que demonstra que persiste a relação do belo com o bom, com a virtude. Essa definição é importante para nós à medida que também nos galãs o belo atribui esse sentido duplo, sendo a beleza física vinculada ao comportamento heroico.²²

Além dos aspectos filosóficos e morais, pesquisas indicam que existem certos padrões que determinam a percepção do que se considera bonito, como aponta Teixeira (2001):

Todavia, ainda que explicação da percepção da beleza pela subjetividade seja largamente acatada por especialistas e leigos na matéria, ela convive com um outro entendimento que lhe é oposto. De caráter objetivo, visto que tem por fonte certas disposições do cérebro humano, determinantes, por exemplo, como a que faz, que "os traços

²² Em nosso estudo, não tratamos de personagens bonitos e/ou conquistadores de comportamentos duvidosos ou moral duvidosa. Existem até mesmo vilões cuja beleza física é ressaltada na narrativa, mas, nestes casos, o comportamento dos personagens não permite o seu reconhecimento como galãs, como discutiremos no tópico seguinte deste capítulo.

gerais geométricos de um rosto, que dão origem à percepção da beleza, podem ser universais" (Etcoff, 1999, p. 33). (TEIXEIRA, 2001, p. 190)

Na natureza, estudos comprovam que as fêmeas escolhem parceiros usando um critério de beleza. Em suas observações, Charles Darwin concluiu que os animais usam atributos de aparência física para atrair parceiros/as sexuais.

O caso do pavão, mais precisamente pela sua cauda, é apresentado como emblemático a partir de considerações de Charles Darwin sobre a seleção sexual pela escolha do parceiro. Neste processo a ênfase é dada não à sobrevivência do mais apto, mas à maior atratividade sexual dos parceiros em potencial. A respeito da exuberante cauda do pavão é dito, em síntese, que apesar dela ser prejudicial⁵ à sua sobrevivência, ainda assim ela se desenvolveu como tal pela preferência das fêmeas por parceiros com caudas grandes e coloridas. (TEIXEIRA, 2001, p. 191)

O pavão pode ser o caso mais notável, mas não é o único. Entre dezenas de casos conhecidos e estudados, há as plumas das aves-do paraíso, os galhos do veado, a juba do leão, as cores de alguns insetos e o canto dos pássaros. No ser humano, traços considerados atraentes para homens, de acordo com pesquisas, é a proporção de 0,7 entre cintura e quadril feminino. Já as mulheres preferem homens com voz grave e mandíbula quadrada. Nos dois casos, traços que possuem ligação com os hormônios sexuais e que são indicadores de saúde e fertilidade.

A beleza, porém, sendo em si a qualidade do belo, seria a sua manifestação, sua materialidade. É a beleza então a responsável pelo encanto dos sentidos, por provocar a admiração. No entanto, para Umberto Eco, a beleza vai além da forma ou da expressão da virtude, aproximando-se mais de uma projeção. Ela seria criada pelo homem não com base no real, mas em como se vê e representa a si mesmo, partindo então do entendimento que o homem faz de si. Por isso, hoje, a beleza não tem uma forma fixa e os “padrões de beleza” estão em constante transformação.

aqueles que visitam uma exposição de arte de vanguarda, que comprem uma escultura “incompreensível” ou que participam de um happening vestem-se e penteiam-se segundo os cânones da moda, usam jeans ou roupas assinadas, maquiam-se segundo o modelo de beleza proposto pelas revistas de capas cintilantes, pelo cinema, pela televisão, ou seja, pelos mass media (ECO, 2010, p. 418)

Essa mutabilidade da forma da beleza é vorazmente usada pela indústria de bens de

consumo e pode também ser verificada em nosso objeto de estudo, na variação de tipo físico, corte de cabelo, roupas e estilo de vida dos galãs elencados. É o uso do corpo como mais um elemento dessa indústria dos bens de consumo da sociedade capitalista (BAUDRILLARD, 1991). A partir dessa ideia, uma das formas de verificamos o estatuto de galã de telenovela é sua presença do ator que o interpreta em capas de revistas e propagandas, vendendo histórias de romance, sexo (ou histórias de sonho e desejo de romance e sexo) e produtos relacionados à indústria da beleza.

Introduzindo a questão da ideologia capitalista como o universo em que o corpo adquire seu atual significado, esse corpo atinge então o status de objeto de consumo, “O mais belo, precioso e resplandecente de todos os objetos, ainda mais carregado de conotações que o automóvel” (Baudrillard, 1991, p. 136). O corpo, para Coelho e Severiano (2007), passa então a ser capturado pela indústria cultural, “transformando o corpo-produtor em corpo-consumidor, e assim tornando-o uma rentável especiaria a se vender no mercado (p. 91). (SAMPAIO; FERREIRA, 2009, p. 125)

Percebemos que um herói bonito tem todos os atributos para se tornar tanto atraente para quanto merecedor da mocinha, o que não é uma “invenção” das telenovelas ou dos romances. Segundo Teixeira (2001), a ligação beleza-virtude se dá como forma moralizante. O autor cita o exemplo das histórias infantis, em que os príncipes também são sempre bonitos, contribuindo para que essa associação da beleza com sentimentos positivos seja realizada desde cedo. E, como aponta, estende-se para a representação histórica:

(...) nos livros textos, (...) há uma plena compatibilidade entre as virtudes dos heróis e suas representações icnográficas, nos termos aqui propostos. O exame de tais livros mostra que heróis não podem ser feios, nem de conduta na vida, nem de fisionomia. Ou, dito de outro modo, os heróis devem ser bonitos, nos dois sentidos. Daí que tudo de negativo/feio que eles possam apresentar são suprimidos ou suavizados em suas representações. Pois, como afirma Virgílio, "mesmo a virtude é mais formosa em um corpo formoso" (apud. Manero, 1958, p. 99). Assim é inerente a todas as representações que eles sejam apresentados como personalidades bonitas e/ou corretas, dependendo dos veículos para tanto utilizados. (TEIXEIRA, 2001, p. 216)

Com essa exposição apontamos que a característica de beleza masculina nos galãs não é aleatória, sendo contínua e historicamente reproduzida nas narrativas. Carrega em si as questões conceituais do belo expostas –associação ao verdadeiro, ao bom, ao justo e ainda ao amor– e os traços necessários para que sejam considerados, biologicamente, um

parceiro ideal, aliados ao uso do corpo como vitrine de uma sociedade de consumo.

4.2 Galã, da etimologia à ficção

O dicionário Aulete Digital traz a seguinte definição de galã:

- “1. Cin. Rád. Teat. Telv. Protagonista masculino, em geral considerado bonito e atraente.
 - 2. Cin. Rád. Teat. Telv. Ator que desempenha esse papel.
 - 3. P.ext. Homem que tem aparência semelhante à desse tipo de profissional.
- [F.: Prov. do fr. *galant* pelo cast. *galán*.]”²³

No dicionário, Priberam²⁴, de Portugal, encontramos ainda: “Galã: 1. ator que faz papel de mancebo apaixonado; 2. [Figurado] galanteador, namorado. Palavras relacionadas: galanice, engalanar, televisivo.

Etimologicamente, o uso de galã aparece pela primeira vez no século XV nos países de língua latina (como Espanha e Itália), sendo uma derivação de “gala”, e, desde então, já se referia a um homem que chama a atenção pela aparência e que encanta as mulheres.

Covarrubias dice de galán: “El que anda vestido de gala y se precia de gentil hombre, y porque los enamorados de ordinario andan muy apuestos para aficionar a sus damas, ellas los llaman sus galanes, y comúnmente decimos: Fulano es galán de tal dama. (...)”

El Dicionario de Autoridades distingue en varios apartados: 1) "Hombre de buena estatura, proporcionado de miembros, y airoso en el movimiento". 2) "El que está vestido de gala, con aseo y compostura". 3) "El que galantea, solicita o logra alguna mujer". 4) "En término cortesano vale también la persona que se dedica a cortejar, y servir a alguna mujer." (PEZZI, 1984, p. 135)

Nos estudos de ficção, Dyhouse (2017) observa que, no início do século XX, as mulheres começavam a se tornar mais críticas da sociedade, ao mesmo tempo que se abriam as oportunidades para fazer parte da força de trabalho do país. Ao mesmo tempo, no entanto, o desejo feminino ainda era o de encontrar o marido perfeito e ter filhos.

Nessa época a leitura de romances se tornou popular entre as mulheres, que se identificavam com as mocinhas e torciam pelo final feliz com o herói. A autora relaciona

²³ Cf. @ulete Digital. Disponível em <http://www.aulete.com.br/gal%C3%A3>. Acessado em abril/18.

²⁴ Cf. "gala", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/gala>. Acessado em mai 2019].

o herói desses livros aos galãs de cinema e da música, destacando que nem sempre a imagem das telas, dos personagens, corresponde ao verdadeiro eu de seu intérprete, sendo o sucesso uma consequência de esses personagens representarem o desejo feminino, o que as mulheres esperam, uma montagem que representaria o homem perfeito, tanto física como emocionalmente.

Apesar de ser amplamente divulgado e conhecido, não encontramos uma conceituação acadêmico-teórica mais aprofundada para o termo galã em seu uso em produtos teleficcionais. No teatro, porém, galã se refere a um tipo da construção das peças melodramáticas.

O “Dicionário do Teatro Brasileiro” (GUINSBURG, FARIA; LIMA, 2006) aponta o galã como uma forma de classificação do ator oriunda do teatro francês e derivada da palavra “galante”, o que já sugeria que “os atores deveriam ser, em geral, bem vestidos, bem falantes, pródigos em qualidades masculinas, nobres ou desprezíveis, capazes de viabilizar a figura como primeiro papel masculino” (p. 151). Cabe aí a ideia de nobreza ou vilania, já que os papéis centrais poderiam ser dos dois tipos, e, por isso, adjetivos compunham os subtipos de galã. Estes poderiam, então, ser: galãs românticos, galãs cínicos, galãs dramáticos, galãs cômicos. Normalmente, as idades para o papel variavam dos 18 aos 40 anos, especialmente para galãs dramáticos e românticos, que, depois, passavam a interpretar o então chamado “centro” (que podia ser um “centro dramático” –o pai da mocinha, em geral, era um “centro dramático”– ou um “centro nobre”). Ainda de acordo com o dicionário, esse uso de galã como personagem tipo caiu em desuso, já que os atores não “se recusam a encaixar-se numa categoria estreita de papéis” (p. 151). “No Brasil, a classificação esteve em vigor nos séculos XIX e XX e ainda hoje encontra ecos na teledramaturgia” (p. 151).

De acordo com Torres (2007), os personagens-tipo não significavam uma limitação para a criação dos atores no teatro brasileiro do século XX:

(...) era (...) a regra do jogo que norteava a concepção do trabalho cênico de cada ator, determinando sua performance sobre o palco. Por exemplo, se o ator “A” representava um galã, visto que possuía o físico e a idade adequados ao tipo, ele tinha a possibilidade de, em acordo com o enredo da peça e em consonância com o ensaiador, nuançar a sua interpretação representando ora um galã do tipo amoroso, ora um galã dramático, ou ainda cínico, cômico, etc. Havia uma espécie de menu comportamental pré-definido que determinava as opções dos atores. Havia, ainda, uma segunda disposição quanto aos gêneros de personagens, sobretudo no tocante à idade. (TORRES, 2007, p. 114)

Essa tradição foi herdada também pelo circo-teatro brasileiro no século XX, que adotou divisão por categorias da “estrutura dramatúrgica do melodrama, com personagens que ocupam funções bem definidas – tais como os apaixonados, o vilão, o cômico, o pai nobre”. (MERISIO, 2006, p. 47).

Com o advento da televisão e a criação das telenovelas, a mesma estrutura é replicada no meio eletrônico, a partir, primeiro, do teleteatro. As primeiras telenovelas brasileiras, por serem adaptações de histórias estrangeiras de forte caráter de folhetim melodramático, ainda herdaram a estrutura dos personagens-tipo. Porém, consideramos que a partir da virada realista a telenovela brasileira, com *Beto Rockfeller* (Tupi, 1968), não incorpora o galã estritamente como um personagem-tipo. O galã romântico ou dramático é ainda tido como um elemento central da constituição do melodrama, mas é moldado segundo as necessidades narrativas e, em geral, possui traços de personagem esférico (FOSTER, 1949, apud CANDIDO, 2009). Ou seja, personagens complexos, capazes de surpreender, sem características fixas de comportamento/caráter.

Como pontua Nora Mazziotti (2010, p. 23-24), o que existe de diferente entre as produções latino-americanas (como as venezuelanas, as colombianas e as argentinas, e não apenas as do México) em relação ao Brasil é o modo de tratar aspectos diegéticos e extradiegéticos de maneira narrativa mais complexa, como: o caráter mais naturalista e realista das atuações; o plano narrativo como modelo coral, isto é, em que o protagonismo não se fixa apenas no par romântico, mas abre espaço a outros personagens e núcleos; o conflito e a personalidade bem delineada de cada personagem e sua história; um modelo permissivo da sexualidade presente nas narrativas e no plano moral; e a existência de personagens esféricos que dialogam e debatem entre si com pontos de vista diferentes e consensuais. (SILVA, 2014, p. 3)

Diante dessas definições, então, é importante esclarecer a concepção de galã adotada neste trabalho. Usamos galã como um personagem do núcleo central da trama, com atributos físicos que o tornem representante de uma forma de beleza exaltada à época e ressaltados de alguma forma na história (por ex.: descrição de atributos físicos de beleza na sinopse, menções à beleza, ser cobiçado e alvo de disputa amorosa). Essa posição é verificada por notícias a respeito do assédio feminino, da forma física ou da atratividade dos atores e de publicidade que explora tais atributos.

4.3 Tipologias de galãs

A base de nossa investigação consiste em uma tipologia dos galãs de telenovelas, conforme revelamos em nossos procedimentos metodológicos. A partir daí, traçaremos as relações com suas épocas para verificar as características de masculinidade em cada momento no Brasil.

Isso se faz importante uma vez que as mudanças nas formas de masculinidade são também indícios de transformações mais profundas, de posicionamento do homem na sociedade, das formas de relacionamento que mantém (sendo que formas de representação do masculino e do feminino são relacionais).

Nossa tipologia se formou a partir de etapas quantitativas e qualitativas da pesquisa, para que pudéssemos chegar aos tipos ideais, ou seja, representantes de certos aspectos da realidade que permitam a sua análise. Ressaltamos, mais uma vez, que em nossa concepção weberiana de tipos esses personagens não encerram a totalidade do real, mas são representativos de um fenômeno e, tendo caráter instrumental, são uma ferramenta para permitir o trabalho.

O primeiro passo para chegar a esses tipos foi realizar um levantamento dos personagens protagonistas e outros personagens masculinos com características de galãs dos núcleos centrais das telenovelas (ver Anexo I). Para isso, foi feita uma consulta às sinopses (quando disponíveis) e outros materiais informativos (como reportagens, ficha técnica, material audiovisual disponíveis em plataformas de streaming) de todas as tramas exibidas desde 1963, quando a Excelsior levou ao ar a primeira telenovela diária, *2-5499 Ocupado*, com o casal Tarcísio Meira e Glória Menezes como protagonista. A última trama considerada foi *Segundo Sol* (Globo, 2018), com Giovanna Antonelli e Emílio Dantas interpretando o par romântico central.

Nessa primeira etapa, foram reunidos em planilhas os dados de 675 produções.

Verificamos que, em geral, o protagonista masculino tem perfil que varia de acordo com o horário de exibição. Nas novelas das 18h, voltadas a donas de casa e a um público mais jovem, os protagonistas são atores mais novos, interpretando personagens com idade na casa dos 20 anos. Já nas produções das 21h a faixa etária aumenta, sendo comum ver como protagonistas personagens com cerca de 40 anos. Nesse caso, porém, o mais comum é haver também outro(s) personagem(s) masculino(s) mais jovem que também exerce papel de galã no núcleo central.

Para reduzir nossa amostra, optamos por nos concentrar nas telenovelas exibidas no horário nobre (entre 19h e 22h), excluindo, inclusive, as tramas exibidas às 23h, hoje chamadas de superséries (especialmente porque uma de suas características são as histórias mais pesadas, com tramas de suspense, violência e sexo, não sendo o romance e, portando, o par galã-mocinha o foco principal). Dessa forma, chegamos a uma amostra com 490 telenovelas.

Para Lopes (2014), podemos dividir a história da telenovela brasileira em três fases: a sentimental (1950-1967), a realista (1968-1990) e a naturalista (desde 1990). No entanto, ao optar por uma divisão como essa, consideramos que teríamos uma amostra muito pequena e não seria possível traçar como se deu a variabilidade dessas masculinidades no tempo. No entanto, uma periodização era necessária. Nas palavras de Le Goff (2014), “com a periodização, o historiador formata a concepção do tempo e simultaneamente oferece uma imagem contínua e global do passado, que acabamos por chamar ‘história’.” (p. 33). É a periodização, apesar de artificial, que permite a estruturação do estudo. Para o entendimento da História, por exemplo, o tempo é dividido em séculos. Nem sempre (ou quase nunca) esses marcos temporais coincidem com as mudanças ocorridas, como a queda do Império Romano, o Renascimento ou a Revolução Industrial, por exemplo. Mas a classificação nos permite um olhar mais ordenado para os acontecimentos.

Migrando para o campo da ficção, temos também uma classificação temporal em relação às formas de relacionamento homem-mulher que se dá nas chamadas comédias-românticas norte-americanas. Ela ocorre a partir dos anos 1930 e se configura da seguinte maneira²⁵: *remarriage comedies* (1930-40); “*career woman*” *romantic comedies* (1940); *sex comedies* (1950-60); *nervous romances* (1970) (Krutnik, 1990); *new romances* (1980-90) (Krutnik e Neale, 1990); e *bromances* (2000).

Pensando esses fatores, optamos por também realizar por décadas o recorte para a seleção dos tipos neste trabalho, selecionando dois atores (como um de seus personagens representativos) por década. Isso nos permite delinear mais nuances das transformações e relacionar os perfis a períodos da história brasileira também mais delimitados, o que facilita a análise.

Na escolha dos atores/personagens representativos dos tipos, levamos em conta não

²⁵ Cf.: MacDOWELL, James. Romantic Comedy: Love, Nervousness & Intertextuality. **Alternate Takes**. 2009. Disponível em <http://www.alternatetakes.co.uk/?2009%2C2%2C222>. Acessado em abril de 2019.

apenas os protagonistas das tramas (cuja relação pode ser verificada abaixo), mas também a escalção dos atores em outros papéis centrais de galã (ver Anexo 1) e a repercussão desses personagens. Como exemplo, temos Marcello Novaes, nos anos 90, representante-mor do que chamamos de “descamisados”. Apesar de o ator ter interpretado apenas um protagonista principal, esteve em quatro outros papéis centrais de galã, sendo o mais destacado deles o de Raí, em *Quatro por Quatro* (Globo, 1994), que até hoje é lembrado. O papel rendeu seu casamento com Letícia Spiller, que fez Babalu, seu par romântico na trama. Em 2016, os dois voltaram a interpretar um casal em *Sol Nascente* (Globo), o que rendeu diversas chamadas e reportagens sobre o núcleo e a torcida do público pelo final feliz²⁶. Para confirmar o estatuto de galã, recorreremos a revistas, para verificar se esses atores, à época do trabalho, eram “vendidos” como representação de beleza, de romance e/ou de “sex appeal”.

Em uma observação inicial, podemos já determinar que o papel de galã é exercido prioritariamente por homens que representam uma forma de masculinidade hegemônica, ou seja, um perfil tido como o ideal no país e dominante, apesar de não serem representantes da maioria da população. Eles são todos brancos. Em geral, de classe média ou alta. E jovens (com idades que variam dos 20 aos 40 anos, em média). Apesar de termos galãs mais velhos, essa é uma exceção. José Mayer, por exemplo, ficou conhecido por sempre fazer personagens sedutores, continuou nesse caminho até sua participação em *Império* (Globo, 2014), aos 64 anos (depois, em 2016, ainda fez um vilão “pegador” em *A Lei do Amor*, da Globo, e desde então está afastado da TV devido a acusações de assédio).

Sintetizando, nosso caminho metodológico para chegar aos tipos aqui reunidos foi o seguinte: 1) levantamento das telenovelas exibidas no Brasil a partir de 2-5499 *Ocupado*, em 1963²⁷; 2) com os dados dessas telenovelas, realização de pesquisa em sinopses e trechos em audiovisual para determinar os atores que interpretaram personagens galãs²⁸;

²⁶ Cf. <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/sol-nascente-leticia-spiller-marcello-novaes-comemoram-beijo-entre-lenita-vittorio-20355718.html>

²⁷ Pesquisa no site *Teledramaturgia* e nos livros “Memória da Telenovela Brasileira”, de Ismael Fernandes, e “A Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil”, de Mauro Alencar.

²⁸ Além das fontes citadas acima, foi realizada consulta a arquivos de jornais (“Folha de S. Paulo” e “Estado de S. Paulo”) para verificar reportagens da época sobre as tramas/personagens, a fichas técnicas das tramas e destaques, no site *Memória Globo*, e a materiais disponíveis em audiovisual, especialmente no *Youtube*, no streaming do Canal Viva e no *GloboPlay*. Uma consulta a hemerotecas virtuais foi realizada para saber se a descrição do personagem-galã se confirmava junto à percepção de mídia/público, verificando se esses atores eram mostrados em revistas com as características de galã acima descritas, tais como beleza física, apelo ao corpo, reportagens que trazem uma ideia de romance etc.

3) das 675 telenovelas identificadas, delimitação do corpus a ser trabalhado: novelas do *primetime* (entre 19h e 22h), resultando em 504 tramas; 4) identificação dos atores que mais aparecem no papel de galã (ver tabela no Anexo I); 5) para a seleção desses atores, foram então destacados, em cada década, os que mais apareceram como galãs. Vários deles ocuparam o posto por mais de uma década e, sendo o objetivo deste trabalho verificar as transformações nas formas de expressão da masculinidade, optamos por evitar a repetição. Em caso de empate, demos preferência aos que apareceram em mais telenovelas de mais audiência (portanto, com mais alcance social) e/ou que fizeram mais personagens protagonistas centrais. Além disso, na escolha dos personagens a serem analisados, também priorizamos os protagonistas e/ou os personagens que marcaram época, sendo até hoje lembrados e citados²⁹.

Trazemos aqui o resultado desse levantamento. No próximo capítulo, teremos a análise desses tipos em relação ao contexto em que se inseriam:

Anos 60: “Os Bons Moços”

“Melhorar era isso? Ficar dividida entre dois mundos? Parecer bonitinha e boazinha no mundo lá de fora que todo mundo está vendo, feito aquelas menininhas exemplares dos velhos livros infantis, enquanto num outro mundo lá dentro a cabeça girava em modo contínuo, pensando e lembrando sem parar, [...]?” (MACHADO, 2005, p. 52)

É a década do “sexo, drogas e rock’n’roll” e dos movimentos pela paz. A televisão passa a ser considerada um veículo de comunicação de massa. Mas, no período, nossa telenovela ainda era fortemente calcada no folhetim e no melodrama tradicionais, apresentando tramas conservadoras, a maioria delas adaptações de textos importados. Apenas no final da década começa a “brasileirização” da telenovela, que tem seu marco com *Beto Rockfeller* (1968). Têm início os movimentos feministas e a luta pelos direitos das mulheres, ao mesmo tempo que o Brasil entra na era das ditaduras, com o Golpe de 1964. Foi, portanto, um tempo de complexidades.

Internacionalmente, Alain Delon era um símbolo de beleza masculina. Na música nacional, Roberto Carlos e Ronnie Von arrancavam suspiros.

²⁹ Por meio de pesquisa nos arquivos sobre as tramas nos sites *Memória Globo* e *Teledramaturgia*, em *hashtags* de redes sociais e de arquivos de programas de entretenimento, como *Vídeo Show* (Globo).

