

dancin'
days



Ana Paula Sampaio Guedes

O Atlântico da telenovela em travessia (Angola, Brasil e Portugal)

Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, orientada pela Professora Doutora Isabel Ferin Cunha, apresentada ao Departamento de Filosofia, Informação e Comunicação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2017

• U • C •



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

O Atlântico da telenovela em travessia (Angola, Brasil e Portugal)

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Tese de doutoramento
Título	O Atlântico da telenovela em travessia (Angola, Brasil e Portugal)
Autor/a	Ana Paula Sampaio Guedes
Orientador/a	Professora Doutora Isabel Ferin Cunha
Coorientador/a	
Identificação do Curso	3º Ciclo em Ciências da Comunicação
Área científica	Ciências da Comunicação
Especialidade/Ramo	
Data	2017

Este trabalho teve apoio da Fundação CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, do Ministério da Educação do Brasil.

AGRADECIMENTOS

À professora Doutora Isabel Ferin Cunha, pela preciosa orientação e por compartilhar os seus valiosos conhecimentos de forma tão generosa e sábia. Agradeço pelo enorme aprendizado, pelo convívio prazeroso e pela rica travessia pelo oceano do conhecimento.

Ao meu amado filho Lucas Guedes, fonte de inspiração e de coragem, por permitir que eu atravessasse o Oceano Atlântico, ficando do outro lado da margem, à espera do meu retorno.

Aos meus amados pais, Hildebrando e Neusalice, à minha querida avó Adelaide e aos meus irmãos e companheiros Cintia e Hildebrando Júnior, pelo apoio constante e pelo amor incondicional.

RESUMO

Há mais de 500 anos que as relações Angola, Brasil e Portugal triangulam o Oceano Atlântico. Estes trânsitos de pessoas, culturas e produtos originaram e atualizam o Espaço Lusófono. Entendemos esse espaço virtual a partir da ideia mental compartilhada pelos cidadãos lusófonos, ligados pelo passado colonial e pela língua portuguesa (Cunha, 2015; Martins, 2006 e 2014; Sousa, 2013). No reencontro das três nações, no contexto pós-colonial, percebemos que os conceitos coloniais atualizam-se constantemente em representações mediáticas, a exemplo das ficções televisivas. Com efeito, para compreender as criações das telenovelas nesses três países, desenvolvemos um trabalho interdisciplinar, construído a partir da confluência dos Estudos Culturais (o contexto histórico e social em cada país e as interações no Espaço Lusófono), da Comunicação Social (os *media* e o formato telenovela) e dos Estudos Narrativos (construção de enredos das ficções analisadas). Deste modo, apresentamos como *corpus* de análise as seguintes narrativas seriadas: a angolana *Windeck* (2012-TPA), cuja autora é uma roteirista portuguesa, e o *remake* português *Dancing Day's* (2011-2012), baseado na versão original homônima exibida no Brasil entre julho de 1978 e janeiro de 1979.

Partimos para a execução deste projeto com a seguinte questão: “como o processo histórico colonial vivenciado entre os três países reflete, permanece e atualiza-se em *Windeck* e *Dancing Day's* (versão portuguesa) a partir da utilização da estrutura narrativa da telenovela brasileira?”. Esta pergunta foi respondida ao longo da discussão desenvolvida nos quatro capítulos desta tese, sendo o primeiro dedicado à revisão histórica dos impactos do império colonial em Portugal e nos territórios que hoje são Angola e Brasil. Iniciamos pela interseção histórica devido à necessidade de compreendermos conceitos, como o Lusotropicalismo, e preconceitos como o racismo contra os negros, criados no período colonial e constantemente atualizados nas telenovelas produzidas pelos países estudados. Em seguida, no 2º capítulo, prosseguimos com a evolução da telenovela em cada país tendo em vista os seus respectivos cenários político, cultural e social. Assim, percebemos o modo como tais ficções desenvolveram-se ao longo das décadas, as mudanças nas narrativas e nos debates dos temas sociais, o intercâmbio de profissionais e de conhecimentos entre brasileiros, portugueses e angolanos. No capítulo posterior, discutimos a narrativa da telenovela, refletindo sobre a natureza desse tipo de ficção, a serialidade, a fragmentação dos enredos, o uso da redundância, entre outras características. Completamos esse capítulo analisando as telenovelas brasileiras, a organização das diversas intrigas associadas a uma principal, a discussão dos temas atuais, a aplicação do *merchandising* social, a atualização do esquema melodramático integrado a elementos narrativos realistas. E no último capítulo, construímos efetivamente as análises das duas telenovelas, que foram estruturadas em dois momentos, uma fase empírica, construída a partir do acompanhamento dos capítulos e outra teórica, orientada pela aplicação de categorias e de subcategorias na análise dos enredos de *Windeck* e de *Dancing Day's*.

Seguimos as três etapas propostas pela investigadora Laurence Bardin (2006) para a Análise de Conteúdo, que são: *pré-análise*, *a exploração do material* e o

tratamento dos resultados, inferência e interpretação. Na primeira, concentramos na construção do repertório teórico sobre o contexto histórico-cultural de cada país bem como o levantamento bibliográfico relativos à Comunicação e aos Estudos narrativos. Na etapa seguinte, assistimos a todos os capítulos e organizamos textos descritivos sobre as personagens, os núcleos narrativos e os temas discutidos. E por fim, elaboramos quadros para sistematizar a análise dos enredos em duas fases, a primeira quantitativa (empírica) e a segunda qualitativa-conceitual. A nossa análise focalizou-se diretamente na criação dos enredos, no trabalho dos autores e dos roteiristas, todavia fizemos diálogos com os contextos externos às ficções para compreendermos a visão social dos escritores televisivos e a aproximação cultural das histórias com a realidade do público.

Palavras-chave: Espaço Lusófono, telenovela, análise de narrativas ficcionais, *Windeck*, *remake Dancing Day's*.

ABSTRACT

For more than 500 years, relations between Angola, Brazil and Portugal triangulate the Atlantic Ocean. These transits of people, cultures and products originated and updated the Lusophone Space. We understand this virtual space from the mental idea shared by portuguese-speaking citizens, linked by the colonial past and the Portuguese language (Cunha, 2015, Martins, 2006 and 2014, Sousa, 2013). In the re-encounter of the three nations, in the postcolonial context, we realize that colonial concepts are constantly updated in mediatic representations, as in television fiction. Indeed, in order to understand the creations of telenovelas in these three countries, we have developed an interdisciplinary work, built from the confluence of Cultural Studies (the historical and social context in each country and interactions in the Lusophone Space), Social Communication (the telenovela format) and the Narrative Studies (construction of plot of fictions analyzed). In this way, we present the following narratives: angolan *Windeck* (2012-TPA), whose author is a portuguese writer, and the portuguese remake *Dancing Day's* (2011-2012), based on the original Brazil between July 1978 and January 1979.

We started with the following project: "as the colonial historical process experienced between the three countries reflects, remains and is updated in *Windeck* and *Dancing Day's* (portuguese version) from the use of the narrative structure of the Brazilian telenovela ? ". This question was answered throughout the discussion developed in the four chapters of this thesis, the first one devoted to the historical review of the impacts of the colonial empire in Portugal and in the territories that are now Angola and Brazil. We began by the historical intersection due to the need to understand concepts, such as Luso-tropicalism, and prejudices such as racism against blacks, created in the colonial period and constantly updated in the soap operas produced by the countries studied. Then, in the second chapter, we continue with the evolution of the telenovela in each country in view of their respective political, cultural and social scenarios. Thus, we perceive how these fictions have developed over the decades, the changes in narratives and debates on social issues, the exchange of professionals and knowledge among brazilians, portuguese and angolans. In the later chapter, we discuss the narrative of the telenovela, reflecting on the nature of this type of fiction, seriality, the fragmentation of entanglements, the use of redundancy, among other characteristics. We complete, this chapter analyzing the Brazilian telenovelas, the organization of the various intrigues associated with a main one, the discussion of the current themes, the application of social merchandising, the updating of the melodramatic scheme integrated to realistic narrative elements. And in the last chapter, we effectively constructed the analyzes of the two telenovelas, which were structured in two moments, an empirical phase, built from the chapters' accompaniment and a theoretical one, guided by the application of categories and subcategories in the analysis of the *Windeck* plots and of *Dancing Day's*.

We follow the three steps proposed by researcher Laurence Bardin (2006) for Content Analysis, which are: pre-analysis, material exploration and treatment of results, inference and interpretation. In the first, we focused on the construction of the

theoretical repertoire on the historical-cultural context of each country as well as the bibliographical survey on Communication and Narrative Studies. In the next step, we watch all the chapters and organize descriptive texts about the characters, the narrative nuclei and the themes discussed. Finally, we elaborate tables to systematize the analysis of the plots in two phases, the first quantitative (empirical) and the second qualitative-conceptual. Our analysis focused directly on the creation of the plot, on the work of the authors and writers, but we did dialogues with contexts external to the fictions to understand the social view of television writers and the cultural approximation of the stories with the reality of the public.

Keywords: Lusophone Space, telenovela, analysis of fictional narratives, *Windeck*, remake *Dancing Day's*.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - A dinâmica dos núcleos dramáticos.....	181
Figura 2 - Irmãs rivais <i>remake</i> português.....	214
Figura 3 - Irmãs rivais original da Globo	214
Figura 4 - Irmã mais jovem e o seu par romântico	215
Figura 5 - Beijo de casal homossexual de <i>Dancing Day's</i>	220
Figura 6 - Irmã caçula (à esquerda), filha (no centro) e irmã mais velha (à direita)	241
Figura 7 - Fotografia promocional de <i>Windeck</i>	249
Figura 8 - A heroína, à esquerda, o herói no centro e a vilã pobre, à direita	266
Figura 9 - Vilã classe média alta.....	267
Figura 10 - Cena com atores portugueses e angolanos	270
Figura 11 - Campanha socioeducativa criada pela TV Brasil	271

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 - Intrigas x temas x moralidade.....	217
Quadro 2 - Intrigas x temas x moralidade.....	220
Quadro 3 - Família de origem aristocrática	221
Quadro 4 - Família de classe média em crise econômica	221
Quadro 5 - Boate <i>Dancing Day's</i>	221
Quadro 6 - Família com pais adotivos	222
Quadro 7 - Família implantada provisoriamente	222
Quadro 8 - Família formada só por irmãos	222
Quadro 9 - Revista <i>Blodie</i>	222
Quadro 10 - <i>Shopping center</i> - núcleo cômico	223
Quadro 11 - Núcleo principal-reinserção social, gravidez na adolescência e câncer de mama.....	227
Quadro 12 - Família com pai homossexual - bipolaridade e depressão pós-parto	229
Quadro 13 - Família de origem aristocrática- infidelidade conjugal	229
Quadro 14 - Família de classe média em crise econômica- a crise e a reabilitação de dependentes químicos	229
Quadro 15 - Família de pais adotivos- adoção na pré-adolescência.....	230
Quadro 16 - Família implantada provisoriamente no enredo-transplante de medula... 230	
Quadro 17 - Família formada por irmãos- deficiência visual	230
Quadro 18 - Revista <i>Blodie</i> -crise econômica entre profissionais liberais	230
Quadro 19 - <i>Shopping center</i> - núcleo cômico- banalização do sexo.....	231
Quadro 20 - Boate <i>Dancing Day's</i> - tráfico de drogas	231
Quadro 21 - Intriga x tema x moralidade.....	250
Quadro 22 - Intrigas x temas x moralidade.....	251

Quadro 23 - Esquema temático em <i>Windeck</i>	257
Quadro 24 - Esquema temático em <i>Windeck</i>	259
Quadro 25 - Comparativo-conclusivo.....	274

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO	1
-------------------------	---

CAPÍTULO 1

1. O movimento triangular no Espaço Lusófono: breve histórico das relações entre Angola, Brasil e Portugal.....	13
1.1 Colonialismo e pós-colonialismo: ações discriminatórias e revisão de conceitos a partir de contextos históricos.....	40
1.1.1 Lusofonia, Lusotropicalismo e Espaço Lusófono: textos e contextos de conceitos convergentes.....	57

CAPÍTULO 2

2. As telenovelas no Brasil, em Portugal e em Angola.....	66
2.1 Vale a pena ver de novo: a linha do tempo da telenovela brasileira	67
2.1.1 As telenovelas da Rede Globo no século XXI.....	89
2.2 De Gabriela às ficções nacionais: o percurso da telenovela em Portugal	103
2.3 A teledramaturgia em Angola: o nascer da telenovela nacional	127

CAPÍTULO 3

3. A ficção seriada televisiva: notas preliminares sobre o roteiro	150
3.1 A narrativa da telenovela: influências e lógica de criação	164
3.1.1 Os elementos narrativos da telenovela brasileira	179
3.2 Elas não são mais as mesmas: a evolução das personagens nas telenovelas.....	192

CAPÍTULO 4

4. Metodologias de análise das telenovelas <i>Dancing Day's</i> e <i>Windeck</i>	206
4.1 A versão portuguesa de <i>Dancing Day's</i>	213
4.1.1 As múltiplas intrigas e o melodrama: moral, punição e redenção	216
4.1.2 Aproximação/distanciamento com o universo cultural local	225
4.1.3 O <i>Merchandising social</i> como ferramenta de aproximação do real	236
4.1.4 As personagens ambivalentes de <i>Dancing Day's</i>	240
4.2 Os contextos e textos da realização de <i>Windeck</i>	246
4.2.1 A dinâmica a três: tema social-intriga- moralidade	249
4.2.2 Aproximação/distanciamento com a cultura local	254

4.2.3 O <i>Merchandising</i> social e as “obrigações” do cidadão	262
4.2.4 As personagens maniqueístas: linearidade e previsibilidade	265
4.3 O Espaço Lusófono em <i>Dancing Day’s</i> e <i>Windeck</i>	269
5. Conclusão: o desenlace do percurso da investigação	276
Referências bibliográficas.....	285
Apêndice.....	337
Apêndice A- Descrição dos núcleos de <i>Dancing Day’s</i>	337
Apêndice B- Descrição dos núcleos de <i>Windeck</i>	355

Introdução

Em travessia ao Oceano Atlântico, sobretudo no período das grandes navegações marítimas, muitas histórias reais foram construídas ao passo que diversas narrativas ficcionais acompanharam as viagens dos navegadores portugueses e dos africanos escravizados nos grandes navios negreiros. Após cinco séculos de travessia no infinito azul Atlântico, voltamos para o mesmo horizonte longínquo, projetando o nosso olhar para o movimento do triângulo estabelecido no início do período do colonialismo entre Angola, Brasil e Portugal. Focalizamos, entretanto, a nossa perspectiva para as narrativas navegantes televisivas, as telenovelas, que ultrapassam as fronteiras territoriais, seguindo rotas em diferentes direções, por distintos mares.

Toda narrativa, inclusive uma tese de doutoramento, possui um início e a nossa começa em 2012, quando a autora deste trabalho viajou pela primeira vez para Portugal com a finalidade de ministrar o minicurso¹ “O Brasil na telinha: a telenovela nacional e sua lógica de criação” para estudantes do curso de Jornalismo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Durante as aulas, a autora escreveu e apresentou uma sinopse inédita de telenovela a partir da proposta brasileira², que foi desenvolvida e adequada pelos participantes portugueses à cultura do país. Esta rica experiência multicultural permitiu colocar em prática a comunhão entre o modo brasileiro de pensar a telenovela e o desenvolvimento deste formato televisivo em Portugal na ótica sociocultural do público local. Deste encontro, nasceram algumas reflexões preliminares: qual a contribuição efetiva da teleficção brasileira para o desenvolvimento das telenovelas portuguesas? E de que forma o trabalho conjunto entre os roteiristas dos países irmãos

¹ O programa do minicurso está [disponível em:] <http://www.uc.pt/fluc/dfci/minicurso>. Acesso em 12 de fevereiro de 2017.