No Brasil, os principais protagonistas de telenovelas, a partir de 1963, foram³⁰:

Entre protagonistas e personagens centrais, selecionamos como tipos representativos os galãs:

Tarcísio Meira

Figura 1: Tarcísio Meira e Glória Pires em 2-5499 Ocupado (Excelsior, 1963)

³⁰ Para efeito de visualização, os gráficos trazem os atores que mais se repetiram no papel de galã em cada década. Quanto maior o quadrante, mais vezes o ator representou um personagem galã naquela década. O Anexo I reúne as tabelas com todos os atores que interpretaram galãs em cada década e o número de aparições.

Figura 2: Revista Intervalo 1963

Figura 3: Revista Intervalo 1964

Hélio Souto

Figura 4: Hélio Souto e Rosamaria Murtinho em *A Moça que Veio de Longe* (Excelsior, 1964)

Figura 5: Revista Intervalo 1964

Durante a maior parte da década, imperou ainda a desconexão entre tempo e espaço, característica das telenovelas importadas que inauguraram nossa teledramaturgia. Voltada às mulheres e de cunho fortemente melodramático, essas produções não tinham compromisso com a realidade. Por isso, chamamos esses galãs românticos de “bons moços”, já que a característica de personagem-tipo ainda é muito forte, com o heroísmo e a beleza sendo vinculados à moral, à verdade e à virtude. No entanto, podemos observar algumas tendências e expressões de identidade na caracterização dos personagens mesmo nessas adaptações. A incorporação da atualidade brasileira às tramas, que tem Beto Rockfeller (1968) como marco e rapidamente se difunde, pode ser melhor observada e analisada, portanto, a partir da década seguinte.

Anos 70: “Juventude rebelde”

“Você não gosta de mim
Mas sua filha gosta”
(*Jorge Maravilha* – Chico Buarque, 1973)

O Tropicalismo surgiu no fim dos anos 60, e nos 70 teve força. O movimento fez a mistura de ritmos e estilos e tinha uma posição crítica em relação ao país e ao mundo. Nessa época, a luta pelos direitos da mulher era também uma luta contra qualquer repressão. Lembrando que todo o período foi de ditadura, com diversas tentativas na arte de burlar a censura. O divórcio foi regulamentado no país, e o casamento e a sexualidade passaram a ser assuntos de conversar de bar.

Nas telenovelas brasileiras, os galãs também traduziam certa rebeldia e o alinhamento com os movimentos de contestação.

No Brasil, os principais galãs de telenovelas nos anos 1970 foram:

GRÁFICO 2: GALÃS ANOS 70

Entre protagonistas e personagens centrais, selecionamos como tipos representativos os galãs:

Francisco Cuoco

Figura 6: Betty Faria e Francisco Cuoco em *Pecado Capital* (Globo, 1975)

setimo céu **serie amor**

PESQUISA:
QUANTAS MULHERES COBICAM CUOCO?

GRATIS 250 DISCOS

AS FOTONOVELAS

PIRILO & RENÉE DE VIELMOND
ARMADILHA DO DESTINO
A CORES

DOLABELA & MÁRCIA MENDES
A ÚLTIMA MENTIRA

2 PRESENTES COLORIDOS PARA VOCÊ
LINDA CARTA-ENVELOPE
POSTER-DÚPLIO:
AS 7 FACES DE
MARCOS PAULO

N.º 2 — Cr\$ 2,50 • Portugal Esc. 15500

Figura 7: Revista *Sétimo Céu* - Série Amor 1972

Tony Ramos

Figura 8: Tony Ramos em *O Astro* (Globo, 1977)

“Eu mudei para o novo Philishave.”

Se o Tony Ramos sempre foi o maior fã de Philishave, agora é mais ainda. Ele mudou para o novo Philishave. Com o novo Philishave, o Tony Ramos está fazendo uma barba rente, bem feita, com muito mais conforto. E em muito menos tempo. Faça como o Tony Ramos. Mude para o novo Philishave.

PHILISHAVE
Barba rente e sem dor.

PHILIPS

Philishave mudou. Mude para Philishave.

O Philishave agora tem um novo sistema de lâminas de aço inoxidável com 100% mais lâminas, para dar um toque mais suave e confortável. A nova lâmina do Philishave faz com que o seu barbear seja mais fácil e mais rápido. O novo sistema de lâminas, mais suave.

O novo sistema de lâminas do Philishave é perfeito para o tipo de pele de todos.

A lâmina do Philishave é feita de aço inoxidável, o que garante uma barba rente e sem dor.

O sistema de lâminas do Philishave é perfeito para o tipo de pele de todos.

O sistema de lâminas do Philishave é perfeito para o tipo de pele de todos.

Figura 9: Propaganda de barbeador publicada em 1979

A liberdade sexual foi a principal barreira quebrada nesta década. Podemos ver, nas telenovelas, muitos corpos à mostra. Inclusive, a cena mais marcante de Tony Ramos em *O Astro* (Globo, 1977) é uma em que seu personagem, Márcio, ao renunciar à herança do pai, tira toda a roupa e vai embora da mansão. Com essa sequência, Tony Ramos fez o primeiro nu masculino nas telenovelas brasileiras.

Nos palcos, o grupo Dzi Croquettis desafiava a norma vigente. Homens vestidos de mulher performavam espetáculos sensuais que chamavam a atenção. Também foi a época do sucesso das pornochanchadas, o *soft porn* brasileiro.

Na segunda metade da década, internacionalmente, grandes filmes (e franquias cinematográficas) foram lançados, como *Laranja Mecânica* (1971), *O Poderoso Chefão* (1972), *Tubarão* (1975), *Rocky* (1977) e *Nos Embalos de Sábado À Noite* (1978). Os dois últimos não apenas se tornaram clássicos, mas influenciaram costumes na época, como a prática da luta, os corpos fortes, a moda disco e as roupas coloridas. Foi o auge de Sylvester Stallone e de John Travolta.

Anos 80: “Os exagerados”

“Eu nunca mais vou respirar
Se você não me notar
Eu posso até morrer de fome
Se você não me amar”

(*Exagerado* – Cazuza, 1985)

Os anos 80 chegaram com o fim da ditadura e o início da redemocratização. Ganha força o culto ao corpo. A liberdade pela qual as décadas anteriores tanto batalharam finalmente é aproveitada. Os corpos são expostos e a camisinha e os anticoncepcionais são mais difundidos. Houve grande desenvolvimento da tecnologia, e aparelhos como caixas de som, fitas k7 e walkman eram amplamente difundidos.

No Brasil, os principais galãs de telenovelas nos anos 1980 foram:

GRÁFICO 3: GALÃS ANOS 80

Entre protagonistas e personagens centrais, selecionamos como tipos representativos os galãs:

Edson Celulari

Figura 10: Cláudia Raia e Edson Celulari em *Sassaricando* (Globo, 1987)

Figura 11: Revista *Contigo* 1986

Paulo Castelli

Figura 12: Myrian Rios e Paulo Castelli em *Bambolê* (Globo, 1987)

Figura 13: Pôster Revista *Amiga* 1986

Foi uma época de superlativos. A moda disco dos 70 não só permaneceu como foi ampliada, com a música eletrônica e o visual futurista a ela atrelado. Os corpos atléticos precisam ser mostrados, o que torna o surf o esporte da moda e, com ele, o visual surfista também. Ao mesmo tempo, surgiram diversas bandas de rock, e o estilo sofredor fazia oposição ao de culto ao corpo.

Na TV, a série *Armação Ilimitada* (Globo, 1985-1988), que marcou a época, trazia a marca da juventude liberta. Uma família formada por dois homens, uma mulher e um garoto órfão, sem cobranças e sem regras. O trabalho sem compromisso e a vida na praia, surfando. Um homem nu aparecia na abertura da novela *Brega e Chique* (Globo, 1987), que em suas tramas e caracterizações mostrava todo o exagero de cores, formas e atitudes na década.

Anos 90 – “Os Descamisados”

O que é que eu vou fazer com essa tal liberdade
Se estou na solidão pensando em você

(*Essa Tal Liberdade* – Só Pra Contrariar, 1994)

Os anos 90 trouxeram a estabilidade econômica e o controle da inflação ao Brasil. A equiparação do real com o dólar promovida pelo governo Fernando Henrique Cardoso favoreceu as importações, e as viagens internacionais se tornaram mais comuns. Foi nessa década que a classe média passou a ter mais acesso a computadores e que a Internet chegou aos lares brasileiros.

No Brasil, os principais galãs de telenovelas nos anos 1990 foram:

De acordo com os critérios anteriormente apresentados, temos, então, como tipos representativos:

Marcos Palmeira

Figura 14: Marcos Palmeira e Antonio Fagundes em *Renascer* (Globo, 1993)

Figura 15: Revista *Amiga* de 1992

Marcello Novaes

Figura 16: Humberto Martins e Marcello Novaes em *Vira-Lata* (Globo, 1996)

Figura 17: Revista *Isto É Gente* de 2000

Havia descontração e despreocupação, o que se refletiu nas roupas largas e sem forma e no *street wear*. Ao contrário das décadas anteriores, já não havia grandes conflitos internacionais nos noticiários, e a Guerra Fria, que tanto preocupava, acabou em 1990, com a derrubada do Muro de Berlim. A liberdade sexual e a irreverência são cantadas por grupos como “É o Tchan” e “Mamonas Assassinas”. A valorização da beleza, o culto ao corpo magro e malhado e a exposição do físico fazem parte do cenário.

Ao mesmo tempo, o medo da Aids, que começa a assustar o mundo na década de 1980, faz com que haja mais campanhas pelo sexo seguro e o uso de preservativo. Com isso, romantismo e sexo com amor entram em destaque, cantados por muitos grupos de pagode e duplas sertanejas.

Na TV, uma sucessão de novelas das 19h trazem os galãs fortes e continuamente sem camisa. A tendência também ocupa o horário das 21h, principalmente nas novelas rurais, como *Pedra Sobre Pedra* (Globo, 1992), *Renascer* (Globo, 1993) e *A Indomada* (Globo, 1997). Mais no final da década, com a desmitificação sobre a transmissão do HIV e a disseminação das formas de prevenção, retorna a valorização do desejo. Homens são apresentados como românticos, mas, nos modos, remetem aos “homens das cavernas”, pelo comportamento protetor e ciumento. Outro tipo que aparece é o “mauricinho sensível”, a exemplo de Lipe, personagem de Fábio Assunção em *Vamp* (Globo, 1991) e o Alef de *Olho no Olho* (Globo, 1993), vivido por Felipe Folgosi.

Anos 2000: “Os Vaidosos”

“I tried so hard
And got so far
But in the end
It doesn't even matter”

(In The End – Linkin Park, 2000)

O termo *metrossexual* se disseminou na virada do século XXI, especialmente com o jogador de futebol David Beckham, o retrato do homem perfeito: másculo, musculoso, com corpo definido e que se cuida, escolhendo bem o que vestir, usando cortes de cabelo diferentes e até assumindo fazer tratamentos estéticos.

No Brasil, os galãs de telenovelas nos anos 2000 foram:

GRÁFICO 5: GALÃS ANOS 2000

Entre protagonistas e personagens centrais, selecionamos como tipos representativos os galãs:

Reynaldo Gianecchini

Figura 18: Carolina Dieckmann e Reynaldo Gianecchini em *Laços de Família* (Globo, 2000)

Figura 19: Revista *Cláudia*, 2000

Murilo Benício

Figura 20: Murilo Benício e Deborah Secco em *América* (Globo, 2005)

Figura 21: Revista *Quem Acontece*, 2006

Começam a ganhar força os movimentos gay em todo o mundo. A Parada do Orgulho Gay de São Paulo, que acontece desde 1997, se torna em 2004 a maior do mundo.

No Brasil, o fato da proposta de legalização da parceria civil ter ficado “em suspenso” devido, entre outras razões, da atuação da bancada religiosa no Congresso, fez com que o movimento caminhasse em direção à luta contra a homofobia, um objetivo político mais unificador e menos hierarquizante do que o anterior. Assim, a luta contra a homofobia – na segunda metade dos anos 2000 – tornou nosso movimento potencialmente mais “radical” do que o português, por exemplo, e, portanto, mais sensível às problemáticas da maioria daqueles/as cujas demandas de reconhecimento se fundam na experiência da vergonha, da humilhação e da violência cotidiana. (MISKOLCI, 2011, p. 47)

Na novela *América* (Globo, 2005), é ensaiado o primeiro beijo gay da televisão, entre Junior e Zeca, personagens de Bruno Gagliasso e Eron Cordeiro. Chegaram a ser gravadas três versões da cena, mas nenhuma foi ao ar. A vaidade e a sensibilidade masculina

também ganham força entre homens heterossexuais, e o termo “metrossexual” surge para designar essa tendência.

O Brasil passa por um momento de crescimento econômico e de redução da desigualdade social. Há um crescimento da classe média, com a incorporação da classe baixa favorecida. Com isso, o crescimento do consumo. Mesmo os cantores de pagode e jogadores de futebol brasileiros, a maioria proveniente das classes baixas, passam por tratamentos estéticos.

Anos 2010: “Os Anti-heróis

“Eu não espero o Carnaval chegar pra ser vadia
Sou todo dia, sou todo dia”
(Todo Dia - Pablio Vittar, 2017)

Por se tratar de uma década na qual ainda estamos inseridos, é mais difícil olhar com distanciamento para todos os acontecimentos.

No Brasil, os principais protagonistas de telenovelas nos anos 2010 são:

Entre protagonistas e personagens centrais, selecionamos como tipos representativos os galãs:

Cauã Reymond

Figura 22: Vanessa Giácomo e Cauã Reymond em *A Regra do Jogo* (Globo, 2015)

Figura 23: Revista *Joyce Pascovich*, 2014

Marco Pigossi

Figura 24: Marco Pigossi e Sophie Charlotte em *Sangue Bom* (Globo, 2013)

Figura 25: Pôster Revista *GQ Brasil* 2018

Especialmente a partir da segunda metade da década, tem sido um tempo de divisões e oposições. O movimento feminista voltou a ganhar força, com a denúncia de diversos tipos de abuso contra mulheres, destacando-se a luta contra diferenças salariais e assédio sexual. Movimentos em prol de minorias, em geral, se espalham e ganham voz. O que começou como movimento gay hoje tem a sigla LGBTI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros, Intersexuais + outras minorias).

As fronteiras nacionais se tornam cada vez mais tênues, com a facilidade de comunicação e a disseminação das viagens internacionais. As crises que resultaram no espalhamento de milhares de refugiados pelo mundo (tanto as crises no Oriente Médio quanto nas Américas) também provocaram sentimentos de xenofobia e individualismo. Há uma valorização da saúde e do natural, da preservação do planeta e do corpo. São características conflitantes que resulta em ansiedade e angústia.

Além de voz, as mulheres querem poder. Os homens, por sua vez, assumem identidades divergentes. Há o estilo lenhador, com barba e cabelo comprido, que remete aos homens das cavernas e ao que representam: a dominância masculina. E, ao mesmo tempo, cresce a representação do que chamamos de anti-herói. O nerd, o sensível e o que ainda não se encontrou (entre eles o dono de casa, o desempregado, o angustiado).

Nas telenovelas, os galãs também aparecem como seres ansiosos, indecisos e dependentes. Já não há o exagero do corpo atlético à mostra. Além disso, homens mais velhos, perto dos 50 anos, também ocupam papel de protagonista com destaque à beleza também em outros produtos midiáticos. É o caso, por exemplo, de Alexandre Nero, que interpretou diversos anti-heróis no período e arrancou suspiros de mulheres em redes sociais. Marcos Palmeira, aos 55 anos, também volta a fazer parte do núcleo central de uma novela das 21h em 2019, interpretando, inclusive, seu personagem mais de 20 anos mais jovem na primeira fase da trama. E impressionando pela beleza física.

Apresentados, então, os atores selecionados para representar esses galãs, chegamos agora à seleção dos personagens-tipo que servirão de base para nosso estudo (ver fichas técnicas no Anexo 2). Eles foram escolhidos de acordo com relevância e adequação de suas características³¹ e com a disponibilidade de material textual e/ou audiovisual que permitissem o estudo.

³¹ Foram descartados, por exemplo, personagens de telenovelas históricas/de época, uma vez que a falta de vínculo com o momento histórico-social da produção as desqualificava para o propósito desta pesquisa

<p>ANOS 1960 Tarcisio Meira (Larry) 2-5499 <i>Ocupado</i>, (Excelsior, 1962)</p>	<p>ANOS 1960 Helio Souto (Raul) <i>A Moça que Veio de Longe</i>, (Excelsior, 1964)</p>	<p>ANOS 1970 Francisco Cuoco (Vitor), <i>Assim na Terra como no Céu</i> (Globo, 1970)</p>	<p>ANOS 1970 Tony Ramos (Márcio), <i>O Astro</i> (Globo, 1977)</p>
<p>ANOS 1980 Paulo Castelli (Pedro) <i>Ti-Ti-Ti</i> (Globo, 1985)</p>	<p>ANOS 1980 Edson Celulari (Jean Pierre), <i>Que Rei Sou Eu?</i> (Globo, 1989)</p>	<p>ANOS 1990 Marcello Novaes (Raí), <i>Quatro por Quatro</i> (Globo, 1994)</p>	<p>ANOS 1990 Marcos Palmeira (Chico), <i>Andando nas Nuvens</i> (Globo, 1999)</p>
<p>ANOS 2000 Murilo Benício (Leo), <i>O Clone</i> (Globo, 2001)</p>	<p>ANOS 2000 Reynaldo Gianecchini (Paco), <i>Da Cor do Pecado</i> (Globo, 2004)</p>	<p>ANOS 2010 Cauã Reymond (Jorginho), <i>Avenida Brasil</i> (Globo, 2012)</p>	<p>ANOS 2010 Marco Pigossi (Zeca), <i>A Força do Querer</i> (Globo, 2017)</p>

5. GALÃ, MASCULINIDADES E ARRANJOS SOCIAIS

5.1 As características do galã e a ordem social que representam

A partir da tipologia realizada no capítulo anterior, averiguaremos aqui como o masculino é tratado na telenovela em cada época e analisaremos os relacionamentos entre os sexos, buscando por transformações, quais são e como ocorrem. Poderemos então verificar a relação da telenovela com a atualidade, no sentido de levar às telas o que vinha sendo praticado na sociedade (trabalho feminino, divórcio, forma de guarda e criação dos filhos etc.).

5.1.1 Anos 1960

Temos aqui a época em que a análise proposta se revelou mais complicada (o que, na realidade, era já esperado desde a proposta deste trabalho). Isso ocorre pela escassez do material disponível sobre as ficções televisivas.

As gravações eram feitas em videoteipe³² e, na maior parte das vezes, essas fitas eram reaproveitadas. Mesmo o material em texto e em depoimentos é muito raso, não detalhando personagens e tramas.

Aqui, usamos então as fotos e passagens de vídeo encontradas, assim como depoimentos, sobre as telenovelas estudadas, para realizar o estudo.

Foi nos anos 1960 que nasceu a telenovela diária, originada de adaptações de textos importados. Portanto, não havia uma conexão com a realidade do país. No entanto, a partir da exibição da primeira telenovela, *2-5499 Ocupado*, o sucesso obtido já indica uma conexão da audiência com as histórias contadas. Havia, portanto, um fator de identidade intrínseco nesse produto desde sua introdução.

Tarcísio Meira, o protagonista, diz que a história era “chata”, mas lembra a repercussão obtida: “O horário não dava nada, era traço. Era hora do jantar, e ninguém via televisão na hora do jantar. E quando a novela terminou, já era um enorme, um imenso sucesso. O sucesso era 30% de ibope, e artista brasileiro dar 30% de ibope na televisão naquele tempo era milagre”.³³

³² É neste ano que o videoteipe (usado pela primeira vez no Brasil em 1959) passa a ser usado regularmente na TV brasileira. Até então, a grande maioria da programação era ao vivo. Cf.: <http://www.museudatv.com.br/surge-uma-bomba-em-1959-na-tv-o-video-tape/>

³³ Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=cfeJYLCzhG8>

Já *A Moça que Veio de Longe*, como conta Rosamaria Murtinho (a mocinha da trama), confirmou a posição de “estrelas” dos artistas brasileiros. “Antes, os ídolos da televisão no Brasil eram Bat Masterson, Perry Mason, Dr. Kildare. Mas depois de uma semana de *A Moça que Veio de Longe* no ar, nem eu nem o Hélio [Souto] podíamos mais caminhar tranquilos pelas ruas de São Paulo”.³⁴

Por essa repercussão, justifica-se a inclusão dos anos 60 nesta análise, apesar do pouco material disponível, já que foi nessa época que tivemos os primeiros galãs da telenovela brasileira.

Em *2-5499 Ocupado*, adaptação de uma história argentina, Tarcísio Meira interpretava Larry, que se apaixona por Emily, detenta que trabalha como telefonista do presídio, sem nunca tê-la visto.

A trama tinha como ponto de partida um tema bastante caro aos folhetins: um amor impossível. Uma ligação telefônica feita por Emily, personagem interpretada por Glória Menezes, uma presidiária, que trabalhava como telefonista num presídio, cai por engano no escritório do advogado Larry, interpretado por Tarcísio Meira, que acaba se apaixonando pela voz misteriosa sem, contudo, conhecer a real condição da amada. Como é possível perceber, a estrutura é extremamente romântica, prevalecendo elementos ainda muito próximos da pioneira produção folhetinesca fundada na idealização, no primado do sentimento e na impossibilidade da relação amorosa. (MARQUES; RIBEIRO, 2015, p. 204)

Durante os 42 capítulos da trama, Emily acaba também se apaixonando por Larry e tenta esconder dele sua condição de presidiária, evitando um encontro.

Como há uma aproximação das duas histórias e das respectivas figuras de galã aqui analisadas a respeito das formas de relação entre gêneros e da percepção do amor romântico, passaremos ao enredo de *A Moça que Veio de Longe* para então tratar da representação desses galãs.

Hélio Souto, em *A Moça que Veio de Longe*, de texto original também argentino, era Raul, filho de um homem rico que se apaixona pela empregada da casa. Devido à diferença social, o casal precisava enfrentar diversos preconceitos para ficar junto, e o final feliz realmente acontece. Acontecem nesta produção os primeiros sinais do que a telenovela brasileira viria a se tornar, com o atendimento das expectativas da audiência e a brasileirização da trama. Ivani Ribeiro, a responsável pela adaptação, “assumiu totalmente a condução da trama, acrescentando mais capítulos e dando desfechos

³⁴Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=G322G2RDYMA>

diferentes aos personagens” (MACEDO, 2008, p. 18).

A Moça Que Veio de Longe deu a dimensão exata do quanto a telenovela diária havia chegado mesmo – e para ficar. Esse primeiro grande sucesso já esboçou a rude estratégia inicial que nossos autores usariam daí pra frente, em face da notável repercussão junto ao público. Proeza pioneira de Ivani Ribeiro, encarregada que estava de adaptar o original argentino de Abel Santa Cruz. A certa altura, a autora abandonou os scripts em castelhano e tomou a iniciativa de conduzir a novela à sua própria vontade e intuição. Assim, *A Moça Que Veio de Longe* acabou contando com mais capítulos que o original, e seu desfecho ficou ao livre arbítrio de Ivani Ribeiro, que soube arditamente como não frustrar o telespectador. (FERNANDES, 1994, p. 37)

Observamos então, nos roteiros completamente calcados na base do melodrama folhetinesco, histórias centradas no amor romântico “impossível”, que precisa ultrapassar barreiras sociais para acontecer. Além disso, temos o amor como redenção, a salvação da mulher. No primeiro caso, uma presidiária. No segundo, uma empregada doméstica, em trama que remete à clássica história de Cinderela. Nos dois casos, Larry (Tarcísio Meira, então com 27 anos) e Raul (Hélio Souto, 33 anos) são homens de classe social superior, cultos e que, apaixonados, superam as barreiras do preconceito, tornando-se assim capazes de “salvar” a mocinha de seu destino de privações.

Temos nessa época o fortalecimento do movimento feminista no mundo, o movimento hippie e antibelicista. Quando o mundo enfrentava o início da Guerra Fria, o Brasil vivia o começo do governo militar, que se instaurou em 1964. A cultura brasileira, como bem indicou Rosamaria Murtinho, era muito calcada em produtos importados, tanto da música como do cinema.

Percebemos que as telenovelas dos anos 1960 se apropriavam também dessas influências, aproximando-se, assim, das referências cultuadas. Como podemos perceber nas fotos abaixo, a caracterização dos galãs nas tramas se adequa a essa característica:

Tarcísio Meira em *2-5499 Ocupado*

O cantor Elvis Presley

Hélio Souto em *A Moça que Veio de Longe*

Richard Chamberlain em *Dr. Kildare*

Como já mencionamos, o sucesso dessas telenovelas indica a identificação por parte do telespectador. Nas imagens, verificamos a aproximação visual da caracterização dos personagens com a de ídolos da juventude da época, que eram também influenciadores de moda e comportamento (refletido inclusive na Jovem Guarda), uma vez que a TV, antes de ser tomada pela telenovela, tinha nos programas musicais alguns de seus principais produtos³⁵.

O “iê-iê-iê” foi movimento que surge a partir do rock inglês e americano, que influenciou o comportamento dos jovens nos anos 60,

³⁵ Os festivais de música e programas musicais continuaram a ser destaque na programação de TV nos anos 60, 70 e 80, a exemplo do *Globo de Ouro*, exibido pela Globo entre 1972 e 1990.

tanto na música como na moda. A Jovem Guarda tinha como lema “O futuro pertence à jovem guarda porque a velha está ultrapassada. (SANT’ANNA; MEURER, 2009, p. 545)

Inferimos também que a identificação do público se dá não apenas pela caracterização, sendo também importante as formas de condução dos relacionamentos. Em uma época de valorização do amor e da quebra de regras e paradigmas, a escolha de histórias que mostram a luta por um amor que vence preconceitos e barreiras impostas pela sociedade se encaixa nesse contexto. O homem ocupa, obviamente, o lugar de provedor e responsável pela família, e a mulher ainda é percebida como passível de ser salva (como até recentemente ainda era recorrente em muitas tramas), mas não é passiva na relação. Ambas as personagens femininas, Emily (Glória Menezes) e Maria Aparecida (Rosamaria Murtinho), apesar de se encontrarem em posição de subserviência, são mulheres que trabalham e respondem pelas próprias decisões, donas de suas escolhas. E desempenham papel ativo nas relações. Emily, por exemplo, por um bom tempo conduz a relação, tentando evitar o encontro que poderia desmascarar sua condição de presidiária.

Temos então, neste período, modelos de masculinidade que assimilam modelos vindos do exterior. Sendo, portanto, sutis as relações das telenovelas com a cotidianidade do telespectador, tal identificação é reforçada pela universalidade (JOST, 2004) das histórias, que promove a “identificação psicológica”, independentemente das conexões temporais ou geográficas. Ainda prevalecem as relações tradicionais, que levam ao casamento. O homem é mostrado como suporte e salvação da mulher, mas não é a única parte responsável pela existência do relacionamento. Valoriza-se a superação de preconceitos, especialmente sociais e econômicos.

5.1.2. Anos 1970

Nessa fase de conquista da liberdade sexual, os corpos (masculinos) começam a aparecer. O primeiro nu masculino, de Tony Ramos, acontece na telenovela *O Astro*. O que dá origem ao culto ao corpo dos anos 80. Assim, as masculinidades dessa época são também inquiridoras, desafiadoras, desobedientes.

Um padre que larga a batina é o protagonista de *Assim na Terra como no Céu*. Vitor, vivido por Francisco Cuoco (aos 37 anos), deixa o amor de Deus para na terra ter não uma, mas duas paixões. A primeira, Nivea (vvida por Renata Sorrah), acaba assassinada ainda nos primeiros capítulos, o que leva a um “quem matou?”. O personagem se infiltra

entre os jovens da época para tentar desvendar o crime, e é aí que a história apresenta tramas paralelas de uso de drogas e malandragem. É nesse ambiente que ele se aproxima de Helô (Dina Sfat), a melhor amiga de Nívea, e acaba se apaixonando.

Além de Vitor ser obviamente um homem correto, de caráter, honesto (características relacionadas à sua vocação inicial ao seminário), é também determinado.

Aqui, não vemos o herói como salvador da mocinha. Pelo contrário. A mulher é capaz de cuidar da própria vida e até mesmo de resolver problemas masculinos (Nívea salva o pai da dívida). Seu primeiro amor, Nívea, posa nua antes de morrer, para uma revista estrangeira, com o objetivo de conseguir dinheiro para pagar uma dívida do pai (nesse sentido, a telenovela mostra a liberação feminina). Ou seja, apesar de ser de uma família do subúrbio, não é passiva. A segunda paixão do protagonista, por sua vez, é filha de um milionário. Também está numa situação confortável, não precisa de salvação. Em ambas as situações, é Vitor quem quebra as regras, largando a batina (duas vezes) para se entregar à paixão.

O Astro, por sua vez, traz Tony Ramos (aos 29 anos) interpretando o jovem músico Márcio Hayalla, herdeiro de um milionário, com espírito livre que se recusa a assumir os negócios do pai. Abnegado dos bens materiais e dizendo-se enviado de São Francisco de Assis, o rapaz chega a ser internado em um hospício. Numa das vezes em que foge de casa, Márcio vai morar com o trapaceiro Herculano Quintanilha, onde conhece a taxista Lili (Elizabeth Savala), uma mulher completamente independente.

Ao se apaixonar por Lili, Márcio uma vez causa o descontentamento da família, que quer vê-lo casado com Jose (Sílvia Salgado). Durante a trama, Márcio e Jose até se envolvem, enquanto Lili se casa com o açougueiro Natal.

O herdeiro dos Hayalla, no entanto, segue determinado a manter seu espírito livre, e vive um conturbado romance com Lili, com quem tem um filho, mas alcançam a tranquilidade apenas no final da trama, após a morte de Jose.

Neste contexto, observamos a existência de certa equidade de gêneros nos relacionamentos. Não há dependência ou submissão de nenhuma das partes, nem abdicação exclusivamente em decorrência do envolvimento romântico.

Para Paiva (2002), Márcio faz parte dos personagens a quem chama de “nômades”:

Quanto aos aspectos de errância e nomadismo, caracterizados no mito dionisíaco, eles remontam aos ritos de iniciação e de transcendência que inspiram a humanidade. Nas diversas passagens das ficções seriadas, flagramos os personagens nômades que se desterritorializam buscando encontrar os seus próprios caminhos; apontamos nessa direção a telenovela “O Astro” (Janete Clair, 1977-78), em que o personagem

Márcio Ayala (na pele do ator Tony Ramos) se despe literalmente dos bens materiais, abandona a casa dos pais, e como uma espécie de Sidharta ou S. Francisco pós-moderno, parte em busca de si mesmo. (PAIVA, 2002, p. 83)

Apesar de politicamente vivermos numa época bastante dura do regime ditatorial, com aumento da repressão, a teleficação nos anos 70 passa a buscar formas de burlar a censura e de fazer críticas sociais. É a fase de consolidação da chamada telenovela brasileira inaugurada por *O Bem Amado* (Globo, 1968), que leva às telas histórias tipicamente brasileiras, marcadas pelo naturalismo.

Como não era possível fazer críticas e denúncias abertas ao sistema político-econômico, o movimento era velado, sutil, por meio do humor e dos comportamentos contestadores dos jovens. Entra aí o discurso de Márcio na famosa cena de discussão em que termina nu, devolvendo ao progenitor tudo o que foi comprado com seu dinheiro, e proclamando. “Fico livre com meus pensamentos, esses são meus”. O discurso e renegação ao capital, justificado pela religiosidade (o chamado de São Francisco), encaixa-se perfeitamente nos ideais libertários da juventude da época, e, em especial, ao discurso da esquerda (do movimento estudantil e do movimento sindical).

É nessa época que os movimentos de resistência, nos âmbitos político e cultural, se fortalecem, como o movimento estudantil, o movimento feminista e o Tropicalismo (ambos com início no final dos anos 60). Finalmente a contracultura passa a ter reflexos mais significativos.

A insatisfação popular frente aos problemas discutidos até aqui também começou a ganhar espaço nas ruas e nos meios de comunicação como um todo no mesmo período. A retomada do movimento sindical deu novo fôlego a vários setores operários. Em São Paulo, as greves do ABC iniciadas no final da década de 70, conseguiram personificar profundamente o questionamento da realidade brasileira pela sociedade civil. Além disso, a Igreja Católica, a OAB e outros setores sociais já se pronunciavam claramente contra o regime estabelecido pelos militares, o que o fazia definhando a cada dia. (RAMOS, 2009, p.18)

Ou seja, a ficção televisiva da década de 1960, em seus primeiros passos, testou o terreno, alargando os horizontes aos poucos para ver até onde poderia ir. Por isso, as primeiras telenovelas diárias ousam pouco e não se impõem, não trazem críticas. Como o movimento da Jovem Guarda, elas se mantêm à margem da política, focando nas relações sociais e amorosas (com pequenas transgressões apresentadas apenas nesses âmbitos).

Já a década de 1970 foi importante para fortalecer e consolidar a característica que tomou para si, de representação do Brasil. As classes baixas passam a ser mostradas como

núcleos, não apenas personagens de apoio, uma das marcas mais significativas da teledramaturgia brasileira. E surge assim a mocinha de classe baixa que não precisa de salvação, mas, ao contrário, é capaz não só de cuidar de si, mas também de ser espécie de âncora para seu par.

Além disso, existe outro fator importante: o “desquite”. Uma novidade ainda e que já aparece na trama. Pela sinopse inicial, Márcio e Lili teriam um filho fora do casamento, o que foi impedido pela censura à época. A autora, Janete Clair, então, colocou na história o matrimônio dos dois. Mas acabam se divorciando para que Márcio então se casasse com Jose (no Uruguai). E, após a separação, Lili segue a vida trabalhando para sustentar a casa e cuidar da mãe.

As masculinidades seguem esse espírito contestador, transgressor, desafiador das normas impostas. Tanto Vitor como Márcio tomam rumos contrários ao que socialmente se espera deles. Vitor, ao largar a batina. E Márcio ao renunciar ao dinheiro e aos negócios da família e assumir os negócios (ele acaba tomando conta das empresas após a morte do pai, que também culmina em seu casamento com Jose, reviravolta que faz parte das características rocambolescas da produção). Os dois também se relacionam com mulheres independentes e decididas, que não se contentam vivem apenas para o amor romântico.

5.1.3 Anos 1980

Os anos 80 chegam com a exibição de toda a liberdade conquistada na década anterior. Corpos malhados aparecem sem pudor. E a redemocratização permite críticas políticas e sociais mais contundentes, sem censura ou repressão.

Em 1985, com a estreia de *Ti-Ti-Ti*, vemos como galã um *playboy* e mulherengo que acaba transformado pelo amor. Pedro (Paulo Castelli, aos 29 anos), filho de Jacques Leclair (Reginaldo Faria), é um mulherengo incorrigível. É o típico filhinho de papai. Não quer saber de trabalhar e se aproveita do dinheiro e do *status* da família para conseguir o que quer. Frequenta o trabalho do pai apenas para jogar charme para as funcionárias. E, nesse ambiente, uma de suas conquistas é Marta (Aracy Balabanian), funcionária do ateliê, que acaba sendo demitida por culpa do rapaz. Depois, justamente o envolvimento com a filha de Marta, Gabriela (Myrian Rios), que o deixa apaixonado.

Gabriela é uma garota de classe baixa que vai trabalhar no ateliê de Leclair. Ao ser seduzida e, em seguida, abandonada por Pedro, decide se vingar. Ela mente uma gravidez e, com isso, as famílias obrigam o *playboy* a se casar. Gabriela se aproveita da situação

para humilhar e desprezar o marido, executando, assim, sua vingança. No entanto, apesar do casamento conturbado, ela é apaixonada pelo marido, e sua independência emocional acaba despertando o amor.

Destacamos aqui em Pedro sua personalidade despreocupada e inconsequente. Mesmo após se apaixonar por Gabriela, essas características se mantêm. Assim como passou a vida dependendo do pai, acaba transferindo para a mulher a condição de dependências. Em sua vingança, Gabriela domina o relacionamento. Ambiciosa, deixa de ser empregada para se tornar apenas esposa.

Num cenário político de redemocratização, Pedro representa o que Abramo (2007) classifica como o retrato do jovem da época, que, sem uma causa para lutar (ao contrário da juventude os anos 1960/70), torna-se consumista e individualista.

É em contraste com essa imagem que a juventude dos anos 80 vai aparecer como patológica porque oposta à da geração dos anos 60: individualista, consumista, conservadora e indiferente aos assuntos públicos, apática. Uma geração que se recusa a assumir o papel de inovação cultural que agora, depois da reelaboração feita sobre os anos 60, passava a ser atributo da juventude como categoria social. (p. 83)

Nesse caso, no que diz respeito ao relacionamento homem-mulher, verificamos a normalização da liberdade dos corpos e sexual (sexo antes do casamento). Em um diálogo em que Gabriela diz que era virgem, Pedro responde que “isso não existe mais”. No entanto, verificamos a família ainda como fim e como base social (a falsa gravidez levou Pedro ser obrigado a se casar).

No fim da década, em 1986, a estreia de *Que Rei Sou Eu?* coloca a política em evidência na ficção televisiva. A telenovela usava referências à Revolução Francesa e aos mosqueteiros para tratar da situação político-econômica do país, que se preparava para sua primeira eleição da redemocratização (que seria realizada em 1990).

O cenário é a cidade fictícia de Avilan, governada por corruptos, impactada por diversos planos econômicos infrutíferos, que resultaram em miséria, altos impostos e desvalorização da moeda.

Novamente, recorreremos a Jost (2004) para tratar da aproximação desses universos medievais com o telespectador contemporâneo, que se dá pela “acessibilidade pela universalidade” (p. 107). Segundo o autor, “a identificação psicológica cobre o afastamento de dados do universo espaço-temporal”, ou seja, o reconhecimento das e nas situações apresentadas preenche a lacuna do estranhamento da escolha de tempo e lugar em que a história se dá. Jost explica: “Essa acessibilidade, via caráter ou comportamento,

é mais ou menos rápida em função de sua coincidência maior ou menor com a nossa representação do ser humano comum”. (p. 108)

Nesse contexto medieval e metafórico apresentado, o herói da trama é Jean Pierre (Edson Celulari, então com 31 anos), filho bastardo do rei Petrus II (Gianfrancesco Guarnieri) e único herdeiro do trono. Líder de um grupo de revolucionários, ele luta para desmascarar e derrubar os vilões, especialmente Ravengar (Antônio Abujamra), bruxo do reino que manipula e conduz o governo.

Mesmo com a ambientação medieval, a telenovela incorporava traços de contemporaneidade, com personagens representando o feminismo (incorporado pela personagem Madeleine, de Marieta Severo), o samba sendo ritmo escutado no palácio e até a incorporação de vestimentas e adereços ao figurino, como a minissaia usada pela princesa Juliette (Cláudia Abreu), que causou espanto na corte.

O justiceiro Jean Pierre também tem um interesse romântico. Trata-se de Aline (Giulia Gam), integrante dos revolucionários. A moça, inclusive, se emprega como criada no castelo para espionar a corte.

Há aqui, mais uma vez, uma situação de independência feminina. Agora acrescida de valores como coragem e valentia. Aline chega a se oferecer para matar inimigos, o que, em geral, é tido como um atributo masculino. No entanto, Jean Pierre é o líder do grupo, ocupando uma posição de superioridade e sendo não apenas objeto do amor de Aline, mas de admiração.

Em relação ao contexto sociocultural, a exposição de corpos e a conquistada liberdade sexual não desaparecem na trama. Há cenas ardentes, mostrando que a relação sexual é natural em um envolvimento romântico, como a sequência do banho de cachoeira de Jean Pierre e Aline.

O personagem-galã é apresenta traços de liderança. É um homem idealista, de coragem e de caráter, que luta contra a opressão. Ao mesmo, valoriza a independência feminina e se envolve com uma mulher determinada e que tem importante papel, de ajuda e de parceria, em seus planos políticos. O que observamos, no entanto, é que essa relação reproduz a famosa frase “por trás de um grande homem há sempre uma grande mulher”. A personagem de Giulia Gam é percebida como peça importante na revolução e como uma jovem de fibra, porém, não estaria em posição de igualdade em relação a Jean Pierre. Trata-se de um comportamento corrente à época, quando a mulher já experimentava certa emancipação, que ainda não é completa, como Carpenedo e Coller (2004) detectaram em estudo sobre mudanças nos relacionamentos amorosos dos anos 1940 à década de 2000:

as mulheres começaram a questionar o que lhes era imposto. (...) ainda não cabia a elas tomar atitudes, mas manifestar suas vontades. Alguns avanços já começam a aparecer e a mulher começa a responder por sua própria sexualidade (Albuquerque, 1996; Marodin, 1997). (CARPENEDO; COLLER, 2004, p. 6)

O que também observamos em ambas as tramas aqui discutidas são os desentendimentos entre os casais provocados por brigas internas. Enquanto nas décadas anteriores os problemas enfrentados eram mais constantemente relacionados a interferências externas, como desaprovação da família. Isso também ocorre como consequência dos avanços feministas, que resultaram em transformações no posicionamento social da mulher, como revelam Carpenedo e Coller (2004): “As brigas entre os casais começam a aparecer somente a partir de 70- 80. Antes, a mulher ainda é bastante submissa, com o passar do tempo, o contexto social muda, as atitudes também e as brigas aparecem com mais intensidade” (p. 11).

Enfim, os dois personagens dos anos 1980 analisados, no posicionamento na relação amorosa, são opostos. Enquanto Pedro é o exemplo de uma masculinidade mais frágil, dono de uma personalidade enviesada e salvo pelo amor, Jean Pierre tem na luta contra a injustiça social o seu verdadeiro amor, sendo o romance uma situação adicional.

Pedro é o homem que precisa de cuidado (as humilhações a que se deixa submeter e as cenas de quase súplica para provar que ama Gabriela evidenciam sua dependência e necessidade de aprovação), e Jean Pierre é o lutador incansável e idealizado. Em comum, os personagens trazem o entendimento da igualdade sexual entre os gêneros. Não têm na mulher apenas uma peça da família, mas alguém que deve ser ouvida e com quem compartilhar ideias e decisões.

5.1.4 Anos 1990

A década de 1990 foi marcada pela calma. Não houve grandes conflitos internacionais, e a política e a economia brasileiras passaram por um momento de estabilização. A grande revolução do período foi a tecnológica: dos aparelhos de bip aos celulares e à internet, que se tornaram mais e mais acessíveis e difundidos com a estabilidade econômica. Isso trouxe, como consequência, rapidez e mundialização da informação. Além disso, é nessa

época que nasce a MTV³⁶ e que a TV a cabo chega ao Brasil³⁷, permitindo mais acesso a produtos visuais importados (clipes, no caso da MTV; filmes e séries, nos demais canais a cabo). Conforme Reguillo (2007),

Al iniciarse la década de 1990 se consolidaron o se aceleraron algunas de las tendencias que venían anunciándose desde la década anterior, esto es: la mundialización de la cultura por vía de las industrias culturales, los medios de comunicación y las supertecnologías de información (internet es el ejemplo más acabado, aunque no el único); el triunfo del nuevo profetismo globalizador, el discurso neoliberal montado sobre el adelgazamiento del Estado y sobre la exaltación del individualismo; el empobrecimiento creciente de grandes sectores de la población; descrédito y deslegitimación de las instancias y dispositivos tradicionales de representación y participación (especialmente los partidos políticos y los sindicatos). (pp. 64-65)

No Brasil, com a estabilidade econômica, fortaleceram-se o individualismo e o consumismo. O vírus do HIV causou a morte de dois importantes ídolos do país, o ator Lauro Corona (em 1989) e o cantor Cazuza (em 1990). Aumentam assim na mídia as campanhas que falam de sexo seguro e uso de preservativos. O romantismo tem uma revalorização e, com a liberdade sexual estabelecida, prega-se então o sexo com amor. A velocidade experimentada nas telas (da TV e do computador) chega também aos relacionamentos, e consolida-se o “ficar”:

Os jovens querem apaixonar-se, desejam conhecer alguém que traga uma emoção mais intensa e profunda a ser sentida. Nesse sentido, jovens se relacionam com facilidade, a fim de encontrar alguém que traga prazer efêmero (Barbach & Geisinger, 1998). Essas são as características de muitos relacionamentos passageiros – “ficar”. Esta é uma expressão usada entre os jovens atualmente e que se caracteriza por relações descompromissadas ocorridas num curto período de tempo. Desde a década de 90 temos tido este tipo de relacionamento e é cada vez mais emergente na sociedade contemporânea. O ficar implica em contato físico entre duas pessoas sem que haja compromisso entre elas. A autonomia e a liberdade são extremamente valorizadas por ambas as partes. (CARPENEDO e KELLER, 2004, p. 5)

As telenovelas refletem esse contexto, reproduzindo característica como consumismo e individualismo dos relacionamentos. Os corpos, malhados, femininos e masculinos, se mostram então como bens de consumo. São a vitrine que determina o desejo e a escolha. E na TV são constantemente exibidos.

³⁶ A estreia aconteceu em outubro de 1990 com um clipe de Marina Lima cantando *Garota de Ipanema*, apresentado pela VJ Astrid Fontenelle.

³⁷ A primeira operadora foi a TVA, que começou a transmitir em 1991. No final desse ano, havia cerca de 50 mil assinantes. Em 1998, já eram cerca de 2,6 milhões de assinantes, de acordo com dados da Nielsen: Cf.: <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/historcabinicio.htm>

No entanto, apesar da volatilidade das relações, com o “ficar”, o romantismo ocupa lugar importante nos namoros e casamentos. Romantismo marcado, também, pelo ciúme como sentimento de posse (característica da sociedade de consumo).

Em 1994, *Quatro por Quatro* apresenta um desfile de corpos à mostra. Raí (Marcelo Novaes, aos 32 anos) é um mecânico que não resiste a uma paquera. Seu figurino consiste em short, sempre exibindo os músculos definidos. Namora Babalu, uma manicure que desde adolescente é “chefe de família”. Ela passa a sustentar a casa após o abandono do pai e paga os estudos do irmão, Danilo (Marcelo Serrado), que se torna médico. Ambiciosa, estuda à noite para alcançar o sonho de ser cabelereira e abrir um salão. Babalu é uma jovem sexy que sabe que atrai os olhares masculinos e gosta disso. Recusa-se a dar satisfações de sua vida, mesmo para o namorado. Abusa de roupas curtas e decotadas, bem coloridas, e, em casa, muitas vezes anda apenas de calcinha e sutiã.

A relação dos dois é bem conflituosa, uma vez que o ciúme é mútuo. A paixão se traduz em cenas quentes. Quando estão separados, a telenovela abusa de cenas em que o casal se lembra de momentos juntos.

Babalú chega a flagrar uma traição de Raí e decide se vingar dele, o que é o mote da maior parte da trama. Raí, por sua vez, apesar de conquistador, é apaixonado pela namorada e faz tudo por ela e para tê-la de volta. Apesar de ter ciúme e de chegar a brigar até fisicamente com outros homens por ela, nunca tenta limitá-la ou rebaixá-la (seja profissionalmente ou quanto ao corpo dela). Pelo contrário, o relacionamento dos dois é marcado também por apoio e suporte mútuos.

Raí representa uma espécie de “troglodita romântico”, homem de modos brutalizados e de físico imponente, cultivado, mas que faz de tudo pela mulher amada. É o primeiro de diversos heróis da teledramaturgia brasileira desta década que ativa o imaginário da imagem dramatizada do homem das cavernas, o que culmina, inclusive, com uma telenovela chamada *Uga-Uga* (Globo, 2000), contando a história de uma espécie de Tarzan moderno.