² As telenovelas brasileiras são caracterizadas pela adoção de diferentes núcleos narrativos (um principal e os outros secundários), constituídos por diversas intrigas e uma grande quantidade e variedade de personagens que se relacionam entre si (Pallottini, 1998). Para além disso, são reconhecidas pela discussão de temas relacionados à realidade social do público de modo que as diversas intrigas são inspiradas no cotidiano dos telespectadores (Motter, 2003). Nesta direção, incluímos a aplicação do *merchandising* social nos enredos, uma forma de criar espaços narrativos de debates socioeducativos mais profundos e também uma estratégia de gerar ainda mais discussões sobre a telenovela entre as pessoas (Lopes, 2009). A estrutura narrativa das telenovelas brasileiras foi refletida de forma minuciosa no capítulo 3 desta tese tendo em vista desde o seu período inicial até a fase contemporânea.

poderia contribuir para a criação dessa narrativa seriada no cenário televisivo ibero-americano?

As questões iniciais supracitadas anunciavam a necessidade de compreendermos com maior rigor a produção das telenovelas em Portugal, os temas discutidos nas ficções, a influência sociocultural nos enredos, enfim distintos aspectos sociais que particularizam as narrativas nacionais. De acordo com o filósofo e crítico português Eduardo Lourenço (1999a), a saudade pelos tempos grandiosos de Portugal, enquanto poderoso país imperialista, é um sentimento de integração nacional, naturalmente compartilhado entre os cidadãos: “É essa mitificação de um sentimento universal que dá à estranha melancolia sem tragédia que é o seu verdadeiro conteúdo cultural, e faz dela o brasão da sensibilidade portuguesa” (p.31).

Neste sentido, acrescentamos que Portugal, na conjuntura pós-colonialismo, reconfigura o sentimento da nostalgia imperial nas suas narrativas seriadas televisivas de modo que os autores alimentam-se do imaginário coletivo, da saudade pela época áurea dos territórios portugueses além-mar. Segundo Isabel Ferin Cunha e Catarina Burnay (2009), podemos encontrar diversas telenovelas da emissora comercial TVI, cujos enredos remetem às antigas colônias portuguesas na África, principalmente no período mais recente, nas décadas de 1960 e 1970. Uma memória ainda mais próxima para os portugueses, especialmente para os cidadãos retornados, os que regressaram para o país após o fim da colonização.

Enquanto em Portugal prevalece uma constante discussão dos conceitos e ideias referentes ao período do colonialismo, o Brasil pouco reflete sobre a sua fase colonial, seja no âmbito acadêmico, seja entre o próprio povo, entretanto as suas telenovelas atualizam situações remanescentes da história nacional antes da sua independência. Preconceitos construídos para justificar as injustiças das relações interpessoais na era colonial, a exemplo do racismo contra os negros, permanecem na sociedade brasileira, sendo muito visível nas telenovelas. As ficções da Rede Globo, a principal produtora das telenovelas no Brasil, por exemplo, apresentam majoritariamente atores brancos ou com uma aparência mais caucasiana e menos ameríndia ou africana, no caso dos mestiços. Para os atores de fenótipos africano e ameríndio são destinadas personagens, cujas profissões revelam uma subalternidade social, tais como motoristas particulares, jardineiros, empregadas domésticas, etc. (Araújo, 2008).

De forma diferente e também particularizada, percebemos que o cruzamento histórico entre os portugueses (os colonizadores nostálgicos do Império Luso) e os

brasileiros (ex-colonizados descontextualizados da história imperial portuguesa) repercute na contemporaneidade na produção das telenovelas mediante as visões dos seus autores, das suas vivências pessoais (trajetória de vida e relações interpessoais) e de diálogos ativos com o pensamento coletivo. Todavia, falta a essa conjuntura o terceiro vértice do triângulo, Angola, país que mantém desde o início do período colonial uma rede de relações comerciais, culturais, educacionais, políticas e pessoais com os brasileiros e os portugueses. Em verdade, as interações estabelecidas no passado (período do colonialismo) e no presente (pós-colonialismo) entre as três nações interferem diretamente na criação e na circulação das telenovelas dentro de cada país e na relação entre os três, num sentido de movimento de trocas de bens simbólicos, de profissionais e de conhecimentos técnicos.

O fato é que pelo Oceano Atlântico formou-se um triângulo de intercâmbios culturais, econômicos e humanos, que influenciou no passado e continua influenciando no presente as culturas, as relações diplomáticas, a educação, os *media* e o comportamento dos cidadãos dos três países supracitados. Nesta perspectiva, partimos da hipótese de que esse encontro histórico em constante renovação tem contribuído para a produção de telenovelas que não só reproduzem a sociedade (enredos regionais) como também refletem a própria dinâmica do Espaço Lusófono, uma ideia mental compartilhada formada a partir das interações pessoais, culturais, econômicas e políticas advindas do período do colonialismo e do pós-colonialismo (Cunha, 2015; Martins, 2006 e 2014; Sousa, 2013).

Nesta perspectiva, o triângulo assume movimentos em diferentes direções, iniciando pelo Brasil, o país lusófono a inaugurar a produção desse formato já na década de 1950. Em contraposição, Portugal exibiu a sua primeira telenovela nacional somente em 1982, pela TV pública RTP1 (Rádio e Televisão de Portugal), e, mais recentemente, Angola lançou-se realmente na dramaturgia televisiva, precisamente a partir da década de 2000, com a contratação de profissionais brasileiros e portugueses. De fato, o Brasil teve como frente de experimentação e produção em relação aos realizadores portugueses pelo menos 30 anos, e aos produtores televisivos angolanos, 50 anos, de modo que conseguiu desenvolver uma narrativa organizada pela integração

de diversas intrigas que são desenvolvidas em paralelo à trama³ principal, criando assim um enredo com várias histórias e muitas personagens (Pallottini, 1998).

As intrigas das telenovelas da Rede Globo são inspiradas no cotidiano dos brasileiros, entretanto não significa que refletem imediatamente a sociedade de forma fiel, com todas as suas contradições e complexidades. No processo da evolução da telenovela brasileira houve realmente uma crescente e importante inclusão de debates de temáticas sociais, contudo ainda há questões pouco refletidas e incluídas, como o preconceito racial e a valorização étnica dos descendentes dos africanos e dos ameríndios. Deste modo, as telenovelas de proposta brasileira apresentam um “recorte” (um ângulo) da realidade social, configuram-se no que Maria Lourdes Motter (2003) chama de *narrativas do cotidiano* uma vez que as múltiplas intrigas são inspiradas nas problemáticas sociais vivenciadas pelo público.

Os telespectadores portugueses e angolanos conhecem muito bem as telenovelas brasileiras, que começaram a ser exportadas para os dois países muito tempo antes de cada um iniciar suas respectivas produções locais. Assim, acostumaram-se às narrativas latino-americanas faladas em português com sotaque tropical. De acordo com Joseph Straubhaar (2013), alguns programas televisivos, a exemplo da telenovela, possuem uma circulação inicial em países com proximidade cultural, sobretudo com o compartilhamento da mesma língua. Para o autor, as produções televisivas de caráter regional despertam interesses de outros mercados mais distantes geograficamente, porém próximos nas perspectivas linguística e cultural.

Essa foi justamente a estratégia adotada pela Rede Globo quando iniciou a exportação para Portugal a partir de 1977, ano em que a emissora pública RTP1 começou a exibir *Gabriela, Cravo e Canela*, produção da Rede Globo inspirada na obra homônima do escritor baiano Jorge Amado. Naquela década a indústria cultural brasileira crescia na sociedade portuguesa com a entrada da música, da literatura e do teatro. Tudo convergia para um interesse e um olhar aos irmãos latino-americanos, reavivando memórias dos tempos do colonialismo e também lembranças mais recentes advindas das imigrações, como discute Isabel Ferin Cunha (2003:71): “a identificação

³ Os pesquisadores das áreas da Comunicação e da Dramaturgia no Brasil utilizam o termo “trama” como sinônimo de intrigas. Portanto, neste trabalho também adotaremos o termo uma vez que esta tese segue a confluência da produção acadêmica do Espaço Lusófono.

com o produto telenovela⁴ dá-se, portanto, num primeiro momento, através deste reconhecimento de imagens do Eu (Portugal) através de um Outro próximo (Brasil)”.

Do ponto de vista da emissora brasileira, Portugal era um destino estratégico uma vez que não precisava investir em edição de legendas com tradução para línguas estrangeiras. A internacionalização para o mercado luso abriu caminho para a exportação das telenovelas da Rede Globo para os países lusófonos africanos. Assim, dois anos após a exibição em Portugal, foi transmitida em Angola também a telenovela *Gabriela, Cravo e Canela*, em 1979, período em que o escritor Jorge Amado era muito lido entre os intelectuais angolanos (Cosme, 2001). Começava, portanto, para os dois países um ciclo de assimilação, observação e compreensão da telenovela brasileira, da sua estrutura narrativa e logística de produção que foi replicada nas décadas posteriores para a realização das narrativas novelescas de Portugal e, posteriormente, de Angola.

Portugal formou, de fato, uma indústria de telenovela, especialmente após o surgimento dos canais televisivos comerciais no início da década de 1990. O monopólio estatal termina com o início das operações dos canais privados, Sociedade Independente da Comunicação (SIC) e Televisão da Igreja (depois Televisão Independente, TVI) (Cunha, 2003). Com efeito, as novas emissoras, sobretudo a TVI, também investiram na produção das telenovelas nacionais. Nesse processo de buscar uma narrativa seriada lusa, as obras brasileiras influenciaram os autores⁵ e realizadores portugueses, principalmente na fase de expansão das telenovelas, momento em que passaram a mostrar a cultura regional mediante personagens inspiradas em pessoas da classe média. Os problemas cotidianos (temas sociais) também foram incorporados nas narrativas servindo como inspiração para os enredos (Costa, 2003).

⁴ Neste dinâmico contexto social regional e transnacional, o escritor televisivo recria mundos imaginários num formato muito popular entre os cidadãos ibero-americanos, que de acordo com Jesús Martín-Barbero (2004) se constitui numa narrativa dramática construída segundo a interação das culturas do ocidente com as culturas mestiças da América Latina, reproduzindo memórias e imaginários populares sistematicamente compartilhados nos fluxos e refluxos da globalização.

⁵ O processo de criação de uma telenovela é muito mais complexo do que o público imagina. No percurso da escrita dessa longa narrativa seriada, estão envolvidos inúmeros profissionais especializados numa área específica de sua realização (escritores, atores, diretores, técnicos de som e imagem, produtores, entre tantos outros). Nesta engrenagem industrial, o autor do enredo é a chave-mestre, é o ponto de partida que alimenta todos os demais participantes da elaboração dessa narrativa. Esse escritor televisivo, chamado de roteirista no Brasil e de guionista, em Portugal e em Angola, é também um tradutor social uma vez que cria histórias pautadas na realidade vivenciada pelo público. Para a investigadora Milly Buonanno (2004), as sociedades contemporâneas são representadas pela televisão, *media* que concentra diversos gêneros de narrativas inspiradas na diversidade dos cotidianos dos espectadores.

Mesmo possuindo fatores que aproximam, existe a realidade social que distancia os dois países, lembrando que Portugal integra o bloco da Europa e o Brasil é um país emergente da América Latina e traz consigo inúmeros problemas de ordem básica, como educação, saúde, moradia e segurança pública para não citar tantos outros. Esses dois contextos já implicam um processo diferente de criação para cada autor, ou seja, o dramaturgo brasileiro escreve de acordo com sua vivência, com os acontecimentos ocorridos no país, sejam trágicos, sejam felizes. Do mesmo modo, o autor português é inspirado pela realidade, pela vida e pelo comportamento de seu povo.

Podemos estender a mesma comparação para a criação das telenovelas angolanas, as quais ainda não atingiram um ritmo contínuo de produção industrial em vista da própria situação de monopólio da televisão nacional, representada pelas emissoras estatais TPA1 (Televisão Pública de Angola), TPA2 e TPA Internacional e pela TV comercial Zimbo, que só foi fundada em 2010. Portanto, temos três contextos sociais interligados\aproximados pela dinâmica do Espaço Lusófono e distanciados pela geografia (Europa, América do Sul e África) e pela realidade social individual.

Retomamos à ideia do Espaço Lusófono a partir da ótica de cada país envolvido nesta tese e não apenas de acordo com o olhar de Portugal, uma vez que não buscamos uma centralidade cultural para compreender a construção das telenovelas dentro das relações do triângulo Angola, Brasil e Portugal. Fazemos essa ressalva tendo em vista o pensamento prevacente entre os portugueses na década de 1990 e na virada do milênio, enaltecendo as benfeitorias realizadas pelos lusos nos países colonizados por eles, ou seja, as vantagens do mundo “recriado” mediante a interface e a presença de Portugal (Cunha, 2015). O que nos interessa é efetivamente compreender de que modo os vértices triangulares criam um equilíbrio de interações e de intercâmbios, interferindo diretamente na criação dos enredos das telenovelas (temas, intrigas, personagens, etc.).

Uma vez que construímos a nossa hipótese, delimitamos dois objetos de estudo, sendo eles, a telenovela portuguesa *Dancing Day's*, *remake* da versão homônima original brasileira, e a produção angolana *Windeck*. Ambas foram selecionadas por terem sido construídas a partir da estrutura narrativa proposta pelos brasileiros, ou seja, adoção de diversas intrigas integradas à trama principal; discussão de temas sociais contemporâneos; aplicação do *merchandising* social; interação de personagens lineares com outras mais complexas, dualistas e contraditórias.

As telenovelas selecionadas para esta análise tiveram um impacto social relevante no período de suas respectivas exibições. A angolana *Windeck*, por exemplo, foi indicada em 2013 ao *International Emmy Awards* de Melhor Telenovela, competindo com as produções da Rede Globo *Avenida Brasil* e *Lado a Lado*, esta última foi a vencedora. *Windeck* foi transmitida pelas emissoras públicas TPA2 e TPA Internacional, de 19 de agosto de 2012 a 22 de fevereiro de 2013, e em Portugal, cujo *slogan* recebido foi “O Preço da Ambição”, foi exibida pela RTP1 entre 8 de abril e 31 de dezembro de 2013. A telenovela foi também transmitida para os brasileiros, de novembro de 2014 a abril de 2015, pela TV Brasil, uma parceria da emissora com a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (Seppir/PR). O tema principal da telenovela é a ambição sem limites, o que as pessoas são capazes de fazer para ter sucesso na vida mediante golpes desonestos e muitas armações ilícitas e imorais.

No Brasil, *Windeck* foi promovida como a primeira telenovela africana exibida no país, reforçando as políticas de afirmação da identidade dos afrodescendentes brasileiros, do alto valor cultural herdado dos antepassados africanos. Portanto, ganhou o *slogan* “Todos os tons de Angola” em referência à cultura angolana, aos costumes, ao sotaque, aos figurinos, enfim ao jeito de ser do povo. Para os brasileiros, a exibição de *Windeck* numa emissora nacional era uma grande conquista em termos de democracia racial na televisão uma vez que existe uma predominância de atores e atrizes de estética caucasiana nos elencos das telenovelas locais.

Seguindo o fluxo dinâmico do Espaço Lusófono, *Windeck* recebeu uma grande colaboração dos profissionais portugueses, em frente das câmeras e por trás delas. O enredo foi escrito pelas portuguesas Joana Jorge (a autora) e Isilda Hurst (roteirista colaboradora), entretanto houve ainda atores portugueses, brancos e de ascendência africana, além de técnicos especializados em distintas áreas. Essa colaboração ativa dos lusos é justificada pelos impactos da crise econômica vividos por Portugal em 2012, o que causou um movimento migratório de profissionais na área da produção televisiva para Angola, que naquela altura não apresentava problemas na sua economia e mostrava-se como um mercado promissor para a produção de telenovelas nacionais (Bernadino, 2013).

Windeck é um dos vértices do triângulo da telenovela, que apoia o desenvolvimento da nossa discussão, todavia não é suficiente para compreendermos o processo de criação a partir da matriz novelesca brasileira. Deste modo, acrescemos o

segundo vértice para a nossa análise com o *remake Dancing Day's*, transmitido em Portugal pela SIC, no período de junho de 2012 a junho de 2013. A versão portuguesa nasceu da atualização da obra original brasileira⁶ escrita por Gilberto Braga, sendo exibida pela Rede Globo, entre julho de 1978 e janeiro de 1979 e transmitida em Portugal pela RTP1 em 1979. A versão contemporânea portuguesa, cujo autor é Pedro Lopes, consistiu na segunda coprodução da SIC com a Rede Globo, que ofereceu aos atores portugueses uma preparação de elenco em oficinas realizadas no Brasil. Apesar do grande sucesso de *Dancing Day's* no final da década de 1970, o seu *remake* só foi produzido em Portugal, portanto, uma aposta da Rede Globo no mercado televisivo luso.

A primeira coprodução realizada entre a SIC e a Rede Globo foi a telenovela *Laços de Sangue*⁷ (2010-2011), de autoria também de Pedro Lopes, que recebeu consultoria do autor brasileiro Aguinaldo Silva⁸. Deste modo, Lopes já estava acostumado a trabalhar em parceria com os autores brasileiros, experiência que foi útil para o processo de atualização de *Dancing Day's* à realidade portuguesa e aos tempos atuais. As modificações relacionadas ao enredo da obra original foram discutidas pelos roteiristas português e brasileiro de modo que permanecesse a intriga central, entretanto houvesse o acréscimo de novas tramas mais diretamente associadas ao cotidiano do povo. Assim, Gilberto Braga atuou como um consultor do enredo, orientando Pedro Lopes na elaboração inicial da história (Palermo & Rodrigues, 2013). As alterações foram diversas, desde a criação de um novo núcleo, o que inclui novas personagens, ao aumento considerável dos capítulos uma vez que a obra original teve 174 e o *remake* alcançou 341 dias de exibição. A intriga central da telenovela mostra a rivalidade entre duas irmãs com personalidades muito diferentes, sendo a mais nova a mãe biológica e a

⁶ A versão original de *Dancing Day's* foi a primeira telenovela brasileira exibida no México pela rede mexicana Televisa, uma das maiores exportadoras de telenovelas do mundo. Essa produção foi exportada para cerca de 40 países e foi reeditada em 2011 para ser comercializada em DVD pela Globo Marcas (Memória Globo online). [Disponível em:] <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/dancin-days/curiosidades.htm>. Acesso em 13 de março de 2017.

⁷ A telenovela *Laços de Sangue* ganhou o prêmio Emmy na categoria melhor telenovela de 2011.

⁸ Aguinaldo Silva mantém uma relação de íntima proximidade com Portugal. Além de morar parte do ano no país há quase uma década, o autor já teve dois restaurantes em Lisboa e em dezembro de 2016 inaugurou o terceiro, o Comendador Silva (Ferreira, 2017).

mais velha a mãe adotiva de uma mesma adolescente, a qual é a principal motivação da disputa entre as duas protagonistas.

Dancing Day's e *Windeck* seguiram a estrutura narrativa das telenovelas brasileiras e, portanto, foram analisadas neste estudo com a finalidade de perceber os encontros e desencontros da utilização de tal proposta de ficção seriada, ou seja, de que modo os autores e roteiristas adequaram os elementos narrativos criados pelos dramaturgos do Brasil (América Latina) em histórias que acontecem em contextos socioculturais diferentes e próprios, Angola (África) e Portugal (Europa). Neste sentido, consideramos como terceiro vértice do triângulo a estrutura narrativa da telenovela brasileira, um vértice por assim dizer simbólico, que circula nas delimitações triangulares e para além dele mediante a exportação das produções da Rede Globo e dos profissionais da área que migram entre os três países, conforme a demanda do mercado televisivo. Acrescentamos que os próprios especialistas portugueses (roteiristas⁹, diretores, atores, entre outros) já dominam a técnica de criação e produção brasileira e transmitem tais conhecimentos para os angolanos.

Para compreender a lógica interna de elaboração dos enredos das duas telenovelas *Windeck* e *Dancing Day's*, desenvolvemos duas frentes de análise deste trabalho interdisciplinar: o desenvolvimento e a compreensão dos contextos históricos socioculturais de cada país e a discussão dos estudos da narrativa televisiva, sobretudo das telenovelas. Deste modo, compreendemos que as construções dos enredos das duas telenovelas sofreram influências da vivência cotidiana dos seus autores, dos aspectos sociais, econômicos, culturais e históricos que estão em permanente reconstrução no Espaço Lusófono. Para tanto, realizamos também uma triangulação interdisciplinar, confluindo três áreas de conhecimento mediante teorias, conceitos e ideias, são elas: os Estudos Culturais (o contexto histórico-social), a Comunicação Social (o formato telenovela) e os Estudos Narrativos (a análise dos enredos).

As três áreas de conhecimento supracitadas unem-se em torno da pergunta inicial para o desenvolvimento desta tese, a âncora que retiramos do cais para navegar

⁹ Muitos roteiristas portugueses, a exemplo de Pedro Lopes, tiveram a oportunidade de trabalhar com autores brasileiros tanto em Portugal quanto no Brasil. Dentre eles está a autora de *Windeck*, a portuguesa Joana Jorge, colaboradora da telenovela da Globo *Boogie Oogie* (2014-2015), cujo autor é o português, nascido em Moçambique, Rui Vilhena, que também colaborou na telenovela *Fina Estampa* (2011-2012), criada por Aguinaldo Silva. Esse trânsito profissional no triângulo lusófono Angola, Brasil e Portugal foi discutido no capítulo 2 desta tese.

através do Oceano Atlântico: *como o processo histórico colonial (conceitos, preconceitos e ideias) vivenciado entre os três países reflete, permanece e atualiza-se em Windeck e Dancing Day's (versão portuguesa) a partir da utilização da estrutura narrativa da telenovela brasileira?* Uma questão que envolve mares diferentes, águas tropicais latino-americanas, águas do litoral ocidental africano e as águas temperadas da costa sul europeia. Para navegar por distintos mares, focalizamos o nosso olhar na análise interna das telenovelas, no estudo das suas respectivas narrativas, o qual é complementado pelo contexto histórico-social dos países envolvidos, na realidade cotidiana e no imaginário lusófono formado ao longo dos cinco séculos de relações triangulares.

A partir desta premissa, estruturamos a tese em quatro capítulos e a conclusão, sendo o primeiro chamado de **O movimento triangular no Espaço Lusófono: breve histórico das relações entre Angola, Brasil e Portugal**. Assim, revisamos alguns conceitos do colonialismo e discutimos a construção de preconceitos, como o racismo contra os negros e o sexismo (objetificação sexual das mulheres), que persistem no período pós-colonialismo em produtos mediáticos, a exemplo das telenovelas. Neste capítulo, também revisamos teorias fundamentais para o entendimento da construção do imaginário coletivo dos cidadãos falantes da língua portuguesa, tais como Lusofonia, Lusotropicalismo e Espaço Lusófono. Portanto, uma parte inicial, que nos permite refletir sobre a atualização de antigos paradigmas que são constantemente repetidos nos enredos e nas personagens das telenovelas.

No capítulo seguinte, cujo título é **A telenovela no Brasil, em Portugal e em Angola**, fizemos uma retrospectiva da história da telenovela tendo em vista também as circunstâncias iniciais das emissoras televisivas nos três países. Assim, mostramos como os diferentes contextos do funcionamento da televisão, influenciaram diretamente na produção dessas narrativas seriadas¹⁰. Apresentamos ainda a evolução das telenovelas em cada país, os temas abordados, as mudanças nas narrativas ao longo dos

¹⁰ Cada país teve uma experiência singular na operação televisiva, sendo o Brasil o país que teve maior liberdade nessa área da comunicação uma vez que desde o princípio houve competitividade no mercado com a presença de diferentes operadoras, estatais e comerciais, competindo entre si. Portugal, por sua vez, adotou o conceito europeu de serviço público tutelado por um governo democrático enquanto que Angola seguiu o modelo de controle de imprensa à maneira dos regimes socialistas de partido único.

anos de produção, sobretudo no Brasil e em Portugal pelo fato de terem efetivamente uma indústria de ficção televisiva organizada. E por fim, discutimos a influência brasileira nas telenovelas nacionais portuguesas e, posteriormente, nas angolanas, na forma como as técnicas dos lusófonos latino-americanos foram replicadas e adaptadas especialmente pelos realizadores lusos.

No terceiro capítulo, **A ficção seriada televisiva: notas preliminares sobre o roteiro**, analisamos a construção das narrativas seriadas televisivas a partir da revisão de conceitos advindos dos Estudos Narrativos e da Comunicação Social. Refletimos, por exemplo, sobre a construção dos enredos para o audiovisual e a adequação da história à lógica da serialidade televisiva. Em continuidade ao estudo das narrativas, discutimos as influências literárias (gênero melodrama e romance-folhetim) para a formação dos enredos das telenovelas e ainda tratamos sobre as características inerentes às ficções brasileiras, a estrutura de múltiplas intrigas, personagens mais complexas, debate de temas sociais e *merchandising* social. E finalizamos, com uma revisão sobre a personagem da telenovela mediante conceitos que discutem a natureza das figuras ficcionais, além de também termos refletido sobre a evolução dos heróis\heroínas e dos vilões\vilãs ao longo dos anos de produção.

No quarto capítulo, que denominamos de **Metodologias de análise das telenovelas *Dancing Day's* e *Windeck***, apresentamos a metodologia aplicada para análise interna dos capítulos das telenovelas de modo que mostramos a forma como realizamos cada etapa do estudo dos enredos. Em seguida, elaboramos os resultados do acompanhamento diário de cada telenovela com textos interpretativos que foram sustentados por teóricos da Comunicação e dos Estudos Narrativos. Analisamos os temas discutidos associados ao contexto cultural de cada país; à construção das personagens, com ênfase nas protagonistas; à aplicação do *merchandising* social nas diferentes intrigas; à estruturação geral dos enredos a partir da relação das diversas intrigas associadas à trama principal. E, por fim, fizemos uma comparação entre as estruturas narrativas de *Windeck* e *Dancing Day's* para percebermos os pontos convergentes e divergentes na utilização da matriz novelesca brasileira, porém desenvolvida segundo contextos socioculturais distintos.

Na **Conclusão: o desenlace do percurso da investigação**, apresentamos o aprendizado construído ao longo dos quatro anos do doutoramento tendo em vista que

todo o percurso foi importante para as reflexões desenvolvidas na análise das telenovelas, inclusive a nossa vivência diária em solo português¹¹. As aulas, a interação com os alunos e os professores assim como a convivência com cidadãos lusos e imigrantes angolanos, brasileiros e de outras nacionalidades permitiram a compreensão viva, espacial e laboral do Espaço Lusófono na perspectiva geográfica da Europa Sul. Sob o ponto de vista da ficção televisiva, tivemos acesso às telenovelas produzidas em Portugal e nos aproximamos mais das ficções seriadas angolanas mediante a RTP, que mantém parcerias diversas com a TPA.

Iniciamos a tese com o capítulo dedicado ao período colonial e aos conceitos construídos nessa época por considerarmos a história o ponto de interseção inicial das relações estabelecidas entre Angola, Brasil e Portugal. Para além disso, no pós-colonialismo, veremos que muitos preconceitos fundamentados no passado colonial persistem nas três sociedades e são refletidos nas suas respectivas produções de ficção seriada televisiva, sobretudo nas telenovelas.

¹¹ A autora da tese é brasileira (do Estado da Bahia) e migrou por 3 anos para Portugal com a finalidade de fazer o doutoramento na Universidade de Coimbra. A autora conheceu *Windeck* por meio de sua orientadora de tese quando veio morar em Portugal, tendo iniciado o estudo sobre a telenovela angolana muito antes dela ter sido exibida no Brasil.

CAPÍTULO I

1. O movimento triangular no Espaço Lusófono: breve histórico das relações entre Angola, Brasil e Portugal

Em tempos de globalização, as fronteiras simbólicas entre os países foram encurtadas pela revolução tecnológica da comunicação, que potencializou ainda mais o intercâmbio das informações, além de facilitar os diálogos institucionais, políticos e pessoais, ainda que de modo virtual. Mesmo as nações que estão localizadas em continentes diferentes “aproximam-se” por distintos interesses culturais, econômicos, políticos e por laços históricos que promoveram vínculos e entrelaçamento culturais e linguísticos. Para Arjun Appadurai (1996), o mundo contemporâneo configura-se em múltiplos espaços imaginários que são constituídos por imaginações historicamente situadas de pessoas e grupos espalhados por todo o globo, sem territórios tão demarcados culturalmente diante dos intercâmbios e da própria revolução comunicacional e tecnológica.

Em diferentes períodos da história da humanidade, distintas civilizações buscaram novos territórios para moradias motivadas pela necessidade de sobrevivência e muitas vezes imbuídas pela ambição em conquistar terras (cidades), riquezas e dominar outros povos. Quando debruçamos especificamente na história ocidental da humanidade, temos como exemplo mais próximo a época das grandes navegações (entre os séculos XV e XVII), período em que os europeus se aventuraram pelos oceanos em busca de novas terras, de riquezas, estendendo assim os seus respectivos domínios territoriais para além das delimitações geográficas dos seus países. Portugal foi um dos países que constituiu um verdadeiro império além-mar, instaurando colônias na América do Sul (Brasil), na África (Angola, Guiné, Moçambique, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe), na Índia (Goa, Damão e Diu), na Ásia (Macau), na Oceania (Timor-Leste) e também na própria Europa (Regiões Autónomas de Madeira e Açores) (Devezas & Rodrigues, 2009). Naturalmente, o processo de colonização em cada país e região deu-se de um modo particular tendo em vista que cada território tinha características e demandas geográficas e culturais específicas. O Brasil, por exemplo, tornou-se, durante um período, a sua principal fonte econômica uma vez que oferecia

uma terra muito fértil e um clima propício para a plantação da cana-de-açúcar e do fumo.

No interior do Império Português, formou-se importantes relações de intercâmbios comerciais, de trânsitos de pessoas, culturas, saberes, bens simbólicos e produtos sobretudo no triângulo Angola, Brasil e Portugal para o qual convergimos o nosso olhar mediante uma breve linha do tempo dos principais fatos que contribuíram e reforçaram para o entrelaçamento histórico entre os três países. De modo particularizado também relatamos rapidamente como aconteceu a colonização em Angola e no Brasil, apresentando as suas respectivas trajetórias coloniais, que ora estão mais aproximadas, ora estão mais distanciadas em virtude dos seus distintos contextos geográficos e pela ocupação em si dos portugueses em cada território.

O modelo da colonização portuguesa provoca muitas discussões conceituais inerentes ao colonialismo e ao pós-colonialismo, a exemplo da cristandade, miscigenação, sexismo, superioridade da raça branca, racismo, hibridismo, Lusofonia e Espaço Lusófono. Todos eles foram discutidos neste capítulo, obedecendo a uma cronologia histórica para dar sentido contextual a cada pensamento. Portanto, neste texto, os fatos e os acontecimentos históricos delinearam o processo da formação e também o desenvolvimento da relação triangular estabelecida entre Angola, Brasil e Portugal.

O marco da expansão marítima portuguesa foi a conquista da cidade de Ceuta, em 1415, que permitiu a entrada das suas navegações pelo litoral atlântico africano, onde compravam ouro e buscavam traçar novos caminhos para chegar a Índia, evitando rotas tradicionais através do deserto de Saara (Hanotin, 2015). As caravelas portuguesas chegam, em 1482, ao Reino do Congo, correspondente hoje ao noroeste de Angola, incluindo a Cabinda, à República do Congo, à parte ocidental da República Democrática do Congo e à parte centro-sul do Gabão. Em virtude da importância do Reino do Congo para além de seu próprio território, os portugueses fizeram uma aliança promissora com o seu rei (soba), que foi fundamental para o estabelecimento de laços comerciais (Vansina, 2010).