Outro destaque é um núcleo central situado na periferia do Rio de Janeiro. Apesar de a história também ter diversos personagens da classe alta, a classe média-baixa ganha espaço nessa década, sendo que, “durante os anos 90, a diversificação política veio acompanhada da incorporação ao mercado de segmentos da população antes excluídos” (AIRES, 2013, p. 11)

No final da década, em 1999, encontramos um perfil mais discreto no Chico (Marcos Palmeira, com 36 anos) de *Andando nas Nuvens*. O personagem é jornalista em um

importante jornal do Rio de Janeiro. É talentoso e tem muita preocupação com a ética na profissão. Segundo Marcos Palmeira, o perfil é o seguinte³⁸: “Ele fala o que lhe vem à cabeça, é meio ansioso, já brigou em todos os lugares por onde passou e é contra coisas como pôr mulher pelada em capa de jornal. Mas tem talento”.

Chico se apaixona por Júlia (Débora Bloch), sua colega de redação. Os dois são apaixonados pela profissão e, por isso, vivem brigando, pois ambos querem ser o melhor profissional e ter destaque no jornal em que trabalham. E ambos também reconhecem e admiram o talento um do outro.

O que podemos destacar em ambas as telenovelas é que deixa de existir nos relacionamentos a questão da diferença socioeconômica. Muito frequente nas décadas anteriores, o amor entre pessoas de classes diferentes (e que por isso sofria muito preconceitos e impedimentos externos, especialmente nos núcleos familiares) não é mais uma questão.

O fato de as mulheres conquistarem cada vez mais espaço no mercado de trabalho e alcançarem uma importante independência financeira torna os relacionamentos mais equilibrados. Os conflitos e as brigas internas, que começam a aparecer nos anos 1980, tornam-se comuns nos relacionamentos dos anos 1990, e mais um fator que favorece as idas e vindas dos casais (características dos folhetins). Para Reguillo (2007), “la generación que toma el relevo en los 90 vive y experimenta el mundo de maneras diferentes: (...)están buscando nuevas formas de relación entre géneros y, si bien pueden parecer más violentos y desesperados, son más generosos con la noción de futuro” (p. 67).

Nesse período, como percebemos, os homens deixam de ser provedores e salvadores. Como acontece nas telenovelas até os anos 2010, o casamento ainda aparece como recompensa aos mocinhos e mocinhas, porém, as relações amorosas não são pilares. As mulheres valorizam suas carreiras e ambicionam o crescimento profissional (formar família deixa de ser sinônimo de se dedicar ao lar) e, assim, os homens também assumem uma nova postura. O romantismo passa pela valorização, pelo respeito e pelo reconhecimento das qualidades e das capacidades femininas.

5.1.5 Anos 2000

³⁸ Cf.: <http://www.diariodecuiaba.com.br/arquivo/280399/dc2.htm>

Transformações políticas, econômicas e sociais marcaram os anos 2000. Internacionalmente o mundo passou por grandes problemas políticos e econômicos.

Em 2001 houve o ataque às Torres Gêmeas (o World Trade Center), nos Estados Unidos, que levou à guerra contra o terrorismo (especificamente, contra Iraque e Afeganistão). O medo se espalhou pelo globo, sendo reforçado por novos ataques em diversos países da Europa, como Espanha (ataque a trens de passageiros em Madri, em 2004) e Inglaterra (explosões no sistema de transporte de Londres, em 2005). Problema reforçado pelas crises financeiras mundiais, como a crise do *subprime* norte-americana (conhecida como estouro da bolha imobiliária de Wall Street, em 2007-2008), que provocou grande alta do desemprego, especialmente da população mais jovem, e aumento considerável das classes baixas e dos sem-teto, e se refletiu em quase todo o mundo. Países como Espanha, Portugal, Irlanda, Alemanha e especialmente a Grécia também viveram um período de dificuldades econômicas, tendo de realizar diversos acordos na zona do euro para superar as adversidades.

O Brasil, porém, se manteve à margem dessas questões. Politicamente, houve a eleição de Lula, em 2002, com uma agenda social e de inclusão econômica. Programas de renda mínima (como o Bolsa Família) e outros que fomentavam o consumo e a criação de empregos, além do acesso à casa própria, à educação e ao ensino superior, promoveram uma transformação na pirâmide social do país. Segundo pesquisa PNAD 2009³⁹, a renda per capita da população mais pobre cresceu 6,79% ao ano (a alta foi de 1,49% ao ano para os 10% mais ricos). Assim, o governo obteve a redução da miséria e da desigualdade, e o posicionamento de uma camada da população, antes excluída do mercado, no status de consumidor.

Pesquisadores de instituições oficiais que, desde a década de 1990, se identificavam com a focalização das políticas sociais recomendada pelo Banco Mundial e instituições afins, também apontaram grande redução da miséria e a emergência de uma nova e pujante classe média. Mas seu foco “doutrinário” nos miseráveis gera uma estrutura social com uma classe média superdimensionada, determinada por uma linha de corte bastante baixa.

Um exemplo disto é o fato de 64% das empregadas domésticas, piso do mercado de trabalho urbano, serem incluídas na classe média; outro é 54% dos chefes de família sem escolaridade ou com fundamental incompleto serem de classe média. (ANTUNES; QUADROS; GIMENEZ, 2013, p. 5)

³⁹ Cf.: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/21942/Texto-A-Nova-Classe-Media-Lado-Brilhante-dos-Pobres.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Paralelamente, a revolução tecnológica iniciada nos anos 1990 continuou a ocorrer. Em 2000, surgiram os smartphones, que permitiram o acesso móvel à internet. Pesquisa da Anatel indica que, em 2009⁴⁰, 82% da população já possuía um aparelho de celular. A comunicação se popularizou, por meio de ICQ e MSN Messenger. O rápido crescimento da penetração da internet no país⁴¹ ainda permitiu que as redes sociais aparecessem e se popularizassem nessa década, incluindo Fotolog (2002), MySpace (2003), Orkut (2004), Facebook (2004, com popularização a partir de 2008, quando o português passou a ser um dos idiomas da plataforma), Twitter (2006) e Tumblr (2007).

O cenário de aumento de poder de compra e aumento de troca de informações foi em grande parte responsável por uma mudança na relação do homem com a estética. Foi nessa década que se popularizou o termo *metrossexual*, por exemplo, criado pelo jornalista britânico Mark Simpson para definir o homem que se preocupa com a imagem e com a aparência, passando a adotar certos hábitos e rituais (e gastos) antes associados ao feminino, como uso de cremes estéticos, valorização de roupas e marcas e até a adesão a cirurgias de correção estética. Para Vieira Sena e Castilho (2011),

Na entrada dos anos 2000, a disponibilidade de informações e a intensificação do consumo passaram a interferir no visual do hetero, abrindo espaço para novas formas de masculinidades como o metrossexual. Fernando de Barros (1997), diz que hoje, vivemos a era do homem mais bem informado e alguns estudos apontam que começamos um novo ciclo masculino, no qual eles se sentem libertos de restrições em seu vestuário e procuram na roupa e na aparência construir uma nova imagem. (p. 50)

Na teleficação brasileira, esse contexto culmina na proliferação das narrativas transmídia e do merchandising social⁴² nas telenovelas.

Em *O Clone*, de 2001, falamos destacadamente do personagem Léo, mas, na verdade, Murilo Benício (aos 29 anos) era o grande galã da trama interpretando 3 personagens: o clone Léo e os gêmeos Léo e Diogo (que morre ainda na primeira fase). Inclusive, eles têm uma diferença etária de quase 20 anos.

Léo é um jovem que passa a trama lutando para descobrir sua identidade. Sem nunca se

⁴⁰ Cf.: <https://itmidia.com/uso-de-celular-por-habitante-cresce-20-82-no-brasil-diz-anatel/>

⁴¹ C.f.: Segundo pesquisa PNAD de 2005, havia naquela ano 32,1 milhões de usuários da internet no país, ante menos de 8 milhões em 2002.

⁴² Segundo Schiavo (2006), “no período 1990 a 1995, computaram-se 764 ações de merchandising social, com a média de 127 ações ao ano. Já de 1996 a 2005, foram computadas 10.865 ações, inseridas em cerca de 6.900 capítulos de 46 telenovelas”.

sentir próximo da mãe, que o criou em Belém, parte para o Rio de Janeiro para encontrar o pai. Em uma viagem com o padrinho a Fez, conhece Jade (Giovanna Antonelli) e se apaixona por ela, formando aí o polígono amoroso da trama. É nele que notamos uma preocupação com a aparência mais acentuada, usando gel no cabelo e brinco na orelha. Importante falar aqui também de Lucas, uma vez que Léo é seu clone e, portanto, ambos têm características semelhantes. Na primeira fase, o personagem é um rapaz romântico e galanteador. Sendo de família rica, não mostra nenhum interesse profissional, querendo apenas curtir a vida. Diogo, seu irmão gêmeo, é quem se encarrega dessa parte. Lucas se apaixona por Jade em uma viagem a Fez, mas, após a morte do irmão, seu pai não aceita o romance e cobra que ele termine os estudos para assumir os negócios da família, o que acaba fazendo.

Jade, a mulher que desperta o interesse dos dois, é de família muçulmana, mas, tendo crescido no Brasil, não aceita os costumes da religião. Ela foi morar em Fez com um tio após a morte dos pais. Seu desejo é voltar ao Brasil, estudar e ser independente. Revolta-se com a ideia de casamento arranjado e de ser mandada pelo marido.

Após a separação de Lucas, acaba aceitando o casamento arranjado com Said (Dalton Vigh), com quem tem uma filha. Apesar de ser apaixonado, ele faz questão de tornar a vida da mulher insuportável por saber que não é correspondido. Jade também atrai a atenção de Zein (Luciano Szafir), um amigo de Said.

Léo e Lucas são homens atormentados e que se deixam dominar pelas situações e circunstâncias. Eles procuram descobrir a si mesmo e querem dar vazão a suas paixões, porém, sentem e se submetem a pressões sociais. A vaidade é um elemento que começa a aparecer, não discursivamente, mas na forma de elementos de caracterização⁴³. Ainda assim, o homem aqui aparece novamente como salvador. A paixão por Jade a libertaria das amarras da religião e permitiria que ela exercitasse o forte desejo de independência que carrega.

Em *A Cor do Pecado*, de 2004, Reynaldo Gianecchini (aos 32 anos) também interpreta dois irmãos gêmeos, Paco e Apolo. Criados separados (um pela mãe e o outro pelo pai), os dois levam vidas bem distintas e não sabem da existência um do outro.

⁴³ Outro personagem da trama, Tavinho, interpretado por Vitor Fasano, já assume um comportamento que pode ser relacionado à definição de metrossexual. “Tavinho corria todos os dias, fazia academia e não gostava de ser chamado na rua de pai pelos filhos para não ‘queimar seu filme’. Por isso, ele, em sites como terra.com e pernambuco.com, era chamado de “narcisista” – termo muito usado para classificar o homem que tem grande preocupação com sua aparência e que também se refere ao metrossexual” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2012, p. 80).

Paco é um botânico criado pelo pai como filho único, empresário milionário. É íntegro e preocupado com o meio-ambiente, por isso, não concorda com a forma do pai conduzir os negócios. Apolo é um lutador criado pela mãe com quatro irmãos. É alegre e divertido. Em uma viagem ao Maranhão, Paco conhece Preta (Taís Araújo) e se apaixona, mas cai em uma armadilha de sua ex-namorada Bárbara (Giovanna Antonelli), e acredita que Preta está interessada apenas em seu dinheiro. Ele sofre um acidente de helicóptero e é dado como morto. E é quando conhece Ulisses (Leonardo Brício).

Os irmãos Ulisses e Apolo estavam se aventurando pelo mundo quando Apolo também cai no mar e desaparece, após impedir o irmão de levar um tiro. Ao conhecer Paco, Ulisses o convence a assumir a identidade de Apolo, e o homem vê aí uma oportunidade de dar um novo rumo à sua vida, após as decepções pelas quais passou.

Preta, após saber da morte de Paco, descobre que está grávida. Na segunda fase da trama, após oito anos, ela viaja ao Rio de Janeiro para provar que o filho que teve é do botânico. Importante ressaltar que essa foi a primeira telenovela a ter uma atriz negra como protagonista.

No Maranhão, Preta trabalha vendendo ervas medicinais numa barraca de rua. No rio, torna-se cozinheira de um restaurante. É uma mulher forte e decidida, que está sempre lutando pelo que quer e pelo filho.

Paco, tanto na própria pele quanto se passando por Apolo, é um homem vaidoso. A forma física é parte importante da composição do personagem, um lutador competitivo que treina todos os dias para se manter em forma. A vaidade é um componente importante nessa telenovela também por meio de Abelardo (Caio Blat), rapaz que contraria a tradição de lutadores da família Sardinha e quer ser maquiador, apontando para a coexistência das diversidades de masculinidades.

Nas relações pessoais, porém, é um pouco perdido. Foge dos problemas, em vez de enfrentá-los (a exemplo do que faz logo no início, quando prefere fingir que morreu e assumir nova identidade em vez de resolver as questões que tinha com Bárbara e Preta). Deixa-se manipular pelas artimanhas de Bárbara. Sua relação com Preta, porém, desde o princípio é equilibrada. Há apoio mútuo. O problema aqui é a falta de confiança entre os dois, em diversas etapas da telenovela (dele, por se deixar influenciar por outros; dela, especialmente após descobrir as mentiras de Paco).

Em geral, é um homem de bom caráter e boas intenções, que tenta se desprever de qualquer preconceito (de raça, gênero, costumes, religioso), mas, ao mesmo tempo, sem identidade forte, o que faz com que se deixe manipular.

Ao confrontar, portanto, Léo e Paco, verificamos em comum a ideia de uma crise de identidade e a influência do meio externo, características importantes e cada vez mais presentes com o fortalecimento da economia e, portanto, da sociedade de consumo, como aponta Gonçalves (2009):

Os sujeitos capturados por tal dinamismo social experimentam grande ansiedade porque percebem que suas escolhas têm um impacto significativo sobre a percepção que os outros têm sobre sua pessoa. Ao mesmo tempo precisam contornar a difícil tarefa de escolher algo em meio a tantas ofertas de modos de ser, sem ter garantias seguras sobre o acerto de suas escolhas. (p. 186)

Vale também registrar aqui que a luta social dessa década é contra a homofobia:

Apesar da proposta de organização de grupos voltados para a questão das (homo)sexualidades em universidades não ser uma novidade no Brasil, os anos 2000 assistem ao surgimento e à capilarização de um movimento pró-diversidade sexual organizado por estudantes em suas universidades. Após ato contra a homofobia nos fóruns do Movimento Estudantil realizado no Congresso Nacional da União Nacional dos Estudantes (CONUNE), em abril de 2003, surge a ideia de um encontro nacional para lidar com o tema. Em setembro do mesmo ano, ocorria em São Paulo o 1º Pré-Encontro GLBTT Universitário e, em novembro, acontecia em Belo Horizonte o 1º Encontro Nacional Universitário de Diversidade Sexual, o ENUDS (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 169). (p. 166)

As telenovelas começaram a registrar com mais frequência personagens gays menos caricatos. Nesse rol, destacamos Júnior (Bruno Gagliasso), de *América* (Globo, 2005), que passa parte da história evitando as namoradinhas arrumadas pela mãe e se apaixona pelo peão Zeca (Erom Cordeiro). O primeiro beijo gay da TV⁴⁴ poderia ter acontecido aí, já que foram gravadas três versões para o capítulo final, mas não foi ao ar. No mesmo ano, *Senhora do Destino* exibiu o primeiro beijo lésbico em telenovelas da Globo, entre Jenifer (Bárbara Borges) e Eleonora (Mylla Christie). Em 2003, o casal Clara (Alinne Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli) já havia protagonizado um selinho, porém, em uma encenação de *Romeu e Julieta* dentro da trama de *Mulheres Apaixonadas* (Globo).

5.1.6 Anos 2010

A década de 2010 é a que estamos ainda vivendo, e se torna complicado analisar o momento corrente por falta de distanciamento. No entanto, podemos discutir os fatos ocorridos.

⁴⁴ Que aconteceu apenas em 2013, no último capítulo de *Amor à Vida* (Globo).

O período se divide em duas fases bem distintas. A primeira metade da década, no primeiro governo de Dilma Rousseff, ainda vive o reflexo das conquistas econômicas obtidas na década anterior. A chamada “nova classe média” aproveita o poder de compra adquirido, com seus jovens ascendendo também socialmente, ao realizarem o sonho do curso universitário. A segunda fase tem início em 2014, no segundo governo Dilma, quando a crise econômica (da qual fugimos na década anterior) chega ao país, trazendo recessão⁴⁵, recuo do PIB (Produto Interno Bruto) por dois anos consecutivos e alta do desemprego, chegando a 13,7% em março de 2017. O mercado imobiliário sofreu alta de preços, pequenos negócios fecharam as portas. Entre 2015 e 2016, 640 mil pessoas da classe C caíram para as classes D e E, das 3,3 milhões que ascenderam entre 2002 e 2012 (ou seja, cerca de 20%)⁴⁶.

Com a crise econômica, veio também a crise política, que levou a diversos protestos contra o governo e ao *impeachment* da presidenta em 2016. Ao mesmo tempo, nesse tempo de recessão, o Brasil começou a receber mais imigrantes, tanto refugiados haitianos, árabes, africanos, quanto da vizinha Venezuela, que vive um período de profunda crise político-econômica, com cidades sem recursos básicos de sobrevivência, onde nem os serviços de coleta de lixo e abastecimento alimentar funcionam.

Esse contexto fez com que proliferassem as vozes do conservadorismo, tanto econômico (aqueles que defendem mudanças drásticas na política econômica governamental e, portanto, uma guinada após 12 anos de presidentes de esquerda) quanto social (manifestações de preconceito religioso, sexual e racial, xenofobia, machismo etc.). Culminando com a eleição de Jair Bolsonaro, em 2018, que representa todas essas vozes, sendo o autor de falas racistas e misóginas (inclusive condenado na Justiça por isso), a favor da violência como meio de defesa (do porte de armas e do tiro letal da polícia), das privatizações, da retirada de direitos trabalhistas e do seguro social.

Para Löwy (2015),

O tema da luta contra a corrupção não é específico da extrema-direita, mas tem sido demagogicamente manipulado, com certo sucesso, por setores conservadores, na Europa e, sobretudo, no Brasil. No Brasil é uma velha tradição, desde os anos 1940, dos conservadores: levanta-se a bandeira do combate à corrupção para justificar o poder das oligarquias tradicionais e, segundo o caso, legitimar golpes militares. (p. 662)

⁴⁵ Houve contração econômica de cerca de 3,8% em 2015 e de 3,6% em 2016.

⁴⁶ Segundo estudo da Tendências Consultoria Integrada. Cf.: <https://www.hojeemdia.com.br/primeiro-plano/brasileiros-da-nova-classe-c-migram-para-as-classes-d-e-devido-%C3%A0-crise-1.443786>

O Brasil não foi o único a seguir nessa direção, tendo o mesmo acontecido nos Estados Unidos (com a eleição de Donald Trump) e em diversos países da Europa, que vieram a direita e especialmente a extrema direita se fortalecerem.

No entanto, com a popularização dos smartphones (em 2016, 77% da população com 10 anos ou mais possuíam um smartphone, segundo o IBGE)⁴⁷ e a ampliação do uso das redes sociais, que se consolidaram como forma de interação, os movimentos sociais também ganharam força. Tanto o movimento feminista quando o LGBTI+ se expandiram, o que levou a uma grande polarização político-social.

Na teledramaturgia, essas duas fases também são podem ser notadas, e as características dos galãs evidenciam esse movimento em direção ao conservadorismo e à polarização.

No início da década, em 2012, *Avenida Brasil* apresentou uma família de classe média-alta como protagonista. Mas era uma família cujo dinheiro veio com a ascensão social de um jogador de futebol, e que, assim, continuava a viver no subúrbio. O que colocou o subúrbio, e a “nova classe média”, como elemento principal da história pela primeira vez (a maioria dos personagens vivia no subúrbio, e um lixão também fazia parte do núcleo central). Esse deslocamento espacial da trama folhetinesca para a classe média, para Rahde et. al (2012), “carrega também a identificação das aspirações do público, ser da classe média passa a significar um status social positivo. Ascender socialmente pode até estar relacionado com ganhar dinheiro, mas continuar no subúrbio, sem precisar deixar suas origens”. (p. 332)

Jorginho, interpretado por Cauã Reymond (aos 31 anos), era o filho adotado dessa família. Sendo jogador de futebol, como o pai, faz o estilo jovem descolado, com preocupações com aparência e vestuário. Seu figurino incluía colar com pingente de crucifixo e brinco de brilhante. Emocionalmente, porém, é um rapaz atordoado.

Ainda bebê, foi deixado em um lixão, onde é cuidado por mãe Lucinda (Vera Holtz). Aos 8 anos é adotado por Carminha (Adriana Esteves), que é sua mãe biológica, e o astro do futebol Tufão (Murilo Benício). Assim, o jovem cresce com dinheiro e tem uma relação ótima com o pai, seu ídolo, porém, cheia de conflitos com a mãe. Ele vive uma busca por seu passado e tenta descobrir quem são seus pais biológicos.

Em sua infância no lixão, conhece Nina (Débora Falabella), garota que também foi deixada lá por Carminha, sua madrasta, após a morte de seu pai. Ela acaba adotada por uma família argentina e cresce cheia de amor, tornando-se chef de cozinha. Com a morte

⁴⁷ Cf.: <https://www.tudocelular.com/android/noticias/n120658/Pesquisa-revela-indice-uso-smartphones-brasil.html>

do pai adotivo, ela resolve usar sua parte na herança para voltar o Brasil e se vingar de Carminha.

Para executar sua vingança, Nina se emprega como cozinheira na casa de Carminha e Tufão, usando o nome de Rita. Ali, reencontra Jorginho, e, ao se reconhecerem como as crianças do lixão, apaixonam-se. O grande objetivo de Nina, no entanto, é sua vingança.

Até aqui, Nina se enquadra na definição de Martín-Barbero de vítima, um dos quatro integrantes nucleares do melodrama. No entanto, ela não é “dócil” e “meiga”, características típicas desse perfil, pelo contrário: é uma mocinha capaz de agir como vilã/traidora, a partir da justificativa que os fins justificam os meios. Nina, por exemplo, é capaz de se tornar amante de Tufão (Murilo Benício), atual marido de Carminha, mesmo nutrindo um amor verdadeiro por Jorginho (Cauã Reymond), filho de Tufão. (SOBRAL, 2012, p. 9)

Diante de uma mulher completamente dominada pelo desejo de vingança, Jorginho se mostra um homem submisso e dependente. Inicialmente, tenta fazê-la desistir da vingança, mas acaba se rendendo ao ver que não conseguirá seu objetivo. Não se afasta nem quando a moça decide seduzir Max (Marcello Novaes), e propõe que continuem se encontrando escondido. O que evidencia toda a sua dependência da relação. Em uma das cenas, o atleta diz a Nina: "Eu te quero de qualquer jeito, Nina. Não vou exigir nada. Pode continuar trabalhando nessa casa. A gente namora escondido. Tudo que você quiser. Tô nessa briga com você. Tô pulando no escuro, sem paraquedas, sem nada. Tô na tua mão. Não vou te deixar nunca mais!".

Nina, por sua vez, apesar de ter um sentimento verdadeiro por Jorginho, está sempre disposta a renunciar ao amor para realizar sua vingança. Durante a trama, ela termina a relação algumas vezes, para garantir o foco em seu objetivo. O final feliz do casal só se cumpre após Rita dar seu plano por completo.

Nos anos mais recentes, em 2017, o Zeca (Marco Pigossi, com 28 anos), de *A Força do Querer*, traz um protagonista que também acaba se rendendo aos desejos da mulher, embora isso signifique um conflito interno, que se traduz fortes expressões de conservadorismo e machismo.