Entre os anos de 1506 e 1543, a presença portuguesa no Congo termina por modificar a estrutura social e política do reino assim como também houve uma assimilação de elementos do cristianismo tendo em vista que o reinado de D. Afonso I, o então monarca de Portugal, ficou conhecido pela atuação política do clero no expansionismo marítimo. Portanto, com a conversão ao catolicismo, estreitaram-se as

parcerias comerciais entre os dois reinados que consistiam numa troca de necessidades para ambos, ou seja, Portugal exportava técnicas agrícolas e armamentos mais sofisticados para os congolese enfrentarem os inimigos e em contrapartida recebia escravos e metais para alimentar o seu comércio (Vansina, 2010).

De acordo com Bertrand Haan (2015:46), “a presença portuguesa apresenta o aspecto de uma rede de implantações, realizadas pela conquista, pela cedência ou pela negociação, bem como uma diversidade extrema de situações”. Para o autor, essa rede forma-se e interliga-se a partir do domínio do comércio, que já era bastante desenvolvido em algumas rotas dos espaços marítimos. Por conseguinte, as conexões formadas pelos destinos marítimos sustentavam o Império Luso, sendo a ligação mais importante a costa de Malabar, na Índia, até Portugal.

A partir de meados do século XVI, a rota entre Angola e Brasil, torna-se a segunda principal dentro do império devido ao florescimento do tráfico negreiro. As rotas eram ligadas inicialmente por feitorias que se constituíam na verdade em armazéns fortificados, entrepostos comerciais, instalados para fazer a mercantilização dos produtos extraídos da terra, incluindo-se entre as mercadorias também os africanos escravizados. As feitorias eram estruturas básicas e iniciais do processo da colonização portuguesa que poderia evoluir na sua ocupação com a construção de fortes e em algumas colônias a criação de cidades como aconteceu no Brasil e, posteriormente, em Angola (Haan, 2015).

A exploração da costa Atlântica da África foi compartilhada inicialmente com navegadores europeus de outras nacionalidades, no final do século XV Portugal detinha o monopólio do comércio com os africanos, e era o único a explorar as terras abaixo da linha do Equador até atingir a entrada do Mar Vermelho. Os seus maiores concorrentes eram os espanhóis, sobretudo após o navegador genovês Cristovão Colombo ter “descoberto”, em nome do Reino de Castela e Aragão, a América, continente desconhecido e definido inicialmente como parte oriental da Ásia. Portugal também reivindicou junto à Igreja Católica o direito de explorar o território encontrado por Colombo, em consequência o papa Alexandre VI, para evitar uma guerra entre as duas nações mais católicas da Europa, instaurou o Tratado de Tordesilhas, uma linha imaginária dividindo o mundo num eixo norte a sul no meio do Oceano Atlântico. Teoricamente, Portugal tinha a sua rota africana protegida e o Brasil já estava demarcado geograficamente mesmo antes da vinda dos navegadores portugueses, em 1500 (Bown, 2011).

Após a chegada em terras brasileiras, os portugueses precisavam de mão-de-obra para a extração do pau-brasil e de outros produtos tropicais enviados para a Europa, constituindo assim o primeiro ciclo da colonização, a exploração dos recursos naturais, que duraria até 1530, com o início do cultivo da cana-de-açúcar. Para dar prosseguimento aos planos de exploração das novas terras, os nativos brasileiros, os ameríndios de diferentes tribos, foram escravizados antes mesmo dos africanos serem trazidos ao Brasil. Até 1757, mais de oito milhões de indígenas brasileiros foram transformados em escravos enquanto cerca de doze milhões de africanos foram escravizados em três séculos e meio. A diferença entre os dois grupos está na sua representação, ou seja, os nativos brasileiros trabalhavam gratuitamente propiciando uma renda para o colonizador. Enquanto a mão-de-obra africana protagonizou a criação de um comércio autônomo, a escravatura, que tornou as pessoas mercadorias comercializáveis, gerando lucros apreciáveis para quem investia, nomeadamente os portugueses. Para além disso, os negros apresentavam maior resistência física por causa de suas estruturas robustas e ainda possuíam técnicas produtivas mais evoluídas do que os nativos do Brasil: sabiam cultivar a terra, cuidar do gado, fabricar objetos, entre outras habilidades (Santos, 2013).

Um dos principais pontos do tráfico de africanos na rota do Atlântico foi Angola, que vivia em constantes guerras internas (intertribais) e assim favorecia a mercantilização dos grupos vencidos. Fazia parte dos costumes locais que os povos derrotados, os prisioneiros de guerra, fossem escravizados e vendidos, motivo suficiente para que os colonizadores portugueses incitassem os conflitos intertribais, apoiando aqueles que lhe fornecessem prisioneiros para serem escravizados (Carvalho, 1999). A partir de meados do século XVI, Portugal passou a investir no tráfico humano em Angola, estabelecendo acordos comerciais com os próprios angolanos que iam para o interior capturar principalmente homens para serem vendidos ao Brasil. No final do século XVII, Angola era o principal reservatório de mão-de-obra negra destinada para as lavouras de canas-de-açúcar brasileira e esse tráfico permaneceu de forma maciça até metade do século XVIII (Malowist, 2010). A máxima do período colonial era “sem Angola não há escravos e sem escravos não há Brasil”. Isso devido ao fato de a cana-de-açúcar brasileira ter crescido de forma vertiginosa no século XVII, sendo grande responsável pela estruturação da sociedade local, além de abastecer uma parte significativa do mercado europeu (Schwartz, 2008).

As colônias luso-africanas foram mais lucrativas para o Império Português com o desenvolvimento do tráfico negreiro no Atlântico, que permitiu a exploração extensiva da cana e a fabricação do açúcar, como observa Stuart Schwartz (2008:20): “no passado a África enviara ouro à Portugal, mas eram os escravos africanos enviados aos engenhos do Brasil e conseqüentemente o açúcar aí produzido que se tornaram a base da riqueza do império”. De acordo com Guillaume Hanotin (2015), por volta do ano de 1570, o comércio do pau-brasil é suplantado pelo açúcar apesar da sua extração continuar até aproximadamente 1610, ano de esgotamento dos recursos naturais. Com o crescimento do cultivo da cana-de-açúcar brasileira, parte do excedente da produção passou a ser destinada à fabricação da cachaça, que segundo Gustavo Acioli e Maximiliano Menz (2008), entre 1699 e 1703, foi utilizada para a compra de grande parte dos angolanos escravizados.

Os africanos traficados para o Brasil pertenciam, principalmente a dois grupos étnicos: os sudaneses, vindos da Nigéria, Daomé e Costa do Marfim, e os bantos, originários do Congo, Angola e Moçambique. No início do século XVII, o Brasil era o maior mercado consumidor de mão-de-obra escrava das Américas. Entre 1701 e 1810, 68% dos africanos vinham de Angola e 32% da Costa da Mina. Essa forte presença angolana reforçava mais uma vez a ligação histórica com o Brasil, mesmo que de modo forçado e violento, por intermédio do próprio processo do modelo da colonização portuguesa (Lopes, 2014). Essa rede que se estabeleceu entre o Brasil e Angola proveniente do tráfico negreiro não fazia apenas circular escravos e interesses econômicos mas, também, elementos da cultura simbólica e material desses povos, tais como a gastronomia, a religiosidade, o vocabulário, a oralidade, a musicalidade; também contribuíram para a formação matricial do povo brasileiro.

Em verdade, a forte presença dos africanos no Brasil durante o período do colonialismo revela a importância desse grupo étnico na formação do país: “em outras palavras, a população de origem africana representava 61,2% da população total do Brasil em 1798 e 58% em 1872” (Inikori, 2010:116). O tráfico negreiro foi o ponto inicial da relação triangular estabelecida entre Angola, Brasil e Portugal, entretanto o próprio processo de colonização traz outros fatos relevantes para compreendermos os desdobramentos desse encontro assim como o contexto histórico em cada colônia permite construir a perspectiva desse triângulo em cada vértice, em cada olhar, ou seja, na perspectiva dos portugueses, dos brasileiros e dos angolanos. Assim, em alguns momentos deste texto, centralizamos o nosso relato em um vértice e depois

efetivamente fizemos a confluência, o encontro que dá sentido à formação triangular, que nesta parte ainda está focalizado nos primeiros séculos da colonização nos dois países (Angola e Brasil).

A conquista portuguesa no Brasil primeiramente esteve voltada à comercialização de produtos nativos na região costeira, não houve uma efetiva ocupação no interior devido à escassez de pessoas para as explorações e governança. Portugal era um país pequeno com uma população estimada em pouco mais de um milhão de habitantes, em 1527, o que limitava naturalmente a penetração no interior (Haan, 2015). Aproveitando das fragilidades da ocupação descentralizada dos lusos, os franceses começaram a invadir o Brasil, forçando uma implantação de uma política de exploração das terras adentro. Assim, em 1534, o Rei Dom João III implantou o sistema de Capitânicas Donatárias, já aplicado em algumas de suas colônias, o qual consistia numa divisão territorial do Brasil em 14 capitânicas, doadas para 12 pessoas pertencentes a pequena nobreza portuguesa. O sistema não foi bem-sucedido em virtude da falta de apoio da coroa e da distância geográfica, além da resistência ofensiva dos índios e do desinteresse dos capitães-donatários (Aurélio, 2010).

A segunda política implementada para o povoamento no Brasil foi a nomeação do Governador-Geral Tomé de Sousa e outros cargos administrativos, em 1548, na então Capitania da Bahia, que passaria a ser a primeira capital do Brasil. Junto com Tomé de Sousa vieram os primeiros missionários para o Brasil, dando início ao processo de evangelização dos nativos da terra e depois dos africanos. Também no seu governo foram criados os engenhos de cana-de-açúcar, uma organização produtiva do açúcar, formada pela casa grande (a residência dos senhores de engenho) e a senzala (espécie de alojamento precário dos escravos africanos) (Aurélio, 2010).

A ocupação efetiva dos portugueses em Angola deu-se no século XVI com a implantação das capitânicas donatárias a um único representante português, no caso Paulo Dias Novaes, que recebeu um contrato de conquista e de colonização para a nova colônia africana batizada de Angola. No ano seguinte a sua chegada, em 1576, funda Luanda, a capital da colônia, e passa a investir fortemente do tráfico negreiro. A cada três anos um novo governador-geral era nomeado a partir de Lisboa para administrar a colônia junto com o conselho municipal e os capitães militares que atuavam nos presídios, unidades localizadas mais no interior. Em vista da distância do controle da coroa, os portugueses e os jesuítas encarregados de evangelizar a população nativa estabeleceram uma relação com vantagens pessoais, ou seja, os chefes locais eram

submetidos ao controle dos conquistadores e dos religiosos, sendo chamados de *amos*, e a população nativa pagava tributos diretamente para eles, no caso eram os escravos as moedas de circulação (Vansina, 2010).

Ainda no século XVI, Portugal passou por uma grande crise de sucessão ao trono português com a precoce morte de Dom Sebastião, que fora sucedido pelo seu tio-avô, o Cardeal Dom Henrique, que morreu em pouco tempo. Como não havia representantes familiares ao trono, o rei hispânico Filipe II, neto do falecido monarca português Dom Manuel I, foi também declarado monarca de Portugal. Essa unificação das coroas ibéricas traz consequências irreversíveis ao Império Luso uma vez que Portugal perdia a sua autonomia e um vice-reino governava em nome de Filipe II (Boris, 1995).

O outro impacto negativo dessa unificação foram as invasões às colônias lusas, na primeira metade do século XVII, pelos antigos rivais dos espanhóis, notadamente os holandeses e, em menor escala, os ingleses. Holanda, por exemplo, aproveitou-se da instabilidade política da União Ibérica e invadiu territórios estratégicos da produção de cana-de-açúcar brasileira, a exemplo de Pernambuco, que naquela época era o maior centro produtivo de açúcar do mundo. Apesar da ofensiva resistência portuguesa e do final da União Ibérica em 1640 com a ascensão de Dom João IV ao trono português, os holandeses só foram totalmente expulsos do Brasil em 1654, totalizando cerca de 50 anos de ocupação (Boris, 1995).

Com as invasões ao litoral do Brasil, os holandeses pretendiam controlar o comércio de cana-de-açúcar no mercado internacional, deste modo ocuparam também a colônia que mais fornecia escravos às lavouras brasileiras. Em 1641, Luanda e Benguela foram invadidas pelos holandeses e a contrapartida da resistência veio de um exército enviado do Rio de Janeiro diretamente para Angola, formado por cariocas e baianos (luso-brasileiros), que conseguiram expulsar os invasores, em 1648. A autorização para a primeira expedição militar portuguesa fora do continente partiu do Conselho Ultramarino de Portugal, criado em 1642 para administrar as colônias, sendo uma das suas primeiras decisões o envio de um exército brasileiro para retomar Angola, embora não fornecesse nem tropas, nem munições devido à guerra contra a Espanha (Couto, 2013).

A reconquista de Angola promoveu uma mudança na relação do Brasil com Angola tendo em vista que os colonos brasileiros aproveitaram a estadia na colônia africana para controlar diretamente o tráfico negreiro na região, que estava sob domínio

holandês. Neste sentido, criou-se uma relação paralela e unilateral do Brasil para com a colônia portuguesa: “(...) uma Angola brasílica que se delineava, uma espécie de controle muito direto de interesses de colonos do Brasil na região, que se colocava de certa forma à margem do controle mais direto de autoridades metropolitanas” (Pessoa, 2009:61).

Entre o período de 1648 e 1671, houve três sucessivos governadores brasileiros na administração geral de Angola uma vez que Portugal queria assegurar o domínio sob a região e assim enviou tropas do Brasil mesmo após a retomada da colônia (Couto, 2013). Essa decisão colocava na verdade o controle de Angola na gestão dos interesses dos brasileiros já que a comercialização dos navios negreiros era feita entre governadores brasileiros, localizados em portos diferentes, um na administração de Angola e os outros em capitânicas do Brasil, em Pernambuco, na Bahia ou no Rio de Janeiro.

Durante o século XVII o tráfico de escravos tornou-se ainda mais organizado na rota Angola-Brasil e é o período em que se prospecta a vinda de um maior contingente de angolanos para a América portuguesa. É o século do auge da produção da cana-de-açúcar, o que justifica o crescimento do tráfico negreiro uma vez que a produção açucareira e o comércio humano estavam diretamente ligados. De acordo com Felipe Nunes de Carvalho (s.d.), a aguardente produzida no Brasil com os restos do açúcar tornava-se a principal moeda de troca do tráfico negreiro em Angola, situação que causa um mal-estar político no Império Português tendo em vista que os comerciantes angolanos preferiam adquirir as aguardentes brasileiras vendidas pelos colonos a comprar os vinhos portugueses exportados a partir de Lisboa, a capital do império.

Os interesses dos colonos brasileiros não só se contrapunham diretamente ao esquema de monopólio estatal de bebida alcoólica em Angola, como também significava uma maior autonomia em relação à coroa. Tratava-se, portanto, de uma questão política e econômica. O resultado do impasse foi a proibição da venda da aguardente brasileira em Angola entre o período de 1679 a 1695, quando Dom Pedro liberou a comercialização da bebida, constituindo numa importante conquista para os moradores de Angola e para os senhores de engenho brasileiros (Carvalho, s.d.).

Enquanto o Brasil tornava-se cada vez mais uma colônia de povoamento, com uma crescente classe aristocrática de ascendência portuguesa, que buscava se organizar de modo similar à estrutura social lusa, a colonização em Angola baseava-se estritamente no tráfico de escravos a partir das guerras angolanas que perduraram até o

século XVII. A obtenção de escravos com as guerras tornou-se um negócio de lucro rápido para os governadores portugueses, que não estavam preocupados em estabelecer políticas mais pacíficas uma vez que ficavam no cargo apenas por 3 anos. Ao final do século XVII, a situação de miséria e maus-tratos dos angolanos era de grande dimensão a ponto de provocar uma epidemia de bexiga entre a população, o que ocasionou uma crise de mão-de-obra no norte do Brasil. Foi um período de grande declínio para o comércio escravagista angolano, pois muitos angolanos morreram por causa da doença, e os navios negreiros foram proibidos de ancorarem nos portos brasileiros, com exceção dos que trouxessem alguma documentação, comprovando a boa saúde dos angolanos traficados (Carvalho, s.d).

Apesar da complexa organização da estrutura escravagista portuguesa, houve no Brasil importantes resistências dos africanos aos cativeiros e à exploração, sendo a mais conhecida e longeva o Quilombo¹² de Palmares, uma comunidade autônoma existente entre o período de 1605 a 1695, com aproximadamente 20 mil pessoas, em sua maioria oriundas de Angola e do Congo. Em Palmares, tentou-se reconstruir uma sociedade baseada na estrutura social angolana. Essa comunidade resistiu durante quase um século, tendo vencido tanto os holandeses, no período da invasão, quanto os portugueses, que finalmente conseguiram exterminar Palmares e seus membros, em 1695 (Harris, 2010).

Os quilombos existiram durante o período da escravidão em diferentes regiões do Brasil, e foram definidos segundo Décio Freitas (1980) de acordo com sua forma de subsistência, eram 7 tipos: *agrícolas*, existentes em todo o território brasileiro; *extrativistas*, comuns na região da Amazônia; *mercantis*, também encontrados na Amazônia, onde adquiriam diretamente dos índios as drogas vendidas para os pequenos mercadores da região; *mineradores*, localizados em Minas Gerais, na Bahia, em Goiás e em Mato Grosso do Sul; *pastoris*, no Rio Grande do Sul, onde criavam gados nas campanhas; *serviços*, que migravam dos quilombos do interior para trabalhar nos centros urbanos clandestinamente; *predatórios*, que viviam de saques.

Interessava à sociedade brasileira a permanência da escravidão, não apenas aos senhores de engenho e aos mercadores do tráfico como também aos artesãos, aos

¹² Palavra de origem banto, que no período da escravidão no Brasil, significou ajuntamento de escravos fugidos dos engenhos.

trabalhadores assalariados, pois todos os contribuintes tinham escravos. Deste modo, a estrutura da sociedade brasileira alimentava-se das benfeitorias do trabalho escravo dos africanos. Na verdade, a economia do Brasil precisava de constante alimentação de mão-de-obra africana, sobretudo com a descoberta de ouro ainda no final do século XVII, iniciando um novo ciclo mais localizado no interior da colônia (Cavalcanti, 2004).

A corrida pela nova riqueza nas minas do Brasil provocou uma grande movimentação de portugueses, de brasileiros e também de alguns estrangeiros, logo no princípio, e naturalmente de escravos, que eram levados pelos colonos aventureiros. O trabalho africano nas minas configurava-se de um modo bem diferente das atividades nas plantações de cana-de-açúcar, na estrutura dos engenhos, uma vez que os africanos tinham mais oportunidades de resistir ao controle dos senhores coloniais. O trabalho nas minas era dispersivo, não era centrado num só local, e para estimular a extração do ouro, os escravos ganhavam eventual participação nos resultados da mineração e, como o controle era difícil, podiam desviar pequenos lucros sem que os colonos escravocratas percebessem (Shwarz, 2008).

Com o dinheiro acumulado das atividades da mineração, os escravos conseguiam comprar a sua carta de alforria, sendo o pagamento feito diretamente para os colonos escravagistas. Em Minas Gerais, uma prática que ficou comum durante o século XVIII foi a concessão da liberdade dos escravos pelos próprios senhores denominada de manumissão (Shwarz, 2008). Muitos escravos também conseguiam fugir das minas já que não havia policiamento adequado e escondiam-se em pequenos quilombos, localizados no sertão.

O descobrimento do ouro despertou mais o interesse dos portugueses em buscar riquezas no Brasil, constituindo assim um movimento espontâneo de pessoas e um consequente povoamento nas regiões do interior do país. De acordo com Gerald Bender (1976;1980), ao longo da colonização brasileira formou-se no imaginário popular do povo luso a ideia de que o Brasil era uma terra próspera, passível de grande expansão e novas riquezas, entretanto Angola, até o século XVIII, era percebida como um território perigoso, em menção às guerras intertribais, e de profunda miséria e sofrimento. Segundo Tânia Macedo (2002), durante todo o século das luzes, os portugueses que habitavam Angola haviam sido enviados contra sua vontade como punição de crimes cometidos na metrópole e também no Brasil.

O degredo em Angola tornou-se uma arma de controle da administração colonial¹³ para tentar controlar as práticas ilegais relativas à mineração mas também consistiu numa estratégia de enviar portugueses e brasileiros para povoar Angola, que apresentava uma presença de um efetivo de homens brancos muito baixa. Em Luanda, a precariedade, a desestrutura social, as epidemias e os conflitos entre os nativos e a guarda são alguns elementos para descrever a capital naquela altura. “(...) as febres malignas, as doenças desconhecidas, o ar insalubre, os nativos hostis e a falta de metais preciosos que estimulasse a cobiça ditada pela possibilidade de enriquecimento rápido” (Macêdo, 2002:18).

A situação social apresentada por Angola demonstrava também o modo como a administração lusa percebia essa colônia, ou seja, apenas como um repositório e porto de comercialização de escravos que abastecia as atividades desenvolvidas no Brasil. E, de fato, no começo do século XVIII, a preocupação da coroa orientava-se muito mais para a proteção do império contra possíveis invasões do que propriamente para o desenvolvimento de Angola ou qualquer outra colônia africana. Assim, em 1703, Portugal assinou com a Inglaterra o Tratado de *Methuen*, que garantia proteção para Portugal e para as suas colônias em caso de alguma invasão como já havia ocorrido no século XVII. Em contrapartida, Portugal abriu os portos do Brasil ao comércio com os britânicos, liberação esta que favoreceu bastante o aquecimento da comercialização marítima dos ingleses (Machado, 1980).

Os portugueses abdicavam de uma nova política econômica independente, passando a atuarem como intermediários do Império Britânico a partir de benefícios comerciais que privilegiavam muito mais a Inglaterra. Nem mesmo a extração de ouro nas minas brasileiras possibilitaria um reequilíbrio imediato no Império Luso, contudo permitiu que Portugal pudesse pagar a taxas devidas à Inglaterra conforme foi determinado do Tratado de *Methuen* (Caldeira, 1999). Em verdade, o ouro extraído do Brasil foi a salvação de Portugal diante da crise e da recessão que iniciara, principalmente após a guerra contra a Espanha pela restauração da coroa e a indenização paga à Holanda, selando o final das invasões às suas colônias. Ademais, os

¹³ Angola e Moçambique eram os exílios dos cidadãos condenados (homens e mulheres nascidos em Portugal e no Brasil) pela coroa, que ao longo do Império foi mudando a colônia de destino dos condenados de acordo com as conveniências da coroa, sendo que o Brasil, por exemplo, durante os séculos XV e XVI, foi também o destino dos portugueses indesejados, colocados à margem social (Macêdo, 2002).

lusos precisavam de uma outra atividade lucrativa na colônia da América para substituir o comércio da cana-de-açúcar, que sofreu um grande declínio devido à concorrência do açúcar produzido pelos holandeses nas Antilhas. Ao final do século XVII, Holanda liderava o mercado da comercialização da cana-de-açúcar na Europa.

Restava para os portugueses concentrarem-se prioritariamente na organização da extração e comercialização do minério no Brasil, entretanto o Estado não conseguia efetivamente fiscalizar e controlar a mineração no interior. Havia uma parte do ouro não declarada e utilizada em atividades clandestinas, prova disso foi a existência de uma fábrica produtora de barras de ouro e moedas pertencente a um ex-padre português, que foi descoberto em 1731 pelas autoridades de Minas Geras, sendo seu negócio destruído pelas tropas (Cavalcanti, 2004). Mesmo com a sonegação e com o contrabando, os lucros obtidos com o ouro foram o suficiente para o clero receber uma generosa contribuição da coroa que foi aplicada na construção de igrejas e conventos na região de Minas Gerais e nas cidades do litoral. Esse valioso minério foi também muito bem aproveitado e esbanjado pela nobreza, sendo Dom João V considerado o rei mais rico da Europa, entretanto parecia que a Inglaterra sabia como gerir melhor o ouro que recebia em troca dos produtos exportados para o Brasil (Russel-Woods, 2004).

O ouro brasileiro estimulou também a economia da Inglaterra na primeira metade do século XVIII, período em que muitos produtos britânicos eram exportados para Portugal, que os encaminhavam para o Brasil. Os portugueses não podiam suprir as necessidades da sua colônia americana, e as demandas cresciam com o aumento da população e do poder de consumo com o mercado de ouro. Assim, a verdadeira função dos lusos na comercialização do Brasil com os britânicos era de fato de entreposto comercial uma vez que os portugueses recebiam os produtos dos ingleses para repassar para os brasileiros e, por outro lado, recebiam o ouro para enviar à Londres a fim de pagar pelas importações (Russel-Woods, 2004). A Inglaterra iniciava o seu processo de industrialização e o ouro brasileiro ajudou a investir no desenvolvimento de novas técnicas. Portugal, entretanto, não acompanhou esse processo industrial, deixando, inclusive, de defender a sua produção manufatureira e, em consequência, não assimilou as novas técnicas que surgiam. Com a ausência de um polo manufatureiro, os lusos ficaram cada vez mais dependentes dos ingleses no setor agrícola (Furtado, 2009).

No cenário internacional, o ouro brasileiro aquecia a economia da Europa de uma maneira geral e no interior da colônia. Aconteciam muitas transformações advindas da mineração, notadamente nos primeiros cinquenta anos do século XVIII. À primeira

vista houve uma grande expansão e conseqüente povoamento do território mais afastado do litoral, criando novos centros de produção e consumo, além de estimular a produtividade em regiões mais tradicionais de oferta, como Salvador e Recife, que desenvolveram no período com o crescimento do mercado nos portos. A produção de moedas cresceu no país, diminuindo o sistema de trocas de produtos para a compra de mercadorias (Russel-Woods, 2004). A partir de 1770, a extração do ouro entra em declínio e toda a economia da mineração começa a se desarticular de modo que, ao entrar no século seguinte, a economia central do Império Português ainda não estava bem definida, entretanto muitos acontecimentos políticos continuavam a elevar o Brasil a um *status* privilegiado perante as outras colônias (Furtado, 2009).

Do ponto de vista do triângulo colonial setecentista, para além do tráfico negreiro, Portugal, Brasil e Angola reforçavam a relação de interdependência com a Inconfidência Mineira, conspiração anticolonial ocorrida em Minas Gerais, em 1789, contra os excessos das taxas tributárias alusivas à mineração do ouro. Os idealizadores da conjuração eram pessoas bem colocadas na sociedade mineira, homens letrados de ascendência portuguesa, nascidos no Brasil, que queriam uma emancipação política em relação à Metrópole (Maxwell, 1989).

A conjuração fracassou com a prisão de um dos principais líderes, em 1789, o movimento foi desarticulado e um grupo de inconfidentes foi enviado para Angola como medida punitiva. Entretanto, os exilados políticos tiveram liberdade em Angola, sendo incluídos nas irmandades do país, com exceção do coronel Francisco Antônio de Oliveira Lopes sentenciado a viver por toda sua vida numa prisão localizada em Benguela. A sentença do coronel foi revogada pelo juiz da cidade, que era brasileiro, e, portanto, afrontou a autoridade do governo local, concedendo liberdade para Antônio Lopes, em Benguela (Mácedo, 2002). O trânsito triangular de pessoas acontecia ao final do século XVIII, de forma espontânea ou de modo forçado (tráfico negreiro e exílio); brasileiros, angolanos e portugueses circulavam entre o Brasil e Angola, intercambiando informações, conhecimentos, vivências e cultura.

Ao chegar no século XIX, o Brasil, apesar de sua posição de colônia, assumiu novamente o papel de comando em relação a Angola. Os colonos brasileiros ao perceberem a decadência de Portugal na navegação e no comércio, começaram, de forma independente, a investir no mercado marítimo sul atlântico, absorvendo em totalidade o comércio e a navegação de Angola, excluindo Portugal. Até mesmo os navios negreiros passaram, gradativamente, a serem produzidos no Brasil, em estaleiros

da Bahia e do Rio de Janeiro¹⁴ (Penha, 2011). Entre as principais rotas bilaterais, estavam Rio de Janeiro em conexão com Luanda e Benguela. Neste trajeto, eram enviados do porto carioca, açúcar, cachaça, tecidos, metais preciosos, carne seca, toucinho, feijão e farinha. Em contrapartida, os angolanos ofereciam naturalmente escravos e também diversos produtos, tais como arroz, algodão, cera, gengibre, marfim, tecidos, entre outros (Rodrigues, 1975-6).

O Brasil expandiu o seu comércio marítimo, passando a navegar pela Ásia para comercializar produtos diretamente com a Índia, novamente excluindo a participação de Portugal. Esse comércio permaneceu até o começo da colonização britânica na Índia, em 1817, e a partir de então os portugueses também proibiram que os navios indianos aportassem nos portos brasileiros. No contexto dos impérios europeus, a Inglaterra ganhou a hegemonia do comércio no Atlântico Sul, tornando-se uma grande potência ainda no século XVIII e, por consequência, rompeu o tratado comercial com os portugueses uma vez que a rota comercial Brasil-África constituía-se num obstáculo para a soberania marítima comercial dos ingleses (Penha, 2011).

Em 1806, os ingleses assinaram o tratado anglo-americano *Foreign Slave Trade Bill*, o qual estabelecia a extinção do comércio escravos inglês em nome de princípios humanitários. O fim do tráfico negreiro inglês trazia também uma pressão internacional “oficial” para Portugal também acabar com o comércio humano em África. Essa situação ficou muito evidente em 1815, quando no Congresso de Viena, Portugal fica totalmente isolado por defender a permanência do comércio de escravos por mais um período. Enquanto Portugal perdia o controle comercial constituído na costa africana no começo do seu império, a Inglaterra legitimava a sua supremacia marítima no Atlântico Sul (Penha, 2011).

Antes da pacificação da Europa selada sobretudo com o Congresso de Viena, o clima de tensão de uma iminente guerra pairava no velho continente. Napoleão Bonaparte, apoiado pela Espanha, pressionava Portugal a participar do bloqueio continental contra a Inglaterra, impedido o livre comércio dos navios britânicos nos portos da sua colônia na América e o confisco dos bens e ainda a prisão dos ingleses residentes no país. Em 1807, Portugal comunicou ao líder francês Bonaparte a sua

¹⁴ Em 1763, Salvador deixa de ser a capital do Brasil, sendo substituída pelo Rio de Janeiro, que assume papel importante na rota de comercialização marítima do Império Português.

adesão ao pacto colonial e fez com que todos acreditassem que estava contra os britânicos, entretanto já havia secretamente assinado um acordo com a Inglaterra, que lhe garantia proteção na escolta da família real e sua nobreza para o Brasil, além de proteger o território português. Tratava-se de uma manobra política para ganhar tempo e proteção para a monarquia portuguesa, e em janeiro de 1808, a família real e membros do governo aportaram no Brasil, primeiramente em Salvador, onde o príncipe regente assinou o Decreto de Abertura dos Portos para as Nações Amigas, pondo um fim a participação portuguesa no pacto colonial (Borges, 2014).

O país mais beneficiado enquanto nação amiga foi evidentemente a Inglaterra, que nos anos seguintes dominou o mercado de exportação de produtos para o Brasil. José Rodrigues (1975-6:54) afirma que em 1812 “a América portuguesa importava 25% mais mercadoria inglesa que toda a Ásia, metade da importação dos Estados Unidos da América e das Índias Ocidentais Britânicas, e mais de quatro quintos do total enviado a toda a América do Sul”. Alguns anos depois, em 1815, os franceses também exportaram os seus produtos para o Brasil, numa escala bem menor que os britânicos, e até conseguiram fundar algumas lojas no Rio de Janeiro, o que era perfeitamente compreensível em vista da presença da corte na capital (Rodrigues, 1975-6).