Zeca é um caminhoneiro que, durante a história, é parte de dois triângulos amorosos. O primeiro relacionamento que vemos é o com Ritinha (Isis Valverde), no interior do Pará, com que estava de casamento marcado. O segundo é com a Jeiza (Paola Oliveira), no Rio de Janeiro.

Ritinha é uma garota que trabalha como sereia na cidade de Parazinho. Ela realmente “acredita” ser uma sereia e gosta de seduzir e encantar os homens por onde passa. Mesmo

noiva de Zeca, joga seu charme para Ruy (Fiuk), empresário carioca, vendo ali uma oportunidade de alcançar sua liberdade. Grávida de Zeca, casa-se com Ruy, mentindo que o filho é dele, e passa a novela dividida entre os dois. Mas, quando perguntada qual dos dois ela ama, sua resposta padrão é a “eu gosto deles, mas eu gosto mais de mim”.

Jeyza é uma policial que luta MMA e sonha ser campeã nos ringues. Séria, comprometida com a profissão, forte e decidida. A relação com Zeca também é bastante conturbada, tanto pelas investidas de Ritinha quanto pelas tentativas de Zeca de controlá-la.

Podemos dizer, então, que os dois amores de Zeca na novela são mulheres alinhadas com as demandas do movimento feminista, que sabem suas potencialidades e agem de acordo com seus instintos e objetivos. No entanto, diante dessa força, Zeca não sabe qual o seu lugar, e acaba agindo sempre de forma controladora e machista, tentando fazer com que elas ajam de acordo com o que seria o “papel feminino” de recato e submissão. Faz isso ao tentar (frizamos o tentar) proibi-las de usar roupas que considera “impróprias” (justas ou decotadas) ou de conversar com outros homens, por exemplo.

Frisamos que, nesta trama, esse comportamento machista não ocorre apenas em Zeca, que poderia ser “justificado” por sua origem do interior. Mesmo o empresário carioca Ruy, na relação com Ritinha, também se mostra extremante possessivo, chegando a proibi-la de visitar a mãe por ciúme de Zeca, que mora na vizinhança.

Já temos então em *A Força do Querer* um prenúncio da retomada conservadora que estava se formando, ao mesmo tempo que a luta pelos direitos conquistados e pelo fim de todo tipo de preconceito só se fortalece. Discussão que continua ainda neste ano de 2019, em *A Dona do Pedaço* (Globo), com os personagens Vivi (Paolla Oliveira) e Camilo (Lee Taylor). Ela, uma influenciadora digital que vive de publicar fotos em roupas ousadas, ele, um investigador de polícia que tenta convencer a namorada a ser mais discreta, por ser sempre provocado pelos colegas de profissão devido à sensualidade da moça.

Ao mesmo tempo, tanto em *Avenida Brasil* quanto em *A Força do Querer*, encontramos demonstrações de sensibilidade masculina. Os personagens escolhidos não apenas sofrem por amor, mas discutem seus sentimentos. No caso de Jorginho, como o pai, Tufão, e com Mãe Lucinda, personagem que cuidou dele quando criança. Já Zeca tinha o suporte do pai, que o criou sozinho após ser abandonado pela mulher, e também recorria a orações a Nazinha (Nossa Senhora de Nazaré). Essa discussão de sentimentos, para Edwards (2014), representaria “a more complete gender revolution” (uma revolução de gênero mais completa), caminhando em direção à representação feminina, como um “*Sex and the City* for men where all the women do is yap on about such things non-stop” (p. 49)

Um marco de *A Força do Querer*, porém, que é importante ressaltar, é o final da personagem Ritinha. Em acordo com sua fala principal, de que gosta mais de si mesma, a jovem termina a história solteira, investindo na carreira de sereia com apresentações internacionais. Até então, o casamento sempre foi o final feliz de toda mocinha, uma recompensa. Essa mudança é importante no sentido de mostrar que uma relação amorosa não é primordial para a felicidade feminina.

5.2 Heteronormatividade desafiada: o marco do beijo gay

Masculinidade não é sinônimo de heterossexualidade ou de virilidade, e formas alternativas de representação sempre estiveram presentes nas telenovelas. Muitos estudos já existem a respeito da representatividade LGBTI+ na teleficção brasileira, portanto, nossa intenção nesta seção não é um aprofundamento sobre este tema, mas discutir se podemos já falar na ocorrência de um protagonismo gay e, portanto, na “normatização” de performatividades de gênero dissonantes (BUTLER, 2013).

Desde a década de 1960 as telenovelas brasileiras incorporam personagens homossexuais. Levantamento realizado por Silva (2015) indica que, das 36 das 62 tramas do horário nobre (entre 20h e 22h), ou seja, 58% do total, tinham personagens LGBTI+. Já no horário das 19h, foram 22 narrativas. “As novelas das 18h, conhecidas como ‘novelas de época’, tem historicamente pouca participação de LGBT e sem grande tematização sobre as especificidades destas personagens.” (p. 81)

Os anos 1990 foram importantes para a que luta contra a homofobia chegasse à teledramaturgia. Foi nessa época que os personagens homossexuais deixaram de ser mostrados apenas como vilões ou caricatos (efeminados) (NUNAN, 2003) e passaram a integrar a chamada “narrativa da revelação” (ALLEN, 1995), a orientação sexual dos personagens é apenas insinuada, ou os personagens homossexuais passam eles mesmos por uma história de autodescoberta, e a revelação da homossexualidade, em geral, ocorre no final da trama.

Na década seguinte, o que acontece é a consolidação das narrativas homossexuais. De acordo com Colling (2007),

No século XXI, a Globo parece consolidar a sua trajetória de alternar personagens gays caricatos com a narrativa da revelação para aqueles em que pesam dúvidas sobre as suas orientações sexuais. No entanto, a

diferença está na intensidade e o espaço em que estes personagens ocupam. Até o início de 2007, já temos pelo menos dez telenovelas com personagens homossexuais. Ao que parece, é nesta década que se intensifica uma tentativa de ampliar a narrativa da revelação e de apresentar um maior número de casais gays inscritos dentro de um modelo heteronormativo. Pelo menos nestas personagens, desaparecem por completo as afetações e vigora o desejo de casar e de adotar crianças. (p. 9)

O levantamento de Silva (2015) mostra que, durante toda a década de 2000, um total de “22 narrativas são produzidas com a participação de LGBTs. Nas novelas exibidas às 21h, desde 2003, todas apresentam pelo menos uma personagem LGBT” (p.78).

Apesar de, em geral, percebermos a inserção dos homossexuais em um modelo heteronormativo como sinônimo de respeito e aceitação, Colling (2007) faz uma ponderação pertinente, questionando por que consideramos negativa a representação de gays afeminados, uma vez que eles existem:

Em várias ocasiões, por exemplo, o Grupo Gay da Bahia (GGB) ameaçou processar os autores e a própria emissora em função da existência de personagens homossexuais afeminados e/ou caricatos. Em outras ocasiões, teceu elogios quando as personagens “pareciam normais”, sem afetações. Ainda que seja compreensível a estratégia adotada pelo GGB e outros grupos, nos parece interessante realizar as seguintes provocações: não existem gays afeminados e afetados? Por que eles não podem estar nas telenovelas? Para serem mais aceitos nas telenovelas, os personagens gays necessitam anular as suas diferenças e se comportar dentro de um modelo heteronormativo? As formas mais contemporâneas de representações de gays e lésbicas na televisão em geral não refletem, também, o estágio da própria cultura gay atual, que alguns autores relacionam com uma fase pós-gay ou pós-gueto? (p. 5)

Mesmo com a proliferação de personagens LGBTI+ nas teleficções brasileiras nos anos 2000, as manifestações de afeto ainda eram bastante contidas, e a própria emissora (Globo) exercitava uma autocensura, com medo das reações dos telespectadores. Em 2005, apesar de gravado, a emissora vetou a exibição do beijo entre os personagens Júnior e Zeca no desfecho de *América*. Mesmo em produção levada ao ar mais tarde (por volta das 23h, portanto, com maior classificação indicativa⁴⁸), essa decisão se repetiu. Em 2010,

⁴⁸ De acordo com o Ministério da Justiça, a partir das 22h, a classificação indicativa de um programa pode ser para maiores de 16 anos, e as características são “conteúdos mais violentos ou com conteúdo sexual mais intenso, com cenas de tortura, suicídio, estupro ou nudez total; a partir das 23h, a classificação pode ser para maiores de 18 anos, cujas características são “conteúdos violentos e sexuais extremos. Cenas de sexo, incesto ou atos repetidos de tortura, mutilação ou abuso sexual”. Cf.: <https://www.justica.gov.br/seus-direitos/classificacao/cartilhainformacaoliberdadeescolha.pdf>

o beijo entre Hugo e Fábio na minissérie *Clandestinos – O Sonho Começou* também foi gravado e nunca foi ao ar. A esse respeito, a Globo chegou a enviar uma carta⁴⁹, em fevereiro de 2011, em resposta a uma cobrança da ABGLT (Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais), no qual diz que tal conteúdo seria “sensível” e que “Não cabe promover institucionalmente o beijo gay”:

a emissora entende que a classificação estabelecida pelo Ministério da Justiça para a programação televisiva não se limita a ser indicativa, uma vez que efetivamente proíbe a veiculação de programas que apresentem conteúdos considerados “sensíveis”, fora das faixas horárias determinadas, e que, inclusive, substitui o poder parental, uma vez que não há a possibilidade de que os pais autorizem a exibição para seus filhos, como ocorre no cinema para sessões de filmes classificados.

Tomamos então o proclamado “primeiro beijo gay das novelas brasileiras”, levado ao ar no último capítulo de *Amor Á Vida* (Globo, 2013) entre os personagens Félix (Matheus Solano) e Niko (Thiago Fragoso), como um marco não apenas na luta dos homossexuais por respeito e reconhecimento, mas também de postura da própria emissora. Logo após o capítulo, porém, notamos ainda receio da Globo em relação às reações provocadas, já que emitiu uma nota à imprensa⁵⁰ justificando a exibição como “um desdobramento natural da trama”:

Toda cena de novela é consequência da história, responde a uma necessidade dramática e reflete o momento da sociedade. O beijo entre Félix e Niko selou uma relação que foi construída com muito carinho pelos dois personagens. Foi, portanto, o desdobramento dramático natural dessa trama. A pertinência desse desfecho foi construída com muita sensibilidade pelo autor, diretor e atores e assim foi percebida pelo público. É importante lembrar que o relacionamento homossexual sempre esteve presente nas nossas novelas e séries de maneira constante, responsável e natural. A cena esteve de acordo com essa premissa e com a relevância para a história.

Chegamos aqui ao ponto que mais nos interessa, que é esse “desdobramento natural”. *Amor Á Vida* trazia como protagonista Félix, um vilão. Ele jogou a própria sobrinha em uma caçamba de lixo e atormentou a vida da irmã. No entanto, no decorrer da trama, os conflitos e as idas e vindas da mocinha, Paloma, e do herói, Bruno, assumiram segundo

⁴⁹ Cf.: <http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2011/02/11/globo-responde-carta-de-associacao-sobre-veto-de-beijo-gay-em-clandestinos.jhtm>

⁵⁰ Cf.: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/beijo-de-felix-e-niko-reflete-momento-da-sociedade-diz-globo-2113>

plano na torcida dos espectadores, que passaram a ansiar pelo desenvolvimento da relação entre Félix e Nico.

Divertido e caricato, o empresário Félix começa a história casado com uma mulher e pai de um adolescente, tentando esconder a homossexualidade enquanto mantém encontros furtivos com um jovem a quem chama de Anjinho. Adorado pela mãe e rejeitado pelo pai, que não esconde a preferência pela filha Paloma, nutre grande inveja da irmã. Ao se apaixonar pelo advogado Niko, porém, passa por uma jornada de transformação.

No início da história, Niko tem um relacionamento estável com o cozinheiro Erom, com quem planeja ter filhos com a ajuda de uma barriga de aluguel. Erom é bissexual e acaba se envolvendo com a mãe da criança, enquanto Niko também se apaixona por Félix.

Nesta trama, deixamos aqui o questionamento se não temos em Niko o primeiro galã gay das telenovelas brasileiras. Acreditamos que sim, e os pontos que levantamos para embasar essa hipótese são: 1. A trama de Bruno e Paloma é preterida em relação à de Niko e Félix, o que se comprova pela grande expectativa e pelas cenas finais, mais aguardadas da história, que são sobre o desfecho dos dois; 2. Niko apresenta as características já mencionadas na composição de um galã: fazer parte de uma trama principal, beleza física evidenciada na composição do personagem; bom caráter; bom coração/sentimentos, honra/honestidade, senso de justiça; 3. Niko é o responsável pela transformação de Félix, não apenas moral, mas também sentimental, fazendo-o descobrir o amor romântico e também o fraternal e parental, o que promove a sua reconciliação com toda a família, inclusive com o pai, que fica cego e vai morar com eles.

A novela e o beijo, podem ainda ser considerados um marco no sentido de ter aberto caminho para a normatização do romance gay, com demonstrações de carinho, nas telenovelas brasileiras. A partir daí, muitos outros beijos, carícias e até cenas de sexo gay foram exibidos nas ficções televisivas do país. Na novela das 21h seguinte, *Em Família* (2014), o casal Clara e Marina também foi marcado com um beijo lésbico. E o que começou como algo a ser comemorado e evidenciado finalmente passou a ser esperado, ocorrendo em *Império* (2014), entre Cláudio e Leonardo, logo no primeiro capítulo de *Babilônia* (2015), entre Teresa e Estela⁵¹, em *Felizes Para Sempre* (2015 – Marília e

⁵¹ Este beijo merece um estudo aprofundado à parte, uma vez que sofreu diversas críticas e foi rechaçado pela audiência. Entre os fatores apontados para essa reação estão ter sido mostrado logo no primeiro capítulo, antes que o público se envolvesse com o casal, e ter sido protagonizado por duas atrizes já na terceira idade, Fernanda Montenegro e Nathalia Timberg (a sexualidade na terceira idade também é ainda um tabu (ROZENDO e ALVEZ, 2015)).

Denise) *Verdades Secretas* (2015 – Stephanie e Maíra), em *Liberdade, Liberdade* (2016 – cena de sexo gay entre André e Tolentino), em *A Força do Querer* (2017 – beijo trans gay entre Ivan e Cláudio), *O Outro Lado do Paraíso* (2018 – Samuel e Cido), e em *Segundo Sol* (2018 – Selma e Maura, e Groa e um namorado).

Silva (2015) realizou uma análise qualitativa dessas novelas, e concluiu que houve uma “ampliação da discussão”:

Ao contrário de *Senhora do Destino* (2004) e *Páginas da Vida* (2006), nas quais casais homossexuais adotaram crianças no fim das tramas, em *Amor à Vida* a temática é explorada desde o início da narrativa. Tanto o processo de inseminação artificial quanto a adoção foram inovadores pelo longo período e exposição que tiveram dentro da narrativa.

Os conflitos familiares em decorrência da sexualidade também foram uma das tônicas da narrativa e demonstraram as sanções às quais estão submetidos sujeitos LGBTs, como a perda de recursos financeiros. O silenciamento e as interdições impostas também explicitaram o tabu em torno da sexualidade. Outro aspecto evidenciado se refere às mudanças na percepção da sexualidade a partir da alteração da classe social dos sujeitos, demonstrando como os marcadores identitários se inter-relacionam. No que se refere à vivência da sexualidade, demonstrou-se que só foi permitido à personagem principal da telenovela em análise manter relacionamentos afetivos após um processo de regeneração. Houve, neste sentido, um processo de normatização da personagem para que sua vivência sexual fosse plena e, assim, resultasse na primeira narrativa de telenovela da emissora a exibir um beijo entre homossexuais. (pp. 156- 157)

Mas, mais importante, são as demonstrações homoafetivas de afeto em produções exibidas mais cedo, entre as 17h e as 19h. A homofobia passa a ser pauta de quase todas as novelas da Globo das 19h, como indicam os anuários Obitel de 2016, 2017 e 2018, a *soap opera* *Malhação* (exibida por volta das 17h), destinada ao público adolescente, mostrou em 2018 o primeiro beijo gay entre dois rapazes⁵², e no mesmo ano aconteceu o primeiro beijo gay de uma novela das 18h, aquela que “tem historicamente pouca participação de LGBT e sem grande tematização sobre as especificidades destas personagens”, de forma “natural do desenrolar da trama” entre os personagens Luccino e Capitão Otávio, na história de época *Orgulho e Paixão*.

Podemos concluir, conforme Hall (2003), que a indústria cultural está se apropriando enfim das diferenças representadas pelos LGBTI+, o que representa uma abertura e

⁵² A temporada de 2017 havia exibido um “beijaço”, manifestação que teve beijos gays, mas como forma de protesto.

é o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais do movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural (p. 338).

6.3 *A dessexualização dos trans na telenovela*

Partindo da ideia de que há uma multiplicidade de masculinidades, ligadas à forma de identificação do indivíduo (CONNELL e HALL), é importante discutirmos e investigarmos as representações alternativas, que fogem ao padrão heteronormativo.

Além dos personagens gays, que vem conquistando espaço de representação teleficcional, com recentes cenas de formação de famílias, beijos e sexo gay, os trans também pertencem a esse rol. E, com o recente destaque da personagem Ivana/Ivan, o trans homem gay de *A Força do Querer* (Globo, 2017), o tema merece ser tratado.

Ao dar visibilidade a personagens trans, as tramas cumprem um papel social de gerar debate e expor feridas, trazendo à tona problemas sociais que muitas vezes não são propriamente discutidos. Ocorre, porém, uma dilaceração. Esses personagens, até agora, são sempre destituídos de desejo erótico, da possibilidade do sexo.

Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto na inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade. (XAVIER, 2003, p. 93)

Xavier afirma que o melodrama se adapta para tratar de questões sociais contemporâneas. Entendemos, assim, com o ganho de força dos movimentos LGBTI e a pauta das discussões de gênero, a razão pela qual cada vez mais personagens trans são inseridos nas telenovelas com tramas próprias. No entanto, há um mascaramento da sexualidade desses personagens, colocando barreiras à identificação, à criação de empatia e de respeito na transposição ao real. E esse ganho de respeito e empatia é o que é essencial para os trans na sociedade, uma vez que o Brasil é o país com mais assassinatos de travestis e transexuais, segundo dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra). Em 2017 foram 197 assassinatos, de acordo com contagem da Rede TransBrasil, e 163

em 218, de acordo com levantamento da Antra (Associação Nacional de Travestis e Transexuais) em conjunto com o IBTE (Instituto Brasileiro Trans de Educação).

João Francisco, o Madame Satã, foi um malandro, pobre, homossexual e travesti que viveu no boêmio bairro carioca da Lapa na primeira metade do século XX, e sua representação no cinema, como personagem central do filme *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, ocorre com luxúria, violência, pobreza, criminalidade e muito sexo, os elementos que marcaram a sua vida. Nada aparece reduzido, apagado ou disfarçado. E o filme é o mais lembrado do cinema nacional na temática de representação trans.

Na televisão, essa representação também existe. E aqui, ao falar de trans, nos referimos a todo o espectro de transexuais e transgêneros.

Em *O Grito* (Globo, 1975-76), Agenor, interpretado por Jorge de Andrade, foi o primeiro personagem travesti das telenovelas brasileiras (houve antes um personagem em *O Bofê*, em 1972, mas ali a questão era a de um ator que se travestia para interpretar personagem feminino, o que não é o caso de estudo deste trabalho). No entanto, na teleficção, travestis e prostitutas recebem, em geral, tratamento caricato, tendendo ao humor. Ou recebem um verniz de bondade e/ou pureza, o que culmina em personagens castos e dessexualizados. Situados num campo nebuloso, de intergênero, os trans não encontram a plenitude em sua representação. Apesar de o sexo muitas vezes constituir parte importante de seu ser, a sexualização é eliminada das definições de personagens.

Situar-se nesse entre-dois é voltar atrás no veredicto negativo pronunciado contra o “neutro”, esse gênero importuno, que nós, em decorrência de uma tradição horrorizada com a diversidade e a multiplicidade humanas, aprendemos a temer, desprezar, recalcar. (VARIKAS, 1999, p. 36)

De forma geral, as personagens têm boa índole e caráter, e, mesmo quando de classe baixa, vivem em boas casas de subúrbio, bem equipadas e limpas. Xana, por exemplo, e, *Império* (Globo, 2014-2015), vivia em uma grande casa que chegava a funcionar como hospedaria. A ambientação mostrada em suas histórias é clara e em geral se vestem de forma recatada e/ou elegante, de acordo com a condição social na história. Esses elementos servem ao propósito do melodrama de facilitar o entendimento do mundo.

Quando o personagem trans é caracterizado com discrição e recato e mostrado dotado de ética e moral, cria-se no espectador a ideia de virtude, de que se trata de um personagem a ser gostado. Nas palavras de Ismail Xavier (2003), “ganha-se” o espectador. Daí que

lapidá-lo, retirar tudo o que possa ser moralmente questionável, é o que torna mais certa a sua aceitação.

Os efeitos visuais de impacto, desde o melodrama do século XIX, são embalados por uma trilha sonora melodiosa (o *melos* do drama), reforçando a expressão das emoções, sua intensidade. É preciso afetar o espectador, “orna-lo” para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil. O espetáculo “enche os olhos” e ganha a sua cumplicidade, legitimando um estado de fé consentida na “voz muda do coração” e na plena espontaneidade do gesto embora este seja produto de convenções teatrais. Vale na imaginação melodramática a ideia da expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia que sublinha uma reação ou uma intenção da personagem, seja pela simples marca (de nascença ou adquirida) que assinala traços de caráter. Tudo aí se traduz em imagem – o vilão o é antes de tudo nos bigodes e na postura insinuante, a heroína é inocente na conformação do rosto e na contenção do gesto, o herói destila virtude no asseio e na presença modesta e respeitosa. A aparência pode enganar, mas jamais até o fim. O mundo visível, embora passível de equívocos sem os quais não haveria o drama, é um espelho da moral que termina por triunfar, fazendo valer sua verdade. (XAVIER, 2003, p. 94)

Houve um tempo em que mulheres não eram autorizadas a subir no palco, sendo as personagens femininas interpretadas por homens. Nos primórdios da teleficção, nem beijos eram mostrados entre casais. Depois, as mulheres eram sempre puras, submissas e virgens (ou não tinham boa índole).

Veio então a época da liberdade sexual e o feminismo ganhou espaço, sendo acompanhado na TV e mulheres independentes e bem resolvidas também passaram a povoar as telas. Mas até hoje, na maior parte dos melodramas, gênero central das telenovelas, o amor é dado como recompensa à mocinha. Enquanto homens podem ou não ter pares românticos, independentemente de seu arco narrativo, mulheres boas terminam a trama acompanhadas, nem que seja um par encontrado apenas no último capítulo, enquanto a solteirice e a consequente solidão são reservadas às vilãs ou às de “moral duvidosa”. Isso vem se transformando nos últimos anos, mas ainda é muito incipiente as mulheres independentes e solteiras felizes nas tramas folhetinescas. Como aponta Sarti (2001), os impasses do feminismo vão além das questões socioculturais, estão enraizadas no emocional, o que torna a transformação mãos difícil:

O tempo demonstrou que os impasses e as implicações do feminismo, como criação de uma nova subjetividade feminina e masculina, não se resolviam tão facilmente como se desejava, por se tratar de questões de ordem não apenas política, mas emocional. Foi-se com muita resistência, abrindo o espaço para se trabalhar com o que Bourdieu

denominada “violência simbólica”, ou seja, a internalização do discurso do dominador pelo dominado, o que o faz agente e cúmplice de sua própria dominação. (SARTI, 2001, p. 43)

Se a telenovela foi veículo importante na representação da mulher e os direitos e liberdades alcançados com luta feminista a partir dos anos 1970, o caminho a ser percorrido na representação trans ainda está apenas no início. Traçando um paralelo, podemos perceber que vem ocorrendo um movimento de quebra de preconceitos e paradigmas semelhante ao ocorrido no feminismo. Assim como foi impactante apresentar uma mulher divorciada ou tratar do tema do aborto em rede nacional aberta naquela época, também causou surpresa apresentar no horário nobre os dilemas e descobertas de um transexual, como fez *A Força do Querer* em 2017 com o personagem Ivan/Ivana.