A transferência da monarquia portuguesa para o Brasil, especificamente para o Rio de Janeiro não só abriu os portos para outras nações amigas europeias como também provocou profundas mudanças no desenvolvimento econômico, político e cultural do Brasil, a exemplo da permissão de abertura de fábricas na colônia. Entretanto, a mudança mais importante aconteceu em 1815 com a assinatura da Carta de Lei que criava o Reino Unido Portugal, Brasil e Algarve, o qual elevava oficialmente o Brasil a categoria de Reino Unido e não mais colônia. No ano seguinte, morreu a rainha D. Maria I e o seu filho mais velho assumiu o trono como D. João VI, o primeiro rei coroado do Brasil (Fernandes et al., 2011).

Sobre as mudanças no período do Reino Unido destaca-se também a fundação do Banco do Brasil, interrompendo definitivamente o antigo esquema de empréstimo de dinheiro entre pessoas físicas que eram pagos com favores. A área da educação e formação profissional foi beneficiada com a criação da Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica e a Real Academia Militar, transformando o Rio de Janeiro num exemplo civilizatório para as outras regiões do país (Cavalcanti, 2004). Havia um otimismo no Brasil com a estadia da família real embora a situação de Portugal no contexto

internacional fosse de império em eminente declínio perante as invasões que enfrentara e a sua incapacidade administrativa para gerir e atualizar a metrópole e suas colônias.

De fato, Portugal não modernizara o seu sistema colonial, que continuava totalmente atrelado e dependente ao tráfico negreiro uma vez que toda a produção, seja mineração, seja agricultura, necessitava de mão-de-obra escrava. Do ponto de vista interno, o país não havia entrando na revolução industrial e precisava dos recursos financeiros gerados nas colônias para manter-se, sobretudo do Brasil. Durante a maior parte do século XVIII, os lusos mais importavam produtos dos ingleses do que propriamente exportavam. Essa balança comercial modificou-se a partir de 1785, quando cresceu acentuadamente o volume da comercialização de algodão produzido no Brasil e exportado para a Inglaterra. Deste modo, as importações portuguesas superavam as exportações de produtos ingleses, pelo menos entre o período de 1785 e 1790 (Arruda, 2000). Apesar dessa mudança na balança comercial, a situação do Império Português apontava mais para instabilidade e recessão do que propriamente para um equilíbrio ou mesmo ascensão como mostravam-se outras potências europeias que se modernizaram com a Revolução Industrial, nomeadamente a Inglaterra.

Ao longo do século XIX, os britânicos estabeleceram relações com áreas ultramarinas subdesenvolvidas, abastecendo-as com seus diversos produtos, como era o caso do Brasil, que iniciou as importações das mercadorias inglesas já no período do auge da extração do ouro. Os britânicos conseguiram o controle econômico sobre as regiões subdesenvolvidas e contavam com uma frota de embarcações altamente desenvolvida, navios com tecnologia a vapor, que permitiram a sua expansão marítima e a defesa costeira (Tengarrinha, 2000).

No início do século XIX, a situação de Portugal em relação aos ingleses era de dependência comercial e de segurança nacional. A invasão francesa em Portugal trouxe sérios danos sociais e a população estava em luto pelos que morreram na batalha. Ao fim da guerra contra a França, houve uma pressão popular e até mesmo uma orientação dos ingleses, os aliados contra Bonaparte, para que o príncipe regente D. João retornasse com sua corte para Lisboa uma vez que Portugal precisava se reerguer e não havia mais motivos para permanecerem no Brasil. Entretanto, parecia que a realeza já estava bem acomodada a vida nos trópicos e o Império Luso, sendo governado a partir do Brasil, concedia a D. João uma certa soberania diante das outras nações americanas em situação econômica inferior. Se retornasse a Portugal, teria de assumir o posto de

país em decadência, ocupando naquela altura a periferia econômica da Europa (Fernandes et al: 2011).

Diante da pressão política e popular para o retorno da monarquia portuguesa para Lisboa, em 1821, a família real regressou a Portugal e D. João deixou o seu filho, o príncipe D. Pedro, para administrar o Brasil, decisão que agradou a aristocracia brasileira e os lusos do continente. Mas, a posição do Brasil havia mudando com sua nomeação a Reino Unido, situação que incentivou a população e, sobretudo a elite brasileira, a organizar insurreições contra o regime colonial. Estes movimentos de oposição culminaram com o grito de Independência do Príncipe D. Pedro e a consequente emancipação brasileira, em 1822. Para Francisco Adolfo de Varnhagen (1981), o processo de autonomia política do Brasil foi um fato previsível uma vez que a metrópole Portugal preparou a sua colônia nas Américas durante o século XIX a ser um país civilizado, onde viviam pessoas de ascendência portuguesa. Assim, a independência na ótica de Varnhagen foi um processo de continuidade e não propriamente uma revolução.

D. Pedro I apoiou as elites locais na luta pela independência com o amparo financeiro da Inglaterra interessada em continuar livremente o comércio nos portos do país, uma manobra política para continuar a sua expansão marítima no Atlântico Sul. Com a nomeação de D. Pedro a Imperador do Brasil, houve uma emancipação do governo brasileiro, contudo não houve grandes mudanças sociais: a independência foi marcada por uma colonização interna. O Imperador governava estritamente para as elites brasileiras; portanto os mestiços e os imigrantes pobres continuavam excluídos da participação política. Já o tráfico negreiro permaneceu até 1850 e, por consequência, continuava a escravidão dos povos africanos e as mesmas relações sociais do tempo colonial (Brancato, 2000).

Inspirados nos movimentos nacionalistas que antecederam a independência do Brasil, também em 1822, os colonos brancos de Benguela voltaram-se contra a política colonial portuguesa num movimento conhecido como Conferência Brasília, no qual os revoltosos reivindicavam uma união política com o Brasil. Os colonos estavam interessados em dar continuidade ao tráfico de escravos, permanecendo a rota direta do Porto de Benguela para o Brasil. Todavia, a milícia colonial conseguiu logo conter os revoltosos, que não tinham muitos recursos armamentistas para enfrentar a resistência militar do Estado. Os conflitos internos no território angolano, sejam dos colonos para o Estado, sejam as guerras intertribais ou ainda a resistência dos nativos em relação à

ocupação dos novos colonos no interior, continuaram a acontecer durante o século XIX, o que dificultava as novas políticas de povoamento e de desenvolvimento implementadas em Angola (Pimenta, 2004).

Após a independência do Brasil, a atenção do Império Luso voltou-se totalmente para a África, notadamente para Angola e Moçambique, as principais colônias portuguesas a partir desta fase. Até o princípio do século XIX, Portugal manteve no território angolano uma estrutura político-administrativa mínima centralizada no litoral, que era o suficiente para prosseguir com o tráfico humano para as minas brasileiras e também para a Europa e outras colônias. Houve um pequeno investimento em Luanda e Benguela durante a invasão francesa a Portugal, fato que ocasionou a vinda de mercadores para a capital e a sub-capital angolanas e as instalações de empresas sediadas no Brasil (Macêdo, 2002).

Em verdade, após o declínio do Império Luso-brasileiro, Portugal praticamente teria de recolonizar Angola uma vez que o Brasil havia estabelecido o domínio do tráfico de escravos, conquistando grande influência e também presença no território e na comercialização de produtos trocados por angolanos escravizados. Portugal, no começo do século, estabelecia ainda uma relação muito frágil com os autóctones. De acordo com Valentim Alexandre (1993), o comércio negreiro foi controlado por traficantes situados nos portos do Brasil, que faziam negócios diretamente com os comerciantes angolanos, estes, por sua vez, funcionavam, muitas vezes, como filiais brasileiras.

No começo da década de 1850, o Brasil interrompeu por um período as ligações com Angola, encerrando as importações de escravos angolanos, o que abalou diretamente a economia imperial lusa. Sendo assim, a política colonial voltou-se para a ocupação do território angolano e para o desenvolvimento do comércio e da produção de produtos, os quais iriam circular no mercado interno e dentro do espaço do império. A ideia era diversificar a produção de matérias-primas dentro da colônia, estimulando a livre iniciativa dos colonos para a implementação do comércio e, evidentemente, diminuir a função dos intermediários africanos. Era uma tentativa de aproximar e integrar definitivamente Angola e as outras colônias africanas ao império de modo que fosse uma extensão territorial da Metrópole (Vellut, 2010).

A política de unificação política e administrativa entre Portugal e as suas colônias, que passaram a ser chamadas de províncias, não traziam mudanças relativas à autonomia de cada território. Angola recebeu uma administração centralizadora e até mesmo déspota, gerando assim uma insatisfação social generalizada tanto da parte dos

colonos brancos quanto dos nativos da terra. Uma das ações que teve maior impacto negativo entre os colonos no século XIX foi a proibição a partir de 1890 da fabricação de cachaça e a venda de tecidos dentro do território angolano. Isso porque após a abolição da escravatura, os colonos começaram a produzir cachaça a partir das sobras das pequenas plantações de cana-de-açúcar e vendiam a bebida para a população negra angolana. O Estado queria monopolizar o mercado angolano com as vendas dos vinhos e dos tecidos fabricados em Portugal, enfraquecendo assim a burguesia angolana em detrimento do enriquecimento da burguesia metropolitana. A verdade é que o Estado precisava do apoio dos colonos para administrar as suas colônias e por isso nem sempre conseguia aplicar estritamente a sua política (Pimenta, 2004).

No cenário internacional, Portugal ocupava uma pequena parcela do território total do continente africano, que ao final do século XIX era visto pelas potências europeias como um continente a ser explorado uma vez que só 10% do continente estava sob o domínio colonial. Em 1884, durante a Conferência de Berlim, as potências europeias iniciaram a divisão entre si da África, que passava a ter 90% do seu território ocupado, sobrando apenas a Libéria e a Etiópia do domínio imperialista. A divisão foi feita a partir dos interesses de cada nação que já tinha o domínio colonial, como Portugal, ou exerciam rotas comerciais de modo informal (Alexandre, 2004).

Portugal reforçou seu domínio sob os territórios do antigo império e houve a tentativa de conquistar o território que liga Angola a Moçambique, entretanto tal corredor compunha a rota estratégica traçada pelos britânicos, que deram um “ultimato” aos lusos para retirarem as suas frotas da região. Esse episódio além de ter sido humilhante sob a perspectiva internacional, abalou a imagem da monarquia portuguesa na metrópole e também nas colônias (Alexandre, 2004).

Após o episódio do ultimato britânico, Portugal entrou no século XX com o projeto de se aproximar da sua antiga colônia americana uma vez que, após a independência, o Brasil manteve as relações com outros países. Com a proclamação da República portuguesa em 1910, o governo português incorporou o discurso de nação com capacidade nata para a colonização, sendo o Brasil o seu projeto mais bem-sucedido, constituindo-se num exemplo civilizatório para a África. Esse discurso, reivindicando o elo histórico entre os dois países, foi levado ao Brasil pelos imigrantes portugueses que lá viviam nas primeiras décadas do século XX (Ferreira, 2007).

Segundo Neide Patarra e Duval Fernandes (2011), entre 1870 e 1930 houve uma grande contingência de europeus migrando para a América Latina, sobretudo para o

Brasil, país que oferecia muitas terras para o cultivo do café. Nesse fluxo migratório é interessante perceber o movimento dos portugueses, que migraram no período de 1855 a 1914, elegendo o país a morada preferida: 89% dos imigrantes deste tempo vieram para a antiga colônia em busca de novas oportunidades de trabalho (Leite, 2000).

No começo do século, o Brasil era o principal lugar de destino para os portugueses localizados na metrópole, entretanto para uma parte dos colonos brancos de Angola representava uma referência de nação irmã que havia lutado para conseguir sua emancipação e assim constantemente sua trajetória de emancipação era lembrada. De acordo com Fernando Pimenta (2004), o discurso da autonomia brasileira era recorrente principalmente entre os colonos liberais autonomistas defensores da implantação de um governo angolano com autonomia política e econômica.

Os autonomistas recebiam apoio de algumas instituições locais de caráter maçônico, que supostamente tinham ligações com a maçonaria brasileira: “De facto, o Brasil providenciava um atraente modelo político aos autonomistas angolanos, os quais defendiam a futura transformação de Angola numa República independente sob o governo da população branca, mas com a participação política (pelo menos nominal) da elite mestiça e negra europeizada” (Pimenta, 2004:14). Nem todos os colonos tinham ideias liberais, haviam naquela altura uma linha mais conservadora que pregava a autonomia econômica da colônia com a prevalência da administração política da metrópole, pois dependiam economicamente da continuidade do sistema vigente pautado na exploração de mão-de-obra negra semi-escrava.

O Estado português enfrentava os protestos dos colonos nacionalistas liberais e também a constante ameaça da Alemanha invadir totalmente o sul de Angola, região pouco ocupada e fiscalizada, que fazia fronteira não claramente definida com a África sudoeste germânica (atual Namíbia). Essa disputa vinha arrastando-se desde o final do século XIX, entretanto, as tensões luso-germânicas aumentaram realmente com as mortes de alguns soldados alemães por militares portugueses no território de Angola, motivo suficiente para iniciar um conflito entre os dois países em 1914, uma extensão da 1ª guerra mundial (1914-1918) no continente africano. Novamente, os lusos receberam apoio da Inglaterra, com tropas enviadas da África do Sul, uma vez que estava interessada em confrontar diretamente os germânicos e, em consequência, diminuir o poder do inimigo no cenário internacional. Com a derrota dos alemães na guerra, os britânicos alargaram o seu território até o sul de Angola, ocupando a região que fora anteriormente dos germânicos (Barroso, 2015).

Depois da guerra contra a Alemanha, a situação em Angola tornou-se, por um curto espaço de tempo, mais pacífica apesar de continuar a insatisfação dos nacionalistas brancos em relação à política colonial, que se tornou ainda mais controladora e déspota com a instauração da ditadura militar em Portugal (1928-1932). Em contrapartida a administração austera do Estado militar, os autonomistas angolanos junto com os exilados políticos deportados para Angola, rebelaram-se contra o governo colonial local culminando no assassinato do tenente Morais Sarmiento, inspetor da administração pública. Havia assim uma crise política em Angola, sendo o Alto-comissário Filomeno da Câmara demitido de forma que a ordem pública foi temporariamente recuperada. Entretanto, poucos meses depois, o Estado voltou as medidas de repressão contra os autonomistas, que foram presos, exilados e silenciados, enquanto que as maçonarias foram proibidas e os direitos civis dos colonos foram finalmente suprimidos com a instauração da ditadura de Salazar (1933-1974) (Pimenta, 2004).

O início do Estado Novo, inaugurou uma nova fase no colonialismo português, a busca do governo fascista Salazarista pela restauração dos tempos gloriosos vividos pelo Império Luso no passado. O Ato Colonial foi a principal medida da primeira fase da ditadura de Salazar, sendo um documento constitucional que apresentava as normas e diretrizes para a “nova” administração colonial, marcada pela intensificação da centralização da gestão colonial e política que privilegiava a burguesia da metrópole enquanto cerceava toda e qualquer autonomia dos colonos (Alexandre, 2006). Outra marca do governo salazarista foi sem dúvida as políticas de povoamento dos portugueses aos territórios africanos, que no caso de Angola tem o seu momento máximo na metade década de 1960 devido ao desenvolvimento das economias no território. Houve um incentivo para a imigração de mulheres e famílias para o território angolano de modo que fosse constituída uma nação “semelhante” ao que se encontrava na sociedade europeia lusa (Castelo, 2004).

Mesmo com a castração da liberdade e da autonomia dos colonos em Angola, continuavam os protestos e as manifestações contra a administração de Salazar, sendo que em 1961, ano do início da guerra colonial angolana, foi criado o mais importante partido do nacionalismo branco local, FUA (Frente de Unidade Angolana), que divulgou um protesto exigindo o fim do conflito de modo pacífico e a criação de um estatuto que concedesse autonomia política à colônia. Em 1962, os membros principais da FUA foram presos e o partido reconfigurou-se no interior do país, estabelecendo uma

estratégia de unir-se aos outros partidos nacionalistas nativistas, no caso o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e a UPA (União das Populações de Angola)\ FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) para criarem uma frente de libertação única. Entretanto, os nacionalistas negros angolanos não concordaram com a proposta de uma frente multirracional e nem mesmo estavam a favor da existência da FUA como uma aliada para a independência de Angola (Pimenta, 2004).

Durante a guerra colonial, os nacionalistas conservadores brancos foram influenciados pelos ingleses da África do Sul mediante a política racista de *apartheid*, insuflando, inclusive, a violência dos brancos portugueses contra os negros nativos. O que aparentemente era uma medida racista escondia os interesses de grupos econômicos dos EUA e de outros países europeus que já investiam em Angola nos setores do petróleo e da extração de diamantes. Apesar da política colonial centralizadora e supostamente fechada para os interesses externos, diversos países estavam acompanhando o desenvolvimento da África portuguesa, interesses que se confirmaram após a independência angolana (Alexandre, 2006).

No contexto internacional, a guerra de Angola não foi uma situação militar bilateral, envolvendo interesses apenas da colônia e da metrópole uma vez que o mundo estava dividido entre dois blocos políticos, os capitalistas liderados pelos EUA e os comunistas comandados pela então URSS. As duas novas potências mundiais daquela época, após a 2ª guerra mundial, posicionaram-se contra os regimes coloniais europeus, pois ambas almejavam a dominação político-econômica e o alargamento de suas áreas, em diferentes territórios do globo, inclusive nas antigas colônias africanas (Alexandre, 2006).

No caso angolano, os partidos locais independentistas tiveram apoio externos para financiar a guerra, a FNLA foi apoiada pelo Zaire e pelos Estados Unidos ao passo que o MPLA recebeu apoio da União Soviética e de Cuba e a UNITA foi ajudada pela África do Sul sob o pretexto de defender a Namíbia de guerrilheiros. Afinal, as tropas portuguesas não lutavam apenas com os combatentes nativos, mas também com as potências imperialistas e seus aliados que prospectaram em Angola um novo mercado, na visão capitalista dos EUA, ou um novo país aliado ao regime comunista, no caso da URSS (Thiam et al, 2010).

Após o fim da ditadura de Salazar, em 1974, momento conhecido como o 25 de abril, o governo português negociou a independência com os três principais partidos nacionalistas, UNITA, FNLA e MPLA. Os colonos brancos, por não terem outra

alternativa, dividiram o apoio entre a FNLA e a MPLA, entretanto o que parecia ser um futuro pacífico para a população terminou no recomeço de um novo conflito, a luta pelo poder central do país. Assim, começa uma guerra civil que não mostrava indícios de um fim próximo. Diante desse cenário de violência e insegurança, os colonos brancos começam a retornar a Portugal em grande massa, mas também migraram para o Brasil, a África do Sul e a Rodésia. Apenas uma minoria branca permaneceu em Angola sob a dependência do MPLA, que lhes garantiu segurança e o direito de continuarem com os seus patrimônios (Pimenta, 2004).

O Brasil foi o primeiro país a reconhecer a independência de Angola, atitude que não foi bem vista por outras nações ocidentais uma vez que o futuro angolano era uma incógnita no cenário mundial. Os EUA, por exemplo, censuraram a medida diplomática brasileira, chamando-a de precipitada. Entretanto, o governo brasileiro vislumbrava uma abertura de diálogo e parcerias políticas com Angola, que até então mantinha apenas relação com a URSS e Cuba (José, 2011).

Realmente a decisão do Itamaraty causou até mal-estar no cenário político interno, que estava sob o domínio dos militares, num severo regime de ditadura, e por esta razão o governo combatia qualquer política comunista dentro do país. Do lado dos angolanos, o reconhecimento público do Brasil foi recebido de forma entusiástica uma vez que precisavam de apoio político internacional para abrir novas frentes comerciais e não podiam contar apenas com a URSS e com Cuba ou com os países africanos ao seu redor, pois também se recuperavam de guerras sucessivas. Portanto, Angola e Brasil retomam os seus laços antigos no século XX só que de um modo autônomo e com parcerias bilaterais que beneficiaram a ambos durante muitas décadas, especialmente o Brasil que ganharia mais abertura para negociar diretamente com outras nações africanas lusófonas (José, 2011).

Após a independência, Portugal também iniciava uma nova relação política e econômica com Angola, além de ser efetivamente um local seguro para onde migravam os angolanos vítimas da guerra civil. O Brasil também abriu as suas portas para receber os refugiados angolanos, reforçando os laços de parceria e diplomacia com o país africano. A bilateralidade dentro do triângulo foi concernente também entre brasileiros e portugueses que, a partir dos anos 1990, estabeleceram novas parcerias diplomáticas, econômicas e políticas, que trouxeram benefícios mútuos e reforçaram as facilidades advindas do reconhecimento do passado histórico e da língua oficial em comum.

Embora os países lusófonos, a exemplo do Brasil, de Portugal e de Angola já estabelecessem entre si acordos econômicos e diplomáticos, foi criada em 1996, a CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), com a finalidade de oficializar a união dos países falantes da língua portuguesa beneficiados pela ajuda e apoio mútuo concernentes à promoção e divulgação da língua comum, às cooperações diplomáticas e às ações cooperativas. Posteriormente, a CPLP estendeu a sua atuação a acordos políticos e econômicos e ações que facilitassem a circulação dos cidadãos dos países membros entre o contexto geográfico do Espaço Lusófono (Gala, 2002).

A CPLP tornou-se uma comunidade de múltiplas identidades, que ora os países membros se correspondem, ora se distanciam, todavia estão conectadas pelo percurso histórico e por interesses individuais e coletivos, especialmente pela ideia de inserirem-se no cenário internacional da globalização. Com efeito, a organização oficial dos países lusófonos “deveria ser reconhecida naquele ‘conceito estratégico’ de defesa nacional [coesão interna através do fortalecimento da consciência nacional e desenvolvimento dos valores éticos, morais e culturais] apesar da descontinuidade geográfica” (Sobral, 1998:380).

Nesta descontinuidade geográfica, os cidadãos lusófonos movimentam-se dentro e também fora do Espaço, motivados por interesses pessoais, por melhores condições de vida e por novas oportunidades de trabalho. O local de destino muda também de acordo com o momento econômico de cada país (positivo ou negativo), entretanto o triângulo Angola, Brasil e Portugal continua fluindo de forma ainda bem significativo com o trânsito de profissionais e estudantes entre os três vértices.

Após a independência¹⁵ das colônias luso-africanas, Portugal passou a receber um fluxo considerável de cidadãos oriundos desses países, deixando assim de ser apenas uma nação de emigrantes, até então uma característica inerente à sua sociedade, para tornar-se também uma nação de imigrantes. Os brasileiros começaram a migrar de forma mais expressiva para Portugal na década de 1980 para ocupar maioritariamente trabalhos de menor qualificação.

Em 1986, Portugal passa a integrar a Comunidade Europeia, internacionalizando a sua economia e assim atraindo imigrantes para ocupar novos postos de trabalho em

¹⁵ Ainda no período colonial, na década de 1960 e início dos anos 1970, houve uma imigração de cabo-verdianos para Portugal, um trânsito que constituiu uma exceção à época, por isso os estudos de migração consideram o início do ciclo contemporâneo das migrações em Portugal após as independências das colônias luso-africanas (Baganha et al., 2003).

obras públicas e construção civil. Na década seguinte, o país adere ao Acordo de *Shengen*¹⁶, atraindo definitivamente uma variedade de estrangeiros vivendo em seu território, oriundos da África, América Latina (predominância do Brasil), Ásia e da Europa (Lages et al., 2006). Ao final do século XX, o Serviço de Estrangeiros e Fronteiras-SEF (apud Baganha et al., 2003) registra que a maioria dos imigrantes em Portugal vinha das ex-colônias africanas e do Brasil, correspondendo a 76% dos estrangeiros no ano de 1999, sendo 20.887 brasileiros e 17.695 angolanos, ambos só perdiam para os cabo-verdianos, nacionalidade que ocupava o primeiro lugar no *ranking* dos imigrantes.

O colapso financeiro na Europa, em consequência a crise no mercado de trabalho português, iniciada em 2010, provocou alterações no panorama migratório no país. Assim, em 2014, houve uma queda considerável de imigrantes oriundos dos países de língua oficial portuguesa, representando 45% do total, destacando-se os brasileiros, em primeiro lugar com 22%, os cabo-verdianos com 10,4% e os angolanos, com 5%. “Como principais fatores explicativos, concorrem a aquisição da nacionalidade portuguesa, a alteração de fluxos migratórios e o impacto da atual crise económica no mercado laboral” (SEF-Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo, 2014)¹⁷.

As estimativas registradas pelo SEF comprovam o dinamismo do Espaço Lusófono numa perspectiva de trânsito dos falantes da língua portuguesa numa confluência no sentido Europa, entretanto há outras rotas em direção a América Latina e a África para continuar o traçado do triângulo discutido neste texto. Dentro da cronologia histórica, o próximo destino no século XXI é Angola, que após a guerra civil, em 2002, abriu as suas fronteiras para profissionais de diversas áreas para trabalharem na reconstrução do país, conforme reflete Jorge Macaísta Malheiros (2012:136):

Na verdade, a emergência de Angola como destino crescente da emigração portuguesa após 2005/2006 (...), é o melhor exemplo do processo atual de recomposição relativa dos destinos da mobilidade internacional de portugueses, que podem tirar partido de países emergentes, com taxas de

¹⁶ Esse acordo dá direito a livre circulação aos cidadãos europeus entre os países membros.

¹⁷ De acordo com o relatório de 2014 do SEF “permanece a estrutura das dez nacionalidades mais representativas, sendo que a China em 2014 passou a ser a quinta mais relevante (21.402), com um crescimento de 14,8%, suplantando Angola (19.710). Destas nacionalidades mais representativas, a chinesa, a espanhola, a britânica e a guineense - Bissau foram as que registaram um aumento do número de residentes”. [Disponível em:] http://sefstat.sef.pt/Docs/Rifa_2014.pdf. Acesso em 07 de dezembro de 2015.

crescimento económico elevadas, nomeadamente aqueles que têm o português, o espanhol ou inglês como línguas oficiais e que manifestam carências ao nível de mão-de-obra com qualificações intermédias (ou mesmo elevadas) em sectores como a construção civil, as obras públicas ou o turismo.

Na primeira década após a guerra civil, o número de portugueses em Angola aumentou, entretanto entre 2013 e 2014 houve uma queda desse fluxo devido ao impacto negativo na economia angolana proveniente de uma retração no setor de petróleo. Segundo Maria Galito Sousa (2015), a diáspora portuguesa em Angola divide-se em três grupos: o primeiro é formado pelos portugueses que viveram em Angola antes da independência e foram obrigados a retornarem a Portugal; o segundo refere-se a profissionais que migraram para ocupar posto de trabalho na construção civil nos anos 1990; e por último, estavam portugueses que não tinham qualquer vínculo direto histórico com Angola, que migraram com suas famílias para trabalhos mais especializados.

As oportunidades de trabalho e a aproximação histórico-cultural que atraíram os portugueses para Angola também motivaram profissionais brasileiros a buscarem o sonho angolano, principalmente a partir de 2002, período de maior fluxo migratório de brasileiros para Angola. Durante a guerra civil houve também a presença de profissionais brasileiros, principalmente entre as décadas de 1970 e 1990, momento em que os governos dos dois países estabeleceram importantes parcerias e acordos mútuos. Durante esse período, o Brasil investiu economicamente em Angola, sobretudo na área do petróleo, e empresários brasileiros implantaram empresas que ainda hoje operam no país, com destaque para a construção civil (Rizzi, 2008). De acordo com os últimos dados divulgados pela Embaixada do Brasil em Luanda, há cerca de 30 mil brasileiros vivendo em Angola, os quais estão distribuídos em diferentes setores de atividades. (apud Canes, 2014).

Os angolanos, por outro lado, começaram a migrar para o Brasil em 1975 em decorrência da guerra civil: eram refugiados que foram forçados a fugir do país. De acordo com as estatísticas do Ministério da Justiça, Angola é a principal nacionalidade de refugiados vindo da África no Brasil, entre 2005 e 2011 (Conare¹⁸, Ministério da Justiça Brasil, 2011 apud Baeninger & Peres, 2011). Essa imigração foi justificada pelo

¹⁸ Conselho Nacional para Refugiados, órgão responsável em identificar e legalizar a situação do refugiado no Brasil de modo que o indivíduo tenha condição legal de trabalhar no Brasil.

apoio que o Brasil ofereceu à Angola, mesmo durante os conflitos, e a aproximação entre os povos pela língua portuguesa e pelas afinidades históricas (Sprander & Milesi, 2003). Em paralelo ao movimento dos refugiados, há também a imigração pelas vias dos acordos de cooperação científica entre os dois países, os quais estimulam o ingresso de jovens angolanos nas universidades brasileiras. Entretanto, os angolanos que foram para o Brasil enfrentam dificuldades para sobreviver num contexto de grande desigualdade social e de racismo (Baptista, 2007).

O movimento migratório no triângulo Angola, Brasil e Portugal, acontece nas três direções, ou seja, os estudantes e profissionais movimentam-se entre as três rotas num fluxo e refluxo dinâmicos, facilitados pelos acordos não só bilaterais como também os que foram instituídos com a CPLP. Para além da circulação de cidadãos lusófonos, acontece também o trânsito de bens simbólicos, com destaque para as telenovelas, especialmente as brasileiras e as portuguesas, que se movimentam dentro do triângulo de acordo com a lógica mercantil da internacionalização dos *media* desses países.

Sobre essa questão, desenvolvemos uma discussão mais aprofundada no capítulo 2, no qual discutimos a história da televisão e sobretudo das telenovelas em cada país estudado. Todavia, no texto a seguir foram refletidos conceitos dos períodos colonial e pós-colonial, que são importantes para o entendimento macro desta tese. Em verdade, reiteramos que a história colonial e os conceitos decorrentes deste período vão permitir compreender as relações sociais operantes em Angola, no Brasil e em Portugal, que, por sua vez, são refletidas nos enredos das suas respectivas telenovelas nacionais.

1.1 Colonialismo e pós-colonialismo: ações discriminatórias e revisão de conceitos a partir de contextos históricos

Os acontecimentos e fatos da história moderna permitiram que os pensadores compreendessem diferentes fenômenos, conceitos e ideias existentes na contemporaneidade. O período que historicamente ficou conhecido como a era dos descobrimentos¹⁹ (séc. XV a XVII), por exemplo, foi marcado pela formação de um ideário colonial, formado pela dominação política, religiosa e expansionista (poder militar) da Europa em relação ao restante mundo. Esses pensamentos também definiram e moldaram as relações entre os colonizadores, os conquistadores, e as etnias colonizadas, os dominados. Como personagem igualmente importante nessa relação entre os europeus e os autóctones de outros continentes, estava a Igreja Católica, sendo representada pelos seus missionários, os religiosos que viajavam junto com os navegadores para garantir a evangelização do ultramar (África, Ásia e América), dos povos considerados pagãos, profanos, desprovidos de civilidade.

Neste capítulo, revisitamos alguns pensamentos coloniais tendo em vista os contextos, as forças e os interesses motivadores para a formação de ideias que ajudaram a sustentar a auto-proclamada superioridade ocidental face aos restantes povos do globo, etnias e continentes definidos como inferiores. Alguns dos ideais coloniais, principalmente os que determinavam as relações humanas, sejam entre povos distintos ou entre homens e mulheres, sobreviveram no pensamento coletivo contemporâneo. Esse alargamento temporal do ideário colonial deve-se à própria expansão do pensamento eurocêntrico uma vez que os povos colonizados recebiam os conhecimentos dos europeus como absolutos e incontestáveis mediante a educação religiosa. Referente a essa discussão, Anibal Quijano (2009: 75) acrescenta que “ (...) trata-se da perspectiva cognitiva durante o longo tempo do conjunto do mundo eurocentrado do capitalismo colonial/moderno e que naturaliza a experiência dos indivíduos neste padrão de poder”.