Os movimentos LGBTI+ ganham cada vez mais voz e mais força, mas na TV a representação ainda é fraca e parcial, atenuada. A telenovela, por ser fomentadora de discussões e ter grande entrada nos lares brasileiros, é importante veículo de informação e contribui para a disseminação de ideias, para o conhecimento e para a disseminação do respeito ao outro, ao diferente, ao altero. Nesse sentido, quando os trans são inseridos em núcleos cômicos, quase como caricaturas, ou quando têm suas vidas reduzidas a apenas uma faceta, o do ser humano cândido, bom e generoso, não formamos a imagem de um ser humano completo.

Há um importante ponto em comum na maior parte das personagens trans: a dessexualização. Não são assexuadas, uma vez que não se trata de uma condição de ausência de desejo, mas dessexuadas, pois esse assunto nem chega a ser pauta de discussão. Como apenas uma exceção, de que logo trataremos, o amor, quando aparece para esses personagens, se dá apenas de forma platônica e idealizada, quase impossível como os dos vassalos pelas senhoras no Trovadorismo.

A personagem Sarita Vitti interpretada por Floriano Peixoto em *Explode Coração* (Globo, 1995-1996) foi o primeiro personagem travesti sem função cômica em uma telenovela. Embora ainda tivesse gestos masculinos, Sarita fazia shows como *drag queen* e, durante o dia, usava roupas femininas recatadas e discretas. A autora Glória Perez chegou a declarar que teve a intenção de criar uma personagem boa que não fosse julgada pela orientação sexual. Construiu assim uma travesti de moral impecável, mas que tinha o próprio romantismo podado, exilado ao campo das ideias, onde então desejava encontrar

o amor e ser mãe. Durante a trama, em vez de encontrar um interesse amoroso, é alvo do desejo de Rose, que tenta forçá-la para a cama sem sucesso. No último capítulo, como em geral acontece com as boas mulheres, encontra o amor em produtor de seu, sem que haja, porém, nenhuma cena romântica entre os dois.

Luís Salém interpretou dois personagens trans em novelas das 19h: Ana Girafa em *Aquele Beijo* (Globo, 2011) e Dorothy Benson em *Geração Brasil* (Globo, 2014). Em comum, as duas tem um viés de humor e vivem em função da família. Enquanto Ana Girafa passa boa parte da trama tentando encontrar sua mãe, Dorothy faz tudo pelo filho _volta dos EUA por ele e enfrenta bandidos para forçá-lo. As duas também se vestem de forma recatada, porém exuberante e colorida, no caso da suburbana Ana Girafa, fã de Lady Gaga (e faz shows como cover), e com elegância à Michelle Obama, no caso de Dorothy. No campo romântico, para Ana, o único caso amoroso que surge é puramente interesseiro. Seu pedido de casamento rapidamente se desfaz, e seu final é viver com a mãe. Já Dorothy encanta o bandido Cidão, mas é rejeitada ao contar que é transexual.

Em *Império*, a cabelereira Xana, de Ailton Graça, também era de um núcleo de humor, mais leve. Sua apresentação não chegava a esconder o lado masculino, que afluía, por exemplo, quando via a necessidade de brigar ou se impor. E a relação com a amiga Naná, com quem morava, ficou indefinida durante toda a trama, instigando o público a torcer pela masculinização de Xana (que acontece no momento em que as duas vão adotar uma criança) e pela relação amorosa. Porém, enquanto Naná encontra um namorado, Xana não tem nenhum interesse romântico durante toda a história nem fala sobre isso. No fim da trama, demonstra ciúmes de Naná, mas não fica claro se é por amor romântico ou por medo de perder o filho.

Pela adoção, as duas amigas acabam se casando, mas Naná continua com o namorado e todos vão viver na mesma casa. Apesar da modernidade, não há em nenhum momento insinuação de relação amorosa ou sexual entre Xana e nenhuma das outras pontas do triângulo, dando a impressão de ser um arranjo platônico e que contempla o amor familiar que sente tanto pela manicure quanto pelo menino que adotou.

Os exemplos trans mais recentes se deram em 2017, em mais uma história de Glória Perez. *A Força do Querer* mostrou Nonato e Ivan/Ivana, e nos dois casos também encontramos a ausência do desejo sexual.

No caso de Nonato, nenhum esboço de relação romântica é indicado durante toda a trama. Seu foco é apenas em fazer shows como *drag queen*, e acaba alcançando com sucesso nos últimos capítulos.

Já Ivan/Ivana, grande destaque da telenovela por apresentar o tormento do desconforto com o próprio corpo, a fase da descoberta e por ter sensibilidade ao tratar da transição para o novo sexo, idealiza o amor e sofre até o último capítulo. Ivan é o primeiro transexual masculino a ser apresentado em uma novela. No início, por não estar à vontade com o próprio corpo, Ivana se despreza e se acha incapaz de despertar paixão ou desejo. Isso faz com que seu relacionamento com Cláudio seja marcado por retração. Após uma noite de sexo de que ela não gosta, termina com o rapaz, que vai passar uma temporada em São Francisco. E durante esse tempo ela se descobre trans, sofre com a rejeição da família e faz a mudança de sexo. Mas guarda o amor platônico, imaginando que Cláudio está com outra mulher e que não a aceitaria como Ivan. No final, já Ivan, reencontra o ex e os dois voltam a namorar, o que é evidenciado com uma cena romântica na praia.

Essa cena romântica é uma exceção à regra _e talvez indique um avanço_ mas temos aí algo importante a deve ser apontado: a atriz que interpreta o personagem trans é uma mulher e seu interesse amoroso é um homem. O público acompanhou o casal enquanto ainda Ivana e Cláudio e, mesmo ao final ela tendo se revelado um homem trans, o impacto do romance pode ter sido atenuado pela imagem formada previamente pelo espectador.

E temos a maior exceção, a Ramona de *As Filhas da Mãe no Jardim do Éden* (Globo, 2001-2002). Das personagens transexuais encontradas nas telenovelas brasileiras, Ramona é a única com claro interesse amoroso e sexual. Desperta o interesse de Leonardo, interpretado por Alexandre Borges (que não sabe a verdade). Os dois iniciam uma relação e chegam a transar, mas ela resolve continuar a esconder sua transexualidade e passa a ser chantageada pela irmã, apaixonada pelo mesmo homem. No final, porém, o amor dos dois vence e ele têm seu “felizes para sempre”. Ressaltamos aqui, um porém. Apesar de ser um personagem declaradamente trans, a relação que se estabelece parece heteronormativa. Ramona tem a personalidade passiva, carinhosa e romântica, enquanto Leonardo é machista e controlador. E, no topo de tudo isso, a trans foi interpretada por uma atriz do sexo feminino amplamente conhecida, Claudia Raia, o que tornava a representação visual Cláudia/Alexandre a de um casal heterossexual conhecido pelo público.

Percebemos, portanto, que a falta de sexualidade é uma constante nas personagens trans das telenovelas. Podemos inferir que ainda existe o medo da rejeição do público (Ana Girafa, por exemplo, teria um casamento, mas seu destino foi mudado pelo autor devido à repercussão). Com isso, verificamos que o trans é, em geral, apresentado na incompletude, há uma seleção de suas facetas, de modo a torná-lo mais palatável.

Tal apagamento da sexualidade era também corrente com os personagens homossexuais, até meados dos anos 1990, conforme Trevizani (2002), Colling (2007) e Resende (2008). A novela segue a direção de atenuar o que poderia ser repreensível aos olhos da maioria, esconder o que não é normativo (FÁVERO, 2012). Esconde a sexualização, a luxúria e o desejo dos trans, a fim de reduzir seus desvios de sexo, já que escancara o de gênero, ou o não-gênero.

“o mundo social e cultural no qual vivemos, e com o qual trocamos e criamos significados, nos conduz a determinados padrões de condutas que embora não nos satisfaça, muitas vezes ignoramos ou preferimos ignorar, não vemos ou preferimos nos ver e até esconder nos outros e de nós mesmos.” (FÁVERO, 2012, p. 17)

Para Lopes (2006), o reforço da imagem positiva não é necessariamente ruim, uma vez que ajuda a abrir caminhos e romper alguns preconceitos, mas a repetição acaba criando uma caricatura que não condiz com a realidade.

A representação social possibilita uma política identitária de confronto e marcação das diferenças que, num primeiro momento, enfatiza uma luta política e teórica contra a repetição de imagens negativas em favor da necessidade de imagens positivas. Essa estratégia desempenhou o papel de enfatizar a relação entre estereótipo, estigma e cultura, porém, conduziu a um outro extremo, ao criar novos estereótipos, dessa vez idealizados e romantizados, como é o caso dos personagens gays masculinos em recentes comédias românticas como o novo herói romanesco. Isso nos leva hoje a defender, mais do que a necessidade de imagens positivas, ainda tão cara a vários militantes, à diversidade de narrativas. (LOPES, 2006, p. 382)

Não descartamos a relevância de haver representação trans nas novelas, mas atentamos ao fato de não ser feita de forma completa, havendo ainda um longo caminho a ser percorrido. Para haver a mudança é que o desejo e o sexo passem a fazer parte da constituição dos personagens, e não apenas com tom humorístico, de maneira a que passe a ser assimilado pela audiência também como algo natural. “A reflexão é promovida pelas sensações, pelos sentimentos, pela afetividade. Mas tal processo não é imediato, requer

um longo processo. Não é uma novela, e nem apenas a novela, mas uma série de narrativas ao longo de anos que favorece este processo” (ALMEIDA, 2013, p. 172).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início desta pesquisa, observar as transformações nas manifestações de masculinidade por meio dos galãs de telenovelas parecia algo tangível, porém de certa forma imprevisível. Temos diversos exemplos de mocinhas e heroínas conectadas às transformações sociais de seu tempo, como a já citada Malu, de *Malu Mulher*, que trazia à baila discussões sobre divórcio, emancipação feminina e aborto no final da década de 1970, ou na mesma época, a protagonista de *Os Gigantes*, Paloma Gurgel (Dina Sfat), uma jornalista focada na carreira de correspondente internacional.

(...) in *Os Gigantes* (1979–80), the central character is an independent woman, a professional journalist working as an international correspondent in Italy who does not intend to start a family but instead to devote herself to her profession. Low ratings justified corporate pressure that was then put on scriptwriter Lauro César Muniz, who resigned after a controversial episode of the telenovela. Subjugated by her mother, the central female character returns to her home country to assist her dying brother, and to marry and generate an heir to the family fortune. Faced with this pressure, and becoming mentally unstable, the protagonist crashes in the plane she is flying. Her inclination toward personal freedom is embodied in her ability to pilot—an activity usually associated with men. The tragic end would have reinforced the non-legitimacy of her desire (Sarques 1986). (HAMBURGER, 2014, p.423)

No entanto, os personagens masculinos, para alguns autores, pareciam não seguir o mesmo ritmo. Para Hamburger (2014), por exemplo, a partir dos anos 1990, eles teriam se tornado mais planos e ambivalentes, sem acompanhar as transformações femininas. Porém, assim como a partir dos anos 1980 eclodiu nos Estados Unidos uma onda de estudos das masculinidades em filmes de Hollywood (EDWARDS, 2014, p. 42), é necessário ampliar essas pesquisas no universo brasileiro, em que o principal produto cultural é a telenovela.

Para Gallagher (2014), o estudo de masculinidade na mídia é importante inclusive para o desenvolvimento dos estudos de gênero:

As feminist media critique developed and deepened, it became clear that masculinity was also represented in quite specific ways in media content. Rosalind Gill contends that studies of masculinities developed as a direct result of feminism's critique, literally "transforming research on women and media into something that is properly about gender and media" (2007: 32; see also Carter 2012). (p. 24-25)

Assim, seguimos com nossa análise, que mostra que também nos protagonistas masculinos é possível observar mudanças de personalidade, de comportamentos e especialmente das formas de interação, seja com os outros ou com o mundo. Resultado que nos satisfaz, ao corroborar a hipótese inicial que deu origem a este trabalho, de que as transformações na masculinidade estão diretamente ligadas às mudanças nas relações de gênero e de que as telenovelas repercutem essas transformações sociais, tornando-se documentos históricos ao guardar o registro dos hábitos e valores de uma época.

Verificamos que as principais transformações nas formas de masculinidade ocorrem em decorrência das alterações sofridas na relação homem-mulher. Podemos dizer, inclusive, que o homem sai de uma posição de indiscutível dominância, nos anos 1960, para um questionamento de seu papel na relação romântica, sendo que, nos anos 2000, deixa-se dominar pelas vontades femininas nessa esfera. Nesta década, porém, notamos que a sensibilidade não desapareceu, e passaram a falar dos próprios sentimentos nas tramas (com amigos, parentes...), o que costumava ser reservado às personagens femininas, mas há uma tentativa de "reconquista do poder", em que esses galãs pelam para atitudes conservadoras e machistas como forma de se posicionar.

O que os anos 2010 trouxeram também foi um posicionamento externo à trama em relação a comportamentos machistas e de violência contra a mulher. Nesse caso, nos últimos três anos, as tramas vêm exibindo cartelas informativas ao final de capítulos com cenas dessas naturezas, a fim de conscientizar o público de que não são aceitáveis e fornecer dados sobre quais medidas podem ser tomadas (denúncia, aconselhamento etc.)

Um fator importante a ser destacado de nossa análise, é que os perfis de galãs, embora incorporem algumas dessas transformações relacionais, pouco divergem quanto às características físicas e socioeconômicas. Dos anos 1960 aos 2010, todos os atores escalados para tal papel são brancos, heterossexuais e cisgêneros (assim como os personagens). A faixa etária varia, em geral, dos 20 aos 40 anos (entre os analisados nesta pesquisa, o mais novo tinha 27 anos à época do personagem estudado, e o mais velho, 37). Normalmente são de classe média ou alta, porém, as exceções de classe baixa não

têm problema de dinheiro (o Raí de *Quatro por Quatro*, por exemplo, era mostrado como “o melhor mecânico da Ilha do Governador”). Religião também não costuma ser um assunto discutido nas tramas, e, quando aparece, costuma ser praticado o catolicismo. Geograficamente, a cidade grande, de preferência uma capital, é o local de residência escolhido (exceção para as telenovelas ambientadas inteiramente em área rural, como *Terra Nostra* (Globo, 1999) ou *Velho Chico* (Globo, 2016), não abordadas aqui). Todos eles trabalham fora, ou estudam (quando ricos, em geral assumem os negócios da família). Não há nenhum personagem que se dedica aos afazeres domésticos.

Ou seja, notamos que, em termos de constituição populacional, o Brasil está longe de ser representado por esses galãs. Eles são a imagem da masculinidade hegemônica, aquela considerada modelar, exemplo a ser seguido e desejado. Ao falar em masculinidade hegemônica, apoiamo-nos então nos estudos de Connell, Messerschmidt e Fernandes (2013):

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens. (p. 245)

A começar pelos dados socioeconômicos, de acordo com o IBGE⁵³ (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), cerca de 50% dos trabalhadores do país recebe por mês cerca de 15% a menos que o valor do salário mínimo e que, em média, o rendimento per capita foi de cerca de 1,5 salário mínimo. Essas referências evidenciam o descompasso econômico entre ficção e a realidade da maior parte da população.

Gallagher (2014) aponta que uma das contribuições mais significativas do feminismo para o campo dos estudos de gênero foi a relação entre gênero e classe:

The interplay between gender and class in the creation of contemporary consumerist identities was central to much feminist scholarship of the 1990s (for example Basu 2001; Nag 1991). By demonstrating how, in an era of globalizing capitalism, “middle-class women in particular are at the epicentre of the unfolding struggle over the terms of (the) transition” towards consumer modernity, feminist research provided an

⁵³ Dados da PNAD 2016. Cf.: <https://g1.globo.com/economia/noticia/metade-dos-trabalhadores-brasileiros-tem-renda-menor-que-o-salario-minimo-aponta-ibge.ghtml>

important entry point for a revitalized and urgently needed class analysis of contemporary change in the organization of communications and culture (Murdock 2000: 24) (GALLAGHER, p. 25)

Da mesma forma vemos que, nas representações ficcionais das masculinidades, a questão da classe também deve ser levada em consideração. Evidenciar, em especial, a classe média, não é uma coincidência, sendo o resultado de uma sociedade capitalista que valoriza a luta pela ascensão, além de representar o desejo de pertencimento dessa grande parte da população cujos rendimentos não alcançam nem mesmo o salário mínimo. De acordo com Hamburger (2014), apesar da distância em relação ao real, o espectador acaba percebendo a representação da telenovela como um retrato legítimo do país, sendo um universo em que ele “gostaria de ser incluído”:

Viewers appear to largely understand the genre as offering legitimate portrayals of a country and its people which nevertheless rarely correspond with their own experiences; instead, the representations of Brazilian life found in telenovelas are seen to relate to what some viewers regard as life in affluent parts of the country. Audiences appear to associate these narratives with a universe in which they would like to be included. Broadcast for free on national airwaves, the message seems to be: come to the center and take part in this inexorable move to “modern” times. (p. 427)

Ainda de acordo com o IBGE⁵⁴, cerca de 55% da população se autodeclara preta ou parda. No entanto, ainda não houve um galã negro em uma telenovela brasileira. O que notamos é um movimento de inclusão racial, que vem mostrando mais negros em papéis de destaque. A exemplo de Lázaro Ramos, que, ao lado da mulher, Taís Araújo, protagoniza a própria série (*Mister Brau* (Globo, 2015-). Ramos se destaca por “implantar o que chamamos de processo de permanência e visibilidade do negro na teleficção, nos anos 2000. Permanência porque esse processo não foi descontinuado, e visibilização porque outros galãs negros têm se incorporado e, portanto, fortalecido o processo” (LOPES; LIMA; ORTEGA, 2016).

Jovens negros, em especial, vem ocupando mais espaço nas histórias e, pouco a pouco, buscando o protagonismo. Em *Verão 90* (Globo, 2019), vemos Ícaro Silva como o sensual

⁵⁴ Dados da PNAD 2016. Cf.: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos>

cantor de lambada Ticiano. Em entrevista⁵⁵, Silva comemora a abordagem do personagem, que chama de “galã preto”⁵⁶:

Eu gosto muito de fazer esse personagem porque ao mesmo tempo que explora uma comichade, que está presente em quase todas as camadas da novela, ele também é um personagem que aparece num lugar novo e diferente da TV. Porque ele é basicamente um galã preto, sem a justificativa da negritude, sem qualquer coisa que procure colocar ele num nicho específico. Ele só é um homem muito legal, interessante, divertido, talentoso e que está apaixonado por essa menina (Dandara) que, a princípio, não está a fim dele.

Assim como os negros, também vem ganhando espaço os personagens homossexuais. Levantamos a questão da já existência de um galã gay em *Amor à Vida*, especialmente pelo fato de a trama de Félix e Niko ter superado a do romance galã-mocinha de Bruno e Paloma tanto na torcida do público quanto no próprio desenrolar da história, ocupando grande parte da narrativa. Com a força cada vez maior dos movimentos LGBTI+ e a naturalização das relações homossexuais nas telenovelas brasileiras, que vêm ocorrendo desde então, esperamos também que possa aparecer um galã homossexual que ocupe este papel desde o início de uma produção.

Mencionamos diversas vezes a questão da luta feminista e a transformação da relação inter-gêneros, o que em grande parte foi responsável pelas mudanças nas formas de masculinidade hegemônica representada pelos galãs. Essas lutas, aliadas aos movimentos LGBTI+ e à luta dos negros, que vêm conquistando cada vez mais espaços na sociedade (e na ficção), leva à atualmente tão falada “masculinidade em crise”. De acordo com Faro et. all (2013),

O ponto de emergência dessa suposta crise estaria nas transformações sociais e culturais ocorridas no pós-guerra, em especial nos anos 1960 e 1970. A posição social da mulher sofreu modificações profundas, com reflexos importantes na organização da família. A mudança no status da mulher e o surgimento do movimento gay, que passou a afirmar os direitos de homens e mulheres homossexuais, representaram um duro golpe na chamada masculinidade hegemônica, levando a uma confusão acerca do que define (ou deixa de definir) a masculinidade. As concepções tradicionais em torno do homem branco, escolarizado e heterossexual foram colocadas em xeque.

⁵⁵ Cf. <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/entrevista/2019/04/icaro-silva-comemora-sucesso-e-representatividade-de-ticiano-em-verao-90-um-gala-preto>

⁵⁶ Apesar da visibilidade do personagem e de realmente ter a beleza e a sensualidade como marcadores importantes, ainda não consideramos Ticiano um galã sua história faz parte de trama secundária.

Como percebemos, nas telenovelas essa crise identitária chegaria por volta dos anos 2000, quando os personagens passam a questionar seu lugar e o sentido de pertencimento. No entanto, se concordamos com Hall (2001, p.13) que a identidade não é una e é construída durante a vida do indivíduo.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Ademais, vimos ainda que, desde a Antiguidade, as formas de manifestação da masculinidade vêm se transformando continuamente, adequando-se às transformações socioeconômicas e culturais, o que incide não apenas nas relações homem-mulher, mas também nas maneiras como são entendidos os relacionamentos homossexuais (seja a relação romântica ou puramente sexual).

De forma que entendemos que essa “masculinidade em crise” também como uma forma de masculinidade, em um momento em que os homens procuram reencontrar seu papel diante das conquistas das minorias (mulheres, negros, LGBTI+) e se reposicionar socialmente. No entanto, como verificamos nas representações ficcionais, podemos dizer que a masculinidade hegemônica ainda não perdeu seu lugar de destaque e relevância, e, conforme Malin (2014), “o homem ocidental ainda detém o poder” (p. 617-618).

Com este trabalho, cumprimos nossos objetivos, de verificar a trajetória de mudança comportamental masculina nas últimas seis décadas e relacionar com outras transformações do período no campo de gênero. Muito ainda há a ser debatido, levantado e analisado no campo relacional entre masculinidades-teleficção no Brasil, embora haja produção abundante nos países do norte, especialmente no campo de estudos de cinema e de séries de TV norte-americanos, pelo que esperamos ter contribuído, ainda que de forma tímida, no campo teórico para os estudos de teleficção e de gênero.

7. REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. In: **Juventude Contemporânea**. Coleção Educação Para Todos. Brasília: UNESCO, MEC, ANPEd, 2007, pp 73-92.
- AIRES, Aliana Barbosa. **Lógicas de Inovação da telenovela: Descontinuidades e Rupturas**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Bauru - SP – 03 a 05/07/2013
- ALBERTI, John. **Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy: Gender as Genre**. New York: Routledge, 2013.
- ALBRECHT, Michael Mario. **Masculinity in Contemporary Quality Television: The Cultural Politics of Media and Popular Culture**. New York: Routledge, 2015.
- ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Identificações afetivas: telenovelas e as interpretações das audiências. **Runa**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires , v. 34, n. 2, p. 163-176, dez. 2013. Disponível em http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-96282013000200003&lng=es&nrm=iso. Acessado em: mar. 2018.
- ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 27, n. 79, pp.125-137, Junho 2012. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092012000200008>. Acessado em mar. 2018.
- ALMEIDA, Maureci Moreira de. **Ideologia do branqueamento nas telenovelas brasileiras**. São Paulo: Paco Editorial, 2016.
- ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- Andrade, R. M. B.. **A multiplicidade de leituras e de leitores na telenovela brasileira**. Trabalho apresentado no Núcleo de Ficção Seriada, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 2 a 6 de setembro de 2003b
- ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fascínio de Scherazade. Os usos sociais da telenovela**. São Paulo: Annablume, 2003a.
- ANTUNES, Daví; QUADROS, Waldir; GIMENEZ, Denis. So, Are We a Middle-Class Country? Labor Market, Income, and Social Change in Brazil in Twentieth Century. Published in: **MPRA (Munich Personal RePEc Archive)** (2013): pp. 32-42. Disponível em: <https://mpra.ub.uni-muenchen.de/81557/>
- ARAÚJO, J. Zito. **A negação do Brasil - o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac, 2000.
- BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BARTHES, Roland. **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade e ambivalência. In: FEATHERSTONE, Mike (org.). **Cultura global**. Petrópolis: Vozes, 1994. P. 155-182.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. V.2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 434 p.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Tradução de: Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, e. da Universidade de São Paulo, 1976. 387 p.

BHABHA, H. K. **Nation and narration**. London: Routledge, 1990.

BLOM, Joleen. **Understanding Game Worlds through a Character Framework**. Master Thesis - Media and Performance Studies. Utrecht University. 06/01/2017.
<file:///C:/Users/Daniela/Downloads/JHBlomThesisFinal2.0.pdf>

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2.ed. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 7.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Ofício de Sociólogo**. Petrópolis: Vozes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRANDÃO, Cristina. A radicalização de Beto Rockfeller: o discurso contemporâneo da telenovela brasileira. In: COUTINHO, Iluska; SILVEIRA, Potiguara. **Comunicação: tecnologia e identidade**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**. 1º ed. Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo/SP: Perspectiva, 2009.

CARPENEDO, Caroline; KOLLER, Sílvia Helena. Relações amorosas ao longo das décadas: um estudo de cartas de amor. **Interação em Psicologia**, jan./jun. 2004, (8)1, p. 01-13

COLLING, Leandro. **Homoerotismo nas telenovelas da rede globo e a cultura**. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em:
<https://www.cult.ufba.br/enecult2007/LeandroColling.pdf>

COLLING, Leandro. Personagens homossexuais nas telenovelas da rede globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. **Revista Gênero**, volume 8, número 1, segundo semestre de 2007 p. 207 a 222. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/textoGenero.pdf>

CONNELL, Raewyn W. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. In: **Gender and Society**.

CONNELL, Raewyn W. **Masculinities: knowledge, power and social change**. Berkeley/Los Angeles: University of California, 1995. 295 p.

CONNELL, Raewyn W.; MESSERSCHMIDT, James W.. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. **Gender and Society**, California, v. 19, n. 6, p.829-859, dez. 2005. Publicado por: Sage Publications, Inc. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27640853>>. Acesso em: 04 out. 2016.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W.; MARTINS, Felipe Bruno. Masculinidade Hegemônica: Repensando O Conceito. **Estudos Feministas** 21, no. 1, 2013, pp. 241-82. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24328045>. Acessado em maio de 2019.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da virilidade**. COURTINE, Jean-Jacques (org.). Obra em 3 volumes. Tradução Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

CORREIA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. **Cadernos Pagu**, n.16, 2001, pp.13-29.

COURTINE, Jean-Jacques. “Impossível virilidade”. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI. IN: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da virilidade**. COURTINE, Jean-Jacques (org.). Tradução Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

DAVID, Deborah; BRANNON, Robert. **The Forty-nine Percent Majority: The Male Sex Role**. New York: New York Penguin Books, 1976.

DE ANGELIS, Michael (Ed.). **Reading the Bromance**. Homosocial Relationships in Film and Television. Detroit: Wayne State University Press, 2014.

DEBERT, Guita Grin; GREGORI, Maria Filomena. Violência e Gênero: novas propostas, velhos dilemas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 23, 2008.

Disponível em: <https://ateve.files.wordpress.com/2009/09/macedo-natalia-2008-tcc.pdf>
Dyhouse, Carol. **Heartthrobs – a history of women and desire**. Oxford, Oxford University Press, 2017.

ECO, Umberto (org.). **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 418.

EDWARDS, Tim. Lone wolves - Masculinity, cinema, and the man alone. In: CARTER, Cynthia; STEINER, Linda; McLAUGHLIN, Lisa. **The routledge companion to media and gender**. London and New York: 2014. Routledge.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana**. ed. on-line – Coleção Estudos Culturais 8. Belo Horizonte: Autêntica,

2010 (2001), 240 p. In: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34760771/ESCOSTEGUY_Ana Carolina D. Cartografias dos estudos culturais - uma versao latino-americana.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1557537189&Signature=NWiq5CMQy6TY9IaxDdM6S4pVR40%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DCartografias dos estudos culturais uma v.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34760771/ESCOSTEGUY_Ana_Carolina_D._Cartografias_dos_estudos_culturais_-_uma_versao_latino-americana.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1557537189&Signature=NWiq5CMQy6TY9IaxDdM6S4pVR40%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DCartografias_dos_estudos_culturais_uma_v.pdf)

FACCHINI, Regina; DANILIAUSKAS, Marcelo; PILON, Ana Cláudia. Políticas sexuais e produção de conhecimento no Brasil: situando estudos sobre sexualidade e suas conexões. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 44, n. 1, jan/jun, 2013, p. 161-193. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/833/810>

FARRELL, Warren. **The liberated man: Freeing men and their relationships with women**. New York: Random House, 1974.

FAVERO, Maria Helena. **Psicologia do gênero: Psicobiografia, sociocultural e transformações**. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

FERNANDES, I. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FERNANDES, Ismael (1982). **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 3ª edição, 1994.

FIALHO, Fabrício M. Uma crítica ao conceito de masculinidade hegemônica. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 7., 2006, Santa Catarina. **Working papers**. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais - Universidade de Lisboa, 2006. p. 28 - 30. Disponível em: http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_9.pdf. Acesso em: 01 out. 2016.

FIRESTONE, Shulamith. **A dialética do sexo**. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1970.

GALLAGHER, Margaret. Media and the representation of gender. In: CARTER, Cynthia; STEINER, Linda; McLAUGHLIN, Lisa. **The routledge companion to media and gender**. London and New York: 2014. Routledge.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GONÇALVES, Rafael Ramos. Identidade, consumo e sociabilidade: implicações éticas. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**. UERJ, RJ, ano 9, N. 1, P. 183-195, 1º semestre de 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epp/v9n1/v9n1a15.pdf>

GOODMAN, Nelson. **Ways of Worldmaking**. Indianapolis, Hackett, 1978.

GREGORI, Maria Filomena. “SM” e “Arremates”. In: **Prazeres perigosos – erotismo, gênero e limites da sexualidade**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

GREGORI, Maria Filomena. **Cenas e Queixas. Um estudo sobre mulheres, relações violentas e a prática feminista**. Rio de Janeiro: ANPOCS, 1993.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo. 2006.

- HALBERSTAM, Judith. **Female masculinity**. Durham: Duke University Press, 1998
- HACKING, Ian. **Construindo tipos, o caso de abusos contra crianças**. Cadernos Pagu (40), janeiro-junho de 2013, p. 7-66.
- HALBSBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2017. 222 p. Tradução de: Beatriz Sidou.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006. 104 p. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Organização de: Liv Sovik.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: A sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. 193 p.
- HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, v. 82, p. 61-86, 2011. Ed: Centro de Estudos de Cultura Contemporânea.
- HAMBURGER, Esther. Telenovelas, gender, and genre. In: CARTER, Cynthia; STEINER, Linda; McLAUGHLIN, Lisa. **The routledge companion to media and gender**. London and New York: 2014. Routledge.
- HANKE, Robert. Hegemonic masculinity in transition. In: CRAIG, Steve. **Man, masculinity and the Media**. California: Sage Publications, 1992. p. 185-198.
- HEILBORN, Maria Luiza; CARRARA, Sergio. Dossiê Masculinidade. Em cena, os homens... **Revista Estudos Feministas**, 6 (2), 1998, pp. 270-421.
- HUNDLEY, Heather L.; GRANT, Jo Anna. Sex and the Senior: An Analysis of Older Adults' Sexual Activity Portrayed in Popular US Television. In: HETSRONI, Amir (ed.). **Television and Romance: Studies, Observations and Interpretations**. Nova Science Pub Inc; UK ed. Edition, 2016.
- JAKUBASZKO, Daniela. **A construção dos sentidos da masculinidade na telenovela A Favorita: um diálogo entre as representações da masculinidade na telenovela e as representações das manifestações discursivas do ambiente social brasileiro**. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Doi: 10.11606/T.27.2010.tde-08112010-115228. Acesso em: 04 out. 2016.
- KIMMEL, Michael S.. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 4, n. 9, p. 103-117, Oct. 1998. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831998000200103&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 11 May 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831998000200007>.
- KIMMEL, Michael. La producción teórica sobre la masculinidade. Nuevos aportes. In: **Ediciones de las mujeres**. Santiago, Isis Internacional, nº 17, 1992, pp. 129-138.
- KUPERS, Terry A. Toxic masculinity as a barrier to mental health treatment in prison. **Journal of Clinical Psychology**. 61 (6). 2005, pp. 713–724.
- KRUTNIK, frank. **The Faint Aroma of Performing Seals: The 'Nervous' Romance and the Comedy of the Sexes**. The Velvet Light Trap, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1990. Tradução de: Bernardo Leitão.

LEAL, B. S. O jornalismo à luz das narrativas: deslocamentos. In: LEAL, B.S; CARVALHO, C. A de (Org.). **Narrativas e poéticas midiáticas: estudos e perspectivas**. São Paulo: Intermeios, 2013.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.

LIPOVETSKY, Gilles. A publicidade mostra suas garras. In: **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles. A sedução das coisas. In: **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, (26), 2003, 17-34. In: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>. Acesso em 17.dez.2018

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. 23º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPÓS, 23, 2014, Belém. **23º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)**. Belém: Compós, maio de 2014a. Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12_ESTUDOS_DE_TELEVISAO/templatexxiicompos_2278-1_2246.pdf. Acesso em: março 2018.

Lopes, Maria Immacolata Vassallo de. **Memória e Identidade na Telenovela Brasileira**. XXIII Encontro Anual da Compós. Universidade Federal do Pará. 27-30 de maio de 2014. Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12_ESTUDOS_DE_TELEVISAO/templatexxiicompos_2278-1_2246.pdf.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em Comunicação**. 12. Ed. São Paulo: Loyola, 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Reflexividade e relacionismo como questões epistemológicas na pesquisa empírica em comunicação. In: BRAGA, J.L.; LOPES, M.I.V; MARTINO, L.C. (orgs.). **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010, p. 27-49.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-34, apr. 2003. ISSN 2316-9125. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>>. Acesso em: 1 out. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, Brasil, v. 9, n. 26, 2007.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, São Paulo, ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Uma metodologia das mediações. In: LOPES, M.I.V. et al. **Vivendo com a telenovela. Mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002. p. 39-82.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; ROMANCINI, Richard. Epistemologia. In: CITELLI, Adilson; BERGER, Christa, BACCEGA, Maria Aparecida; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; FRANÇA, Vera (orgs.). **Dicionário de comunicação**. Escolas, teorias, autores. São Paulo: Ed. Contexto, 2014. p. 127-137.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; LIMA, Mariana Marques; ORTEGA, Daniela. A constituição do Brasil e a escassez de galãs negros nas telenovelas. 2017. **HuffPost Brasil**. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/centro-de-estudos-de-telenovela/a-constituicao-do-brasil-e-a-escassez-de-galas-negros-nas-telenovelas_a_23157703/

LÖWY, Michael. **Conservadorismo e extrema-direita na Europa e no Brasil**. Serv. Soc. Soc., São Paulo, n. 124, p. 652-664, out./dez. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/sssoc/n124/0101-6628-sssoc-124-0652>

MACEDO, Natália Guerra da Rocha. **A música nas telenovelas: laços de família, mulheres apaixonadas e páginas da vida**. Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo. Salvador, 2008.

MALIN, Brenton J.. Policing the crisis of masculinity - Media and masculinity at the dawn of the new century. In: CARTER, Cynthia; STEINER, Linda; McLAUGHLIN, Lisa. **The routledge companion to media and gender**. London and New York: 2014. Routledge.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1988.

MARQUES, Francisco Claudio Alves; RIBEIRO, Rondineli Aparecido. **A narrativa na sociedade midiática: o acesso à ficção por meio da telenovela**. Uniletras, Ponta Grossa, v. 37, n. 2, p. 197-212, jul/dez. 2015 Disponível em: <file:///C:/Users/mensa/Downloads/8140-34710-2-PB.pdf>

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura, hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. 360 p. Tradução de: Ronald Poliso e Sérgio Alcides.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: 3 introduções. **MATRIZES**, [S.l.], v. 12, n. 1, p. 9-31, maio de 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/145681/139737>. Acesso em maio 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Pistas para entre-ver meios e mediações. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. Prefácio à 5ª edição castelhana, 2001, p. 11 a 21.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Uma aventura epistemológica**. **MATRIZES** 2, Ano 2, 2009, p. 143 a 162.

MAZZIOTTI, Nora. La telenovela y su hegemonía en Latinoamérica: la pasión por los relatos. In: CASSANO, Giuliana. (Ed.) **Televisión: 14 formas de mirarla**. Lima: Departamento Académico de Comunicaciones, 2010 , p. 17-34. Apud SILV

MERISIO, Paulo. Confluências com o melodrama dos circonfluências com o melodrama dos circos-teatros: pantomima, pantomima, commedia dell'arte e o Boulevard Boulevard

du Crime. **Revista Sala Preta**. Pp. 45-53. 2006. V. 6. São Paulo.

MESSA, Márcia Rejane. Os Estudos Feministas de Mídia: uma trajetória anglo-americana. In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina (Org). **Comunicação e Gênero: a aventura da pesquisa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008, pp. 38-60.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Miskolci, Richard. Não somos, queremos – reflexões queer sobre a política sexual brasileira contemporânea. In: COLLING, Leandro. **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Salvador : EDUFBA, 2011. Disponível em: encurtador.com.br/bDEP8

MITTELL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. Revista Matrizes

MONTEIRO, José Cauby Soares; CARDOSO, Adalberto Trindade. **Weber e o Individualismo Metodológico**. Anais do 3o Encontro Nacional da ABPC – Associação Brasileira de Ciência Política. Niterói – RJ, Julho de 2002.

MOONEY, Annabelle. Three generations of men's magazines. In: CARTER, Cynthia; STEINER, Linda; McLAUGHLIN, Lisa. **The routledge companion to media and gender**. London and New York: 2014. Routledge.

MOTTER, Maria Lourdes. A Telenovela: Documento Histórico e Lugar de Memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 48, p. 74-87, dezembro/fevereiro 2000-2001. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/32893/35463>>. Acesso em: 1 out. 2016. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i48p74-87>.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade**: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura, 2003.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; LEMOS, Ligia Maria Prezias; KARHAWI, Issaaf Santos. BRETTAS, Lorena Milanesi. **Merchandising social e ficção televisiva em países ibero-americanos: temas e produção de sentido**. In: 1º Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana, 2011, São Paulo. Sistemas de Comunicação em tempos de diversidade cultural, 2011. v. 1. p. 1-15. In: <https://bit.ly/2GpakjH>. Acesso em 17.dez.2018

NEALE; STEPHEN; KRUTNIK, Frank. **Popular Film and Television Comedy**. London: Routledge, 1990.

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

OLIVEIRA JÚNIOR, Edyr Batista de. **Masculinidades em cena: o modo de ser e de pensar o metrosssexual a partir das telenovelas**. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Pará. Belém, 2012. Disponível em: [file:///C:/Users/mensa/Downloads/Masculinidades em cena o modo de ser e d%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/mensa/Downloads/Masculinidades%20em%20cena%20o%20modo%20de%20ser%20e%20pensar%20o%20metrosssexual%20a%20partir%20das%20telenovelas.pdf)

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora UFMG e IUPERJ, 2004.

ORMEZZANO, Graciela, POTRICH, Cilene Maria, FRIDERICH, Bibiana, CORDEIRO, Lílían. **Cultura e estereótipos veiculados pela televisão**. Trabalho

apresentado grupo de trabalho de Audiovisual, VIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Passo Fundo/RS, 2005

PAIVA, Cláudio. A mídia eletrônica à luz das tochas: um estudo de comunicação, cotidiano e mitologia. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 18, agosto 2002, quadrimestral, pp. 83-99. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3171/2441>

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

PEZZI, Elena. Três voces de origen arabe: “gala”, “galan” y “galon”. **Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam**, Norteamérica, 33, 1984. Disponível em: <http://meaharabe.com/index.php/meaharabe/article/view/536/530>. Acesso em maio 2018.

PINHEIRO, Najara Ferrari. Corpos midiáticos e a representação da masculinidade na TV. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 9, 2010. **Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**. Universidade Federal de Santa Catarina. 2010.

QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Ligia de Oliveira; OLIVEIRA, Márcia Gardênia de. **Um toque de clássicos: Marx, Durkheim e Weber**. 2. ed., rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RAGO, Elisabeth Juliska. **Gênero, medicina, história**. XXVI Simpósio Nacional de História. Gênero, Medicina, História. 2011. (Simpósio).

RAHDE, Maria Beatriz Furtado; TIETZMANN, Roberto; COSTA, Cristiane Finger; DORFMAN, Beatriz. Avenida Brasil: o popular como pós-modernismo televisivo. **Estudos em Comunicação** nº 12, 325-341 Dezembro de 2012. Disponível em: <http://ec.ubi.pt/ec/12/pdf/EC12-2012Dez-16.pdf>

RAMOS, Eliana Batista. Anos 60 e 70: Brasil, juventude e rock. **Revista Ágora**, Vitória, n.10, 2009, p.1-20. Disponível em: <http://www.publicacoes.ufes.br/agora/article/viewFile/1940/1452>

REGUILLO, Rossana. Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión. **Juventude Contemporânea**. Coleção Educação Para Todos. Brasília: UNESCO, MEC, ANPED, 2007, Pp. 46-72

RESENDE, Carlos Alberto. **Telenovela: o discurso dos personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo**. Trabalho apresentado à Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, como Requisito parcial para obtenção ao grau em Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília. Brasília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/123456789/1073>

RILEY, Denise. **Am I That Name?** Feminism and the Category of “Women” in History. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

ROCHA, Larissa Leda. **Má! Maravilhosa! lindas, louras e poderosas, o embelezamento da vilania na telenovela brasileira**. Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6933>.

RONSINI, V.; SILVA, R. Mulheres e telenovela: a recepção pela perspectiva das relações de gênero. **E-Compós**, v. 14, n. 1, 26 set. 2011.

RONSINI, Veneza Mayora; DEPEXE, Sandra; DHEIN, Gustavo, ROSA, Otávio Chagas. BARBIERO, Helen. Os sentidos das telenovelas nas trajetórias sociais de mulheres das classes populares. **E-Compós**, v. 20, n. 1, jan./abr. 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/mensa/Downloads/1292-Texto%20do%20artigo-6006-1-10-20170518.pdf>. Acessado em: 20/02/2019

ROSA, Otávio Chagas. **A ficção do homem: um estudo sobre a recepção masculina de telenovelas**. Dissertação de mestrado. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/15472/DIS_PPGCOMUNICACAO_2018_ROSA_OTAVIO.pdf?sequence=1&isAllowed=y

ROZENDO, Adriano da Silva; ALVES, Juliana Medeiros. Sexualidade na terceira idade: tabus e realidade. **Revista Kairós Gerontologia**, 18(3), pp. 95-107. 2015 julho-setembro. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/viewFile/26210/18869>

SADEK, José Roberto. **Telenovela: Um olhar do cinema**, São Paulo: Summus, 2008.

SALAMANDRA, C. (2012). The Muhannad Effect: Media Panic, Melodrama, and the Arab Female Gaze. **Anthropological Quarterly**, 85(1), 45-77. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41427088>. Acessado em: 25/02/2019

SANT'ANNA, Mara Rúbia; MEURER, Monike. A musicalidade e nacionalidade brasileira e sua relação à produção de Moda. **DAPesquisa**, Florianópolis, v.4 n.6, p.541-547, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14212/9286>

SARTI, Cynthia. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. **Cadernos Pagu**. Dossiê: Feminismo em questão, questões do feminismo, vol. 16, 2001, pp 31-49.

SCHIAVO, Marcio Ruiz. XXIX Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação - Intercom, 29, 2006, Brasília. **Dez anos de merchandising social**. Brasília: Intercom, 2006. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/120978737171710494144163695234717744651.pdf>. Acesso em março de 2019.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação e Realidade**. v.1S, n.2, jul./dez. 1990. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf. Acessado em mar. 2018.

SILVA, Anderson Lopes da. Da América Latina para o Mundo: a Cultura Televisiva para Além das Fronteiras em um Mercado Glocal. **Revista Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura**. 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/mensa/Downloads/38051-145239-1-PB.pdf>. Acessado em: abr. 2019.

SILVA, Fernanda Nascimento da. **Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida**. Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestra pelo Programa de PósGraduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015. Disponível em:

<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/5939/2/467545%20-%20Texto%20Completo.pdf>

SILVA, Lenina Vernucci da. **Contribuições feministas para o pensamento político brasileiro: as sufragistas nos anos 1920**. I Semana de Pós-Graduação em Ciência Política. Interfaces da Ciência Política. Universidade Federal de São Carlos. Disponível em:

<http://www.semecip.ufscar.br/wp-content/uploads/2014/12/Contribui%C3%A7%C3%B5es-feministas-para-o-pensamento-pol%C3%ADtico-brasileiro-as-sufragistas-nos-anos-1920.pdf>

SOBRAL, Jacqueline. **O Protagonismo das Classes Populares na Telenovela Brasileira: uma reflexão a partir da “Avenida Brasil”**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza, CE – 3 a 7/9/2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-2046-1.pdf>

TATARKIEWICZ, W. (1972). The Great Theory of Beauty and Its Decline. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 31(2), 165-180. doi:10.2307/429278

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira - História, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.

TEIXEIRA, Sérgio Alves. Produção e consumo social da beleza. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 7, n. 16, p. 189-220, Dec. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832001000200011&lng=en&nrm=iso. Acessado em: maio de 2019.

TOMAZETTI, Tainan Pauli. **Genealogias dissidentes: os estudos de gênero nas teses e dissertações em Comunicação do Brasil (1972-2015)**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. 2019. In: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/193542>

TORRES, Walter Lima. O que é direção teatral?. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas** 2007. N 09. Florianópolis. PP. 111-121.

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

VALCUENDE, José Maria. A modo de introducción: uma aproximación a las masculinidades. In: VALCUENDE, José Maria; LÓPEZ, Juan Blanco. **Hombres. La construcción cultural de las masculinidades**. Madrid: Talasa Ediciones, 2003.

VARIKAS, Eleni. Do bom uso do mau gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.12,1999, pp 11-36.

Vieira-Sena, Taísa, Castilho, Kathia, moda e masculinidade: breves apontamentos sobre o homem dos séculos XX e XXI. **ModaPalavra** e-periódico [en línea] 2011, (Enero-Junio). Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=514051718005>. Acessado em maio de 2019.

WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, Gabriel (Org.). FERNANDES, Florestan (Coord.). **Weber – Sociologia**. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 13. São Paulo: Ática, 1999, p. 79-127.

WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. Tradução de: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: E. LTC, 1982, 530 p.

WEBER, Max. **Metodologia das Ciências Sociais – Parte 2**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a Sedução da Moral Negociada. In: **O Olhar e a**

ZIRBEL, I. . **A Caminhada do Movimento Feminista Brasileiro**. In: IV Seminário Integrado de Iniciação Científica, 1998, Blumenau. Seminário Integrado de Iniciação Científica. Blumenau: FURB, 1998. p. 278.

Outras Referências

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira - Panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

ALVES, Vida. **Televisão Brasileira - o primeiro beijo e outras curiosidades**. São Paulo: Editora In-House, 2014.

Memória Globo. **Guia ilustrado TV Globo - Novelas e minisséries**. São Paulo: Zahar, 2010.

NARLOCH, Leandro. A voz do Brasil. **Superinteressante**. Nº 219, p. 48-57, novembro 2005.

RIXA. **Almanaque da TV: 50 anos de memória e informação**. São Paulo: Objetiva, 2000.

XAVIER, Nilson. **Almanaque da telenovela brasileira**. São Paulo: Panda Books, 2007.

ANEXOS

Anexo I

Lista de protagonistas das novelas, por década⁵⁷

ANOS 60

ATOR	Nº DE APARIÇÕES COMO GALÃ
Tarcísio Meira	11
Hélio Souto	10
Carlos Zara	8
Sérgio Cardoso	7
Carlos Alberto	5
Francisco Cuoco	5
Cláudio Marzo	4
Walmor Chagas	3
Altair Lima	2
Amilton Fernandes	2
Fábio Cardoso	2
Fúlvio Stefanini	2
Ivan Mesquita	2
Juca de Oliveira	2
Leonardo Villar	2
Paulo Goulart	2
Rodrigo Santiago	1
Ademir Rocha	1
Agnaldo Rayol	1
Aldo de Maio	1
Antônio Rafael	1
Armando Bógus	1
Átila Iório	1
Daniel Filho	1
Edgard Franco	1
Edson França	1
Ênio Gonçalves	1
Geraldo del Rey	1
Gian Carlo	1
Gianfrancesco Guarnieri	1

⁵⁷ Fonte: pesquisa da autora

Gracindo Júnior	1
Henrique Martins	1
José Augusto Branco	1
José Miziara	1
Lima Duarte	1
Luiz Gustavo	1
Ricardo Nóvoa	1
Rubens de Falco	1
Rui Luiz	1
Sebastião Campos	1
John Herbert	1
Elísio de Albuquerque	1
Wálter Foster	1
Wilson Fragoso	1

ANOS 70

ATOR	Nº DE APARIÇÕES COMO GALÃ
Tarcísio Meira	6
Luiz Gustavo	5
Francisco Cuoco	5
Antonio Fagundes	5
Tony Ramos	6
Adriano Reis	3
Cláudio Marzo	3
Fúlvio Stefanini	3
Geraldo Del Rey	3
Carlos Alberto	2
Carlos Augusto Strazzer	2
Carlos Zara	2
Ênio Gonçalves	2
Ewerton de Castro	2
Hélio Souto	2
Jardel Filho	2
Jonas Mello	2
Jorge Dória	2
Juca de Oliveira	2
Rolando Boldrin	2
Sérgio Cardoso	2

Stepan Nercessian	2
Altair Lima	1
Cláudio Cavalcanti	1
Claudio Correa e Castro	1
Edney Giovenazzi	1
Fábio Cardoso	1
Henrique Martins	1
Jairo Arco e Flecha	1
José Wilker	1
Mário Gomes	1
Milton Moraes	1
Ney Latorraca	1
Otelo Zenoni	1
Paulo Figueiredo	1
Paulo Goulart	1
Paulo Gracindo	1
Raul Cortez	1
Walmor Chagas	1

ANOS 80

ATOR	Nº DE APARIÇÕES COMO GALÃ
Edson Celulari	3
Herson Capri	3
Paulo Castelli	3
Tony Ramos	3
Carlos Alberto Ricelli	2
Felipe Camargo	2
Flavio Galvão	2
Kito Junqueira	2
Mário Gomes	2
Nuno Leal Maia	2
Reginaldo Faria	2
Tarcísio Meira	2
Alexandre Frota	1
Edgard Franco	1
Edwin Luisi	1
Fábio Cardoso	1
Fábio Júnior	1
Fausto Rocha Jr.	1
Fúlvio Stefanini	1
Guilherme Fontes	1

Lauro Corona	1
Marcelo Picchi	1
Marcos Frota	1
Marcos Paulo	1
Mário Cardoso	1
Paulo Gorgulho	1
Raul Cortez	1
Raul Gazola	1
Wilson Fragoso	1
José Mayer	1

ANOS 90

ATOR	Nº DE APARIÇÕES COMO GALÃ
Marcos Palmeira	6
Edson Celulari	6
Marcello Novaes	4
Maurício Mattar	4
Marcos Winter	3
Murilo Benício	3
Leonardo Vieira	2
Alexandre Borges	2
Dalton Vigh	2
Eduardo Moscovis	2
Tarcísio Meira	2
Thiago Lacerda	2
Angelo Antonio	1
Cláudio Lins	1
Eweron de Castro	1
Fabio Júnior	1
Felipe Camargo	1
Felipe Folgosi	1
Guilherme Fontes	1
Jayme Periard	1
João Vitti	1
Jorge Pontual	1
Kadu Moliterno	1
Marcos Damigo	1
Paulo Goulart	1
Taumaturgo Ferreira	1

Victor Wagner	1
---------------	---

ANOS 2000

ATOR	Nº DE APARIÇÕES COMO GALÃ
Gabriel Braga Nunes	3
Luciano Szafir	3
Reynaldo Gianecchini	3
Murilo Benício	3
Carlos Casagrande	2
Dalton Vigh	2
Fábio Assunção	2
José Mayer	2
Marcos Palmeira	2
Marcos Pasquim	2
Alexandre Borges	2
Bruno Ferrari	1
Dado Dolabella	1
Daniel Ávila	1
Daniel de Oliveira	1
Eduardo Moscovis	1
Fábio Azevedo	1
Felipe Camargo	1
Gustavo Haddad	1
Humberto Martins	1
Léo Rosa	1
Leonardo Brício	1
Malvino Salvador	1
Marcello Antony	1
Marco Ricca	1
Mário Frias	1
Mário Kieling	1
Petrônio Gontijo	1
Ricardo Martins	1
Rodrigo Lombardi	1
Roger Gobeth	1
Théo Becker	1
Thiago Gagliasso	1
Thiago Lacerda	1
Thierry Figueira	1
Vladimir Brichta	1
Wagner Moura	1

ANOS 2010

ATOR	Nº DE APARIÇÕES COMO GALÃ
Cauã Reymond	3
Reynaldo Gianecchini	3
Bruno Ferrari	2
Malvino Salvador	2
Marco Pigossi	2
Sérgio Guizé	2
Alexandre Nero	2
Chay Suede	2
Alexandre Borges	1
Bernardo Velasco	1
Caio Junqueira	1
Carlo Porto	1
Cláudio Lins	1
Domingos Montagner	1
Duda Nagle	1
Dudu Azevedo	1
Emílio Dantas	1
Eriberto Leão	1
Fábio Assunção	1
Fernando Pavão	1
Flávio Tolezani	1
Gabriel Braga Nunes	1
Guilherme Boury	1
Guilherme Winter	1
Igor Rickli	1
Lázaro Menezes	1
Marcos Pasquim	1
Mateus Solano	1
Maurício Destri	1
Murilo Benício	1
Nicolas Prattes	1
Pedro Carvalho	1
Rafael Cardoso	1
Ricardo Pereira	1
Ricardo Tozzi	1
Rodrigo Lombardi	1
Rodrigo Simas	1

Rômulo Estrela	1
Sérgio Marone	1
Sidney Sampaio	1
Thiago Fragoso	1
Thiago Rodrigues	1
Vladimir Brichta	1
Murilo Benício	1

Anexo II

Ficha técnica – novelas e personagens do corpus analisado (em ordem cronológica)

Telenovela: *2-5499 Ocupado*

Emissora: Excelsior

Autor (a): adaptação de Dulce Santucci para o original do argentino Alberto Migré

Exibição: 1963

Capítulos: 42 (cada um tinha cerca de 20 minutos e, em geral, apenas duas cenas)

Galã (personagem/ator): Larry / Tarcísio Meira

Trama:

Há poucas informações sobre a história, A trama principal gira em torno de Emily e Larry. Ela, uma presidiária que trabalha como telefonista no presídio. Ele, um advogado. Os dois se apaixonam após uma ligação telefônica para o número errado, e Emily tenta esconder sua real condição.

Telenovela: *A Moça que Veio de Longe*

Emissora: Excelsior

Autor (a): Ivani Ribeiro

Exibição: 1964

Capítulos: 42

Galã (personagem/ator): Raul / Hélio Souto

Trama:

Maria Aparecida é uma moça do interior que vai trabalhar como empregada doméstica na casa de um milionário e se apaixona pelo filho do patrão, sendo correspondida. Devido à diferença social, os dois precisam enfrentar preconceitos para ficarem juntos.

Telenovela: *Assim na Terra como no Céu*

Emissora: Globo

Autor (a): Dias Gomes

Exibição: 1970

Capítulos: 212

Galã (personagem/ator): Vitor / Francisco Cuoco

Trama:

Vitor é padre. Ao se apaixonar por Nívea, típica jovem da zona sul do Rio de Janeiro, abandona a batina para se casar. No entanto, Nívea é assassinada, o que dá origem a um “quem matou?” resolvido apenas no último capítulo. Vitor retoma o sacerdócio e passa a investigar a morte da amada, infiltrando-se em um grupo de malandros para isso, e acaba se apaixonando por Helô, melhor amiga de Nívea.

Telenovela: *O Astro*

Emissora: Globo

Autor (a): Janete Clair

Exibição: 1977

Capítulos: 186

Galã (personagem/ator): Márcio / Tony Ramos

Trama:

Em 1962, na cidade de Guariba, Herculano Quintanilha é traído pelo companheiro de trapanças, Nestor da Silva (Neco). Ele então foge para o Rio de Janeiro, abandonando a mulher e o filho, Alan. Doze anos depois, Herculano se apresenta como astrólogo em uma churrascaria, Ali, reencontra Neco e se aproxima dele para se vingar.

No Rio, vive a família Hayalla, formada pelo casal Salomão e Clô e pelo jovem Márcio, rapaz que se dedica à música se diz enviado de São Francisco de Assis, desprezando o dinheiro da família. Após ser internado em um hospício e se desentender com o pai, Márcio decide sair de casa. É quando conhece Herculano.

Márcio vai morar com Herculano e conhece e se apaixona por Lili, cunhada de Neco, moça independente que trabalha como taxista para se sustentar.

Com a morte de Salomão Hayalla, Márcio atende os desejos do pai e assume a direção das empresas da família, mas leva Herculano para auxiliá-lo. Ele também se separa de Lili, com quem já tem um filho, e se casa com Jose. A separação de Lili acontece após uma armação de Clô, que faz com que a jovem seja presa.

Alan, filho de Herculano, vai morar com o pai no Rio de Janeiro. E Herculano se vale da confiança que tem de Márcio para traí-lo e lucrar em transações escusas. Mas, quando os crimes cometidos por ele no passado são descobertos, Herculano foge para um país da América Central, onde se torna homem de confiança do presidente.

Jose morre e Márcio volta a viver com Lili e o filho. No último capítulo, é revelado o assassino de Salomão: Felipe Cerqueira, jovem dependente químico e amante de Clô.

Telenovela: *Ti-Ti-Ti*

Emissora: Globo

Autor (a): Cassiano Gabus Mendes

Exibição: 1985

Capítulos: 185

Galã (personagem/ator): Pedro / Paulo Castelli

Trama:

Ariclenes Almeida e André Spina crescem no mesmo bairro como rivais. As disputas se intensificam quando Ari decide assumir a identidade de Victor Valentín e se lançar como estilista, passando a competir com André, renomado estilista da sociedade paulistana conhecido como Jacques Leclair. Para isso, Ari usa modelos desenhados por Cecília, uma doente mental que faz vestidos para bonecas (e que é a mãe desaparecida de André).

Em meio a essa competição, Luís Otávio e Walkíria, filhos dos dois, se apaixonam. Pedro, também filho de Jacques, é um playboy conquistador que seduz Gabriela, copeira do ateliê do pai, após ter tido um caso com a mãe dela. O rapaz a despreza após transarem, e então Gabriela decide inventar uma gravidez para obrigá-lo a se casar, o que realmente acontece por pressão da mãe dela. Essa falsa gravidez dura meses, até que Pedro, apaixonado, se ajoelha e pede perdão pelo que fez no passado.

Telenovela: *Que Rei Sou Eu?*

Emissora: Globo

Autor (a): Cassiano Gabus Mendes

Exibição: 1989

Capítulos: 185

Galã (personagem/ator): Jean Pierre / Edson Celulari

Trama:

A história acontece no fictício país europeu de Avilan em 1786, como metáfora ao momento político do país, que teria sua primeira eleição direta para presidente após cerca de 30 anos. Nesse local, o povo vive na pobreza, comandado por governantes corruptos e tendo de enfrentar grande desvalorização da moeda e sucessivos planos econômicos.

Jean Pierre é filho bastardo do rei Petrus II. Com a morte do rei, os conselheiros dão um golpe e colocam no trono o mendigo Pichot, como forma de terem o controle do reino. Com isso, Jean Pierre comanda um grupo de revolucionários para derrubar esses vilões, liderados por Ravengar, bruxo do condado.

Enquanto a princesa Juliette se apaixona por Pichot, Jean Pierre se envolve com Aline, integrante do grupo de revoltosos que se infiltra como criada do palácio para passar informações a Jean Pierre.

Os revoltosos vencem a batalha e o povo invade o palácio e toma o poder.

Telenovela: *Quatro por Quatro*

Emissora: Globo

Autor (a): Carlos Lombardi

Exibição: 1994

Capítulos: 233

Galã (personagem/ator): Raí / Marcello Noves

Trama:

O médico Bruno não consegue salvar a mulher, que morre ao dar à luz Ângela. Deprimido, ele entrega a bebê ao médico Gustavo e se muda para o Amazonas. Anos depois, ele volta ao Rio de Janeiro para recuperar a filha, brigando com Gustavo, que tem a guarda da menina.

Gustavo é casado com a psicóloga Abigail e frequentemente a humilha. Ela se envolve em um acidente de trânsito com outras três mulheres, o que leva todas elas à cadeia. Compartilhando suas histórias, elas decidem fazer um pacto de vingança contra seus companheiros. Essas outras três mulheres são: Auxiliadora, que havia acabado de ser abandonada pelo marido, Alcebíades, a quem dedicou a vida tentando fazer com que ele

tivesse sucesso com suas padarias. Ela ainda foi enganada por ele, que a fez assinar papeis abrindo mão da parte que teria direito; Tatiana, abandonada no altar pelo noivo, Fortunato; e Babalu, manicure que flagrou o namorado, Raí, na cama com outra.

O plano é que cada uma delas infernize a vida de um dos homens. E, durante a trama, elas se aproximam e se tornam grandes amigas.

Das quatro, Babalu é a única que realmente tem uma relação apaixonada com o parceiro, o que por vezes a deixa balançada quanto à vingança. É o único dos casais que termina a novela juntos, casados e com filhos.

Tatiana se apaixona por Bruno e o conquista. Auxiliadora passa a administrar as padarias, como chefe do ex-marido, e Abigail se torna uma psicóloga reconhecida e publica um livro com a história das quatro.

Telenovela: *Andando nas Nuvens*

Emissora: Globo

Autor (a): Euclides Marinho

Exibição: 1999

Capítulos: 197

Galã (personagem/ator): Chico / Marcos Palmeira

Trama:

Otávio Montana fica em coma por 18 anos após ser jogado do alto de uma varanda pelo assassino do jornalista Gregório Montana, dono do jornal Correio Carioca. Ao acordar, ele se só se lembra de dos fatos ocorridos em 1968, bem antes do acidente, época em que era noivo de Eva Rocha.

Ele descobre que Eva morreu e que ele se casou e teve três filhas, que voltam para cuidar dele.

Do passado, Otávio conta com Alex, amigo que cuidou de suas filhas durante o coma, e San Marino, filho da empregada da família e atual dono do Correio Carioca.

Otávio acredita na amizade de San Marino, mas acaba descobrindo que ele foi o responsável por suas desgraças.

San Marino tem medo de que Otávio se lembre do passado e acabe revelando fatos que arruinem sua pretensão de se tornar senador. Enquanto isso, Otávio se envolve com Gonçala, mulher de San Marino.

As filhas de Otávio não se dão muito bem e passam a se encontrar devido à recuperação do pai. Todas possuem alguma ligação irônica com San Marino. Júlia Montana, a mais velha, trabalha com jornalista no Correio. Ali, se apaixona pelo colega Chico Mota, com quem mantém uma relação de amor e disputa profissional. Chico é amigo de Otávio e é disputado por sua ex-mulher, Lúcia Helena, com quem tem uma filha.

Elisabeth é a filha do meio, que se casou com o filho de San Marino, Arnaldinho, para enriquecer.

Celi é a mais nova, fanática religiosa que pretende se tornar freira. No entanto, se apaixona por Thiago, também filho de San Marino.

Mais tarde, Eva reaparece como Condessa de Astrid Van Bradenburg, revelando a Otávio que o traiu com San Marino, que é o verdadeiro pai de Julia. Ela revela que fugiu para o exterior após ser ameaçada por San Marino, fez plásticas para não ser reconhecida e enriqueceu.

Telenovela: *O Clone*

Emissora: Globo

Autor (a): Glória Perez

Exibição: 2001

Capítulos: 221

Galã (personagem/ator): Leo / Murilo Benício

Trama:

A história de amor de Jade e Lucas é cercada por desencontros.

Os dois se conhecem na década de 1980, em Fez, mas são impedidos de ficar juntos. Além da família dela não aceitar o romance, Leônidas, pai de Lucas, determina que ele deve terminar os estudos para assumir os negócios da família, o que deveria ser responsabilidade de seu irmão gêmeo, Diogo, morto em um acidente de helicóptero. Leônidas também exige que ele termine o romance com Jade.

Jade se casa com Said, marido escolhido por seu tio, e Lucas se casa com Maysa e tem uma filha no Rio de Janeiro.

Sabendo que a mulher não o ama, Said a trata como empregada, e é atormentada pela cunhada, Nazira. Lucas também se casa e tem uma filha.

Albieri era padrinho de Diogo, a quem amava como filho. Abalado com a morte, o cientista coleta células de Lucas para recriar Diogo e realizar seu sonho: ser o primeiro a clonar um ser humano. Albieri realiza a clonagem inseminando Deusa da Silva, que acredita passar por uma inseminação comum. Daí, nasce Leo.

20 anos depois, Jade e Said têm uma filha, Khadija. O homem também tem uma segunda esposa, Ranya, com quem tem um filho. Lucas, por sua vez, trabalha na empresa do pai e enfrenta o problema da filha com drogas.

Lucas e Jade se reencontram no Brasil por acaso e voltam a se encontrar, fazendo novos planos de ficarem juntos.

Léo reencontra Albieri no Maranhão e vai com ele a Fez, onde também conhece Jade e se encanta. A partir daí, passa a disputar o Lucas o amor da muçulmana. Ao descobrir a verdade sobre sua origem, Leo passa a questionar sua vida e suas decisões.

Telenovela: *Da Cor do Pecado*

Emissora: Globo

Autor (a): João Emanuel Carneiro

Exibição: 2004

Capítulos: 185

Galã (personagem/ator): Paco / Reynado Gianecchini

Trama:

No final dos anos 1960, o rico empresário Afonso Lambertini tem um romance com sua copeira, Edilásia, que engravida. Ela tem dois bebês gêmeos, mas não conta a Afonso, entregando a ele apenas uma criança. Afonso é marido de Sílvia, mulher de saúde frágil a quem ama, e abre o jogo para a esposa. A mulher do empresário aceita criar o bebê. A governanta Germana ajuda Edilásia a fugir com o outro menino.

Quando Sílvia morre, Afonso entra em depressão e passa a viver apenas para administrar suas empresas.

27 anos depois, Paco, filho de Afonso, é um botânico que discorda da maneira como o pai conduz os negócios. Em uma viagem ao Maranhão, conhece Preta, com quem vive um romance. No entanto, Bárbara, a noiva de Paco, interessada apenas em seu dinheiro, arma um plano para separá-lo da maranhense.

O plano dá certo, e Preta descobre que está grávida, mas não tem a chance de contar ao botânico. Bárbara, também grávida do amante, diz a Paco que o filho é dele.

Enquanto isso, Apolo, o irmão gêmeo de Paco, vive com a mãe e seus quatro irmãos: os lutadores Ulisses, Thor, Abelardo e Dionísio. Ele foi criado também como filho pelo marido de Edilásia, Napoleão Sardinha. Napoleão havia sido um grande lutador de luta livre, e toda a família segue seus passos.

Em uma viagem de helicóptero, Paco e Bárbara sofrem um acidente e caem no mar. Próximo dali, Apolo e Ulisses estão viajando com um veleiro e hospedam alguns homens que, mais tarde descobrem ser bandidos. Os homens atacam os irmãos e Apolo cai no mar. No dia seguinte, Ulisses encontra Paco e fica impressionado com a semelhança dele com Apolo e pede que ele assuma o lugar do irmão, pois não tem coragem de contar à mãe o que aconteceu. Dado como morto, Paco aceita.

Oito anos depois, Preta vai ao Rio de Janeiro procurar Afonso e provar que Paco é o pai de seu filho, Raí. No Rio, além de lidar com os preconceitos de Afonso e as armações de Bárbara, ainda reencontra Paco, na pele de Apolo, com quem vive uma relação complicada.

Telenovela: *Avenida Brasil*

Emissora: Globo

Autor (a): Cassiano Gabus Mendes

Exibição: 2012

Capítulos: 179

Galã (personagem/ator): Jorginho / Cauã Reymond

Trama:

Após a morte do pai, Rita é abandonada em um lixão pela madrasta, Carminha. Ali, fica amiga de Batata, e os dois são cuidados por Mãe Lucinda, mulher que vive no lixão. Carminha é mãe de Batata e também o havia abandonado. Após a morte do marido, ela

se casa com Tufão, famoso jogador de futebol, e volta ao lixão para buscar o menino, dizendo que quer adotá-lo. Nina também é adotada por uma família argentina.

Desde cedo, Rita nutre a vontade de se vingar de Carminha. Ela se forma chef de cozinha e, quando seu pai adotivo morre, usa sua parte da herança para voltar ao Brasil e executar seu plano de vingança. Para isso, se emprega como cozinheira na casa da família usando o nome de Nina.

Na mansão vivem também os pais de Tufão, Ágata, filha do casal, Max, amante de Carminha, e Ivana, irmão de Tufão. Para manter o amante sempre perto, a vilã arrumou uma maneira de casá-lo com a cunhada.

O que Rita não esperava era reencontrar Batata, agora chamado Jorginho e também craque do futebol, como o pai adotivo. Mesmo apaixonados, a jovem coloca sempre seu plano de vingança em primeiro lugar. E, para alcançá-lo, chega a se envolver com Max e com Tufão. Enquanto isso, Jorginho descobre que é filho de Carminha e Max, rejeitando os dois. Jorginho e Rita ficam juntos apenas depois dela terminar sua vingança.

Telenovela: *A Força do Querer*

Emissora: Globo

Autor (a): Glória Perez

Exibição: 2017

Capítulos: 172

Galã (personagem/ator): Zeca / Marco Pigossi

Trama:

Ritinha mora em Parazinho, no Estado do Pará, onde trabalha como sereia e é noiva do caminhoneiro Zeca. Quando o empresário Ruy chega à cidade, ela gosta da aproximação e faz jogos de sedução. Zeca descobre e termina o noivado e se muda para o Rio de Janeiro. Grávida de Zeca, Ritinha diz que o filho é de Ruy e também se muda para o Rio de Janeiro para viver com ele.

No Rio, Zeca conhece a policial Jeiza, que também é lutadora de MMA. Os dois se envolvem, o que é difícil para Jeiza, pois Zeca fica tentando controlar o que ela faz. Além

disso, tem ciúme de Ritinha, que, mesmo casada com Ruy, vive aparecendo na vida de Zeca.

Também há a história do advogado Caio, que se torna secretário de Segurança do Estado. Na juventude, namorou Bibi, que o largou para se casar com Rubinho e ter uma família. Agora, casa e com filho, ela estuda para se tornar advogada. Até que Rubinho se envolve com o tráfico e ela acaba largando seus sonhos para seguir com ele no crime.

Já Ivana, irmã de Ruy, sofre por não se reconhecer no próprio corpo, até que se descobre transexual.