Para compreendermos a origem e a evolução de alguns conceitos coloniais, é preciso retornarmos ao início das navegações ultramarinas, período em que a Igreja Católica planejou e executou uma espécie de cruzada além-mar, denominada de

¹⁹ A era dos descobrimentos faz alusão ao período das grandes navegações e consequentes descobertas dos europeus a continentes até então desconhecidos por eles.

Expansão da Cristandade²⁰ (1500-1759). Esta cruzada consistiu no expansionismo católico imposto na conquista dos europeus, principalmente dos Ibéricos, os povos considerados naquela época os mais fiéis seguidores da Igreja Católica e do Papa. Assim, o projeto da expansão marítima dos portugueses e dos espanhóis estava integrado ao plano de conversão dos povos nativos de cada território ocupado. A igreja tinha o interesse de expandir o seu domínio político além da Europa e também projetava o aumento de seus rendimentos financeiros com a recolha do dízimo nas novas colônias. De acordo com Antoine Roulet (2015), os missionários acompanhavam os portugueses e espanhóis a pedido dos respectivos reis para firmar a presença da Igreja Católica no novo território, primeiramente evangelizando os nativos e depois erguendo cruzes e administrando o sacramento dos europeus. O autor acrescenta ainda que foi efetivamente na América Ibérica que a Expansão da Cristandade conseguiu realizar o seu projeto macro de evangelização com a conversão imposta aos povos nativos e aos africanos escravizados.

A Expansão da Cristandade constituiu-se num projeto político-religioso que apoiou a implantação da economia colonial, justificando, por exemplo a escravidão dos ameríndios como legítima e necessária. A Igreja Católica propagou a ideia de que os nativos eram povos subservientes ao demônio, possuíam costumes desprovidos de civilidade e moral e, portanto, precisavam ser evangelizados e salvos dos pecados já cometidos. Essa visão fundamentou a escravidão dos índios na América Latina, institucionalizando, por consequência, o racismo contra os nativos (Roulet, 2015).

Na América lusa, a partir de 1549, ano da chegada dos jesuítas ao Brasil, os índios eram reunidos em aldeias organizadas pelos missionários (aldeamentos ou missões) para facilitar e controlar a catequese. Nos aldeamentos, um espaço isolado e protegido de invasões indígenas e de caçadores de escravos, os índios eram obrigados a viver sob os rígidos costumes católicos, frequentando a igreja e a escola, onde as crianças aprendiam tupi-guarani, português, espanhol e latim, além, é claro, da cultura e dos conhecimentos do mundo europeu (Ramos & Morais, 2010).

O projeto Expansão da Cristandade estendeu-se também ao tráfico negreiro uma vez que o mesmo ideário de inferioridade racial se aplicou aos africanos tendo

²⁰ Entende-se por Cristandade as relações estabelecidas entre o Estado e a Igreja, através das quais estes dois campos sociais legitimam-se numa determinada sociedade.

consequências comerciais ainda mais rentáveis do que a servidão dos ameríndios no interior do Brasil. O colonialismo imprimiu a ideia da superioridade do homem branco europeu em relação aos africanos, asiáticos e ameríndios. Uma visão que justificava perfeitamente qualquer tipo de violência adotada no projeto de colonização das potências coloniais católicas (Bethencourt, 2015). Houve, portanto, uma institucionalização do racismo contra os negros escravizados, que foram estrategicamente considerados inferiores em relação ao homem europeu apesar de realizarem parcerias comerciais com os brancos nos seus territórios, como acontecia com os congolezes, consortes de comércio com os lusos. O Congo representava uma exceção, pois era organizado socialmente como reino e o seu povo foi batizado, dois motivos suficientemente fortes para serem considerados como civilizados.

A forte influência da Igreja Católica especialmente entre os reinados da Espanha e de Portugal advinha da Idade Média, período marcado pela perseguição religiosa às pessoas não católicas. No século XII e XIII, as Cruzadas medievais tinham como objetivo a reconquista da Península Ibérica, das Ilhas Mediterrânicas e do Oriente Médio, territórios ocupados pelos muçulmanos. Após a retomada dos cristãos, a intolerância religiosa tornou-se ainda mais ofensiva, sendo os judeus expulsos da Espanha, em 1492, e obrigados a se converterem em Portugal, em 1496. Antes dos judeus, outros povos chamados de bárbaros pelos romanos haviam sido forçados a conversão ao cristianismo ao serem derrotados nas guerras, havendo assim, de certa forma um colonialismo interno entre os próprios europeus (Bethencourt, 2015).

De acordo com Paul Sampley (2014), no antigo Império Romano eram escravizados os guerreiros vencidos nas batalhas, não importando a cor da pele. As guerras e o comércio exterior eram os maiores fornecedores de escravos para o império. Deste modo, o projeto da colonização ultramarina mudava o próprio conceito da escravidão para os europeus, com o consentimento e o apoio da Igreja Católica, que em 1537, inclusive, autorizou a abertura de um mercado de africanos em Lisboa (Bosch, 2002). Diante da institucionalização da escravidão pelas potências imperialistas e pela Igreja Católica, no período colonial a cor da pele passava a determinar a etnia de um indivíduo ao passo que na Idade Média a religião era usada como o principal critério de identificação étnica, tal como os cristãos-novos, classificação para judeus convertidos, e dos mouriscos, nome dado as pessoas de origem islâmica (Bethencourt, 2015).

A escravidão passou a ser uma estratégia de expansão da Cristandade nas Américas, a exemplo do Brasil, onde os africanos ficavam presos em cativeiros, as

senzalas, em condições subumanas, sendo os escravos e seus descendentes catequisados proibidos de reverenciar os seus Deuses. Nos engenhos de cana-de-açúcar, havia a casa confortável do senhor-de-engenho e o cárcere dos escravos, a senzala, uma organização espacial que denunciava a exclusão dos africanos da participação igualitária no modelo da sociedade colonial. Independente de suas ações, os indivíduos nascidos negros estavam condenados a serem escravos. E na visão católica, as senzalas justificavam-se por representarem um local reservado para punir os pecados de seres humanos de ética espiritual inferior (Oliveira, 2007).

O projeto de Expansão da Cristandade de fato foi muito útil à colonização portuguesa na América tendo em vista que houve uma grande presença de africanos escravizados no Brasil, que na segunda metade do século XVII superava os descendentes dos portugueses. E para manter a estratificação social e a ordem do sistema colonial, a Igreja Católica, por meio dos seus missionários, catequisava os africanos com os ensinamentos bíblicos de submissão e resignação. Uma das medidas para manter a ordem social colonial foi a santificação de personagens negros que eram exemplos de obediência e subserviência aos dogmas católicos. Deste modo, os africanos escravizados no Brasil passaram também a serem estimulados a cultuarem santos africanos que serviram incondicionalmente ao Deus católico, sem contestar os desígnios divinos, mesmo as situações de punição e de sofrimento (Oliveira, 2007).

Jan Pieterse (2003) reflete que o estigma negativo, de valor menor, concedido aos negros tornou-se durante o colonialismo, com reforço importante do cristianismo, uma condição, uma hierarquia social inferior e desprivilegiada que passou a ser um estereótipo utilizado pelos europeus em alusão a outros povos com culturas diferentes das existentes na Europa. Etnias distintas dos homens brancos, como os indianos, chineses e japoneses, eram chamadas de “negros” em alusão a sociedades supostamente “bárbaras” e não cristãs. Pieterse narra uma situação curiosa ocorrida com o missionário jesuíta português Francisco Cabral, que numa viagem ao Japão, entre 1570-1581, observou que os japoneses eram “negros”, todos eles, e os costumes eram bárbaros. Portanto, como eram diferentes da cultura europeia foram colocados na mesma categoria inferior ocupada pelos africanos, sendo a denominação “negro” extrapolada para além das características físicas e da cor da pele para também caracterizar as sociedades que não integravam a Europa e os seus costumes. Havia realmente uma visão eurocêntrica do mundo ocidental que impôs conceitos e ideias que inferiorizavam

e estigmatizavam diversas culturas encontradas no expansionismo marítimo dos europeus.

Charles Boxer (1977) explica que no mundo ibérico as etnias mais vitimadas pelo racismo e pelas ações discriminatórias foram os judeus e os africanos. A perseguição contra os judeus foi ocasionada pela intolerância religiosa uma vez que eram vistos pela Igreja Católica como o povo que assassinou Jesus, o filho de Deus. Em decorrência da propagação dessa ideia, os judeus foram perseguidos e obrigados a conversão, tornando-se cristão novos nas colônias e nas metrópoles. A conversão não os eximia do selo do pecador, continuavam a sofrer preconceito, inclusive foram expulsos de vários países europeus na época medieval e no começo da Idade Moderna.

Segundo Francisco Bethencourt (2015), enquanto o preconceito contra os judeus era justificado pela intolerância religiosa e pelo projeto de homogeneização de uma única fé cristã, o interesse em propagar o preconceito contra os africanos explicava-se pela escravidão, pelo lucrativo comércio do tráfico negreiro, em consequência, pela exploração de homens e mulheres considerados pelos europeus e pela Igreja Católica como inferiores e pecadores. Ademais, a exploração do trabalho escravo dos negros consistia na manutenção da economia extrativa, e foi interessante sobretudo para as potências anglo-saxônicas até o período da Revolução Industrial, quando as máquinas foram sendo substituídas pelo trabalho dos homens.

Na Europa, a figura do negro era ridicularizada pelos artistas do período colonial, de modo que constantemente o estigma da inferioridade era propagado no seio das sociedades europeias. Na literatura, nas artes plásticas e no teatro (comédias de negros) os africanos de pele escura eram retratados como dementes, imbecilizados, incapazes de controlar os seus próprios instintos básicos. Sobre essa reflexão já no século XVI (1519), relativamente ao trabalho dos cartógrafos portugueses Lopo Homem, Pedro Reinel e Jorge Reinel, o historiador Bethencourt (2015:135) acrescenta que “(...) no mapa que representa a África, especialmente na África Ocidental, vemos duas figuras castanho-escuras, presumivelmente macacos, mas que nos lembram seres humanos, numa ambiguidade sugestiva”. Em verdade, todas as etnias, com exceção dos europeus, eram mal vistas e ridicularizadas, sendo descritas como bárbaras, pouco civilizadas, inconfiáveis, portanto estavam hierarquicamente abaixo dos caucasianos; todavia os africanos e os judeus conseguiam ocupar níveis ainda mais baixos na escala discriminatória:

A personificação dos continentes denotava uma hierarquia, com cada representação alegórica a concentrar todos os preconceitos associados aos povos nativos dessa parte específica do mundo. A América era definida pelo canibalismo e pela nudez, a África pela escravidão e pelo comportamento bárbaro, a Ásia pela indolência e pela sensualidade, e a Europa pelo trabalho e pela sofisticação (...) (Bethencourt, 2015: 214).

Em referência ao preconceito contra os africanos e outros povos não-europeus, é interessante refletirmos sobre o modelo da colonização portuguesa, baseado na miscigenação, no envolvimento sexual dos seus cidadãos aventureiros com as mulheres autóctones (asiáticas, africanas e ameríndias). A miscigenação foi explicada por muitos historiadores como uma estratégia de ocupação das suas colônias que possuíam uma população pequena, fator que dificultava o seu projeto expansionista ultramar. Além disso, não havia mulheres brancas nas colônias. A miscigenação naturalmente funcionava no modelo colonial português como uma estratégia de ocupação, mas também era reflexo da própria formação do seu povo mestiço, originado do cruzamento de várias etnias em decorrência do seu processo histórico e da sua localização geográfica, ligando o oriente ao mundo ocidental (Souza, 2000).

No início da colonização na Índia (Goa, Malaca, Ormuz e Cochim), os portugueses adotaram como política de ocupação os casamentos entre as mulheres nativas e os homens lusos, uma estratégia para garantir a presença efetiva dos aventureiros solteiros nas cidades conquistadas. A condição para o sacramento matrimonial era a conversão das indianas ao cristianismo de modo que os filhos gerados dessa união pudessem ser batizados e educados dentro dos costumes da sociedade portuguesa. As crianças deveriam servir ao reino português como soldados ou em outras funções importantes para o império. Apesar do sucesso da política dos casamentos, especialmente em Goa, os mestiços não eram bem-vistos pelos portugueses da metrópole e nem mesmo as indianas pertencentes as castas goesas queriam desposá-los. Elas preferiam casar com os lusos vindos de Portugal, acreditando que esses pretendentes tinham o nível social semelhante aos de suas castas e assim poderiam herdar os seus dotes (Xavier, 2008).

O envolvimento dos ibéricos com as mulheres nativas na América ocorreu de modo distinto na Índia portuguesa, apresentando uma normatização da violência sexual contra as ameríndias, que eram forçadas, muitas vezes, a manter relações com os portugueses e espanhóis uma vez que não havia mulheres brancas no início da colonização no novo mundo. As indígenas eram vistas como mulheres disponíveis para

o prazer sexual, eram concubinas usadas pelos ibéricos até quando chegassem as europeias vindas do continente para se casarem com os colonos, ávidos por ganharem uma ascensão social mediante os arranjos matrimoniais. No caso dos Espanhóis, a coroa e a igreja não incentivavam as relações entre os colonos e as indígenas, por esta razão estimulavam os homens casados a enviarem as suas esposas para viverem nas colônias americanas (Croguennec, 2015).

De acordo com Charles Boxer (1977), os portugueses tratavam as suas esposas e filhas num sistema de isolamento e proteção social, comportamento que, segundo Bethencourt (2015), era ainda a herança cultural dos mouros quando ocuparam a Península Ibérica. Normalmente, saiam de casa apenas para a igreja, mas sempre acompanhadas por um responsável legal, o pai, irmão ou primo, quando crianças, o marido, as adultas casadas, ou o filho, no caso das viúvas. Como os navios viajavam lotados por homens aventureiros de diferentes procedências sociais, os portugueses navegavam sozinhos para não expor as suas mulheres, mesmo os que eram casados. Ao chegarem nas colônias, todos eles, inclusive os comprometidos em matrimônios, levavam uma vida de concubinato, envolvendo-se sexualmente com as mulheres nativas; alguns tinham várias mulheres ao mesmo tempo. Nem mesmo figuras ilustres como o vice-rei e o governador-geral de Portugal viajavam acompanhados de sua família (Boxer, 1977).

O mundo ibérico patriarcal sob a tutela da Igreja Católica cristalizou na sociedade a visão misógina, um pensamento antifeminino, que defendia a inferioridade intelectual das mulheres. Tal ideário foi transportado para as colônias, sendo as mulheres, brancas, mestiças, ameríndias, asiáticas ou africanas, subjugadas à truculência dos aventureiros navegantes. Elas eram peças de um grande jogo de xadrez intercontinental, transportadas para uma colônia ou para outra de acordo com as estratégias da Coroa. As portuguesas órfãs, por exemplo, eram retiradas em idade fértil dos orfanatos de Lisboa e de Porto e enviadas para diferentes colônias, sobretudo Angola e Goa. Assim, casavam-se com colonos portugueses, que, em contrapartida, recebiam um dote do rei, um cargo simples no serviço público da colônia (Boxer, 1977).

Para que todo o sistema funcionasse sem contestação, a Igreja Católica tratava de adestrar a mentalidade feminina da época, incutindo a incapacidade intelectual da mulher e o culto deturpado da Virgem Maria, propaganda como mulher casta, virginal e servil. Por toda a América Latina e também na Ásia, o culto de Mãe Maria foi

apregoado pelos missionários, que orientavam as mulheres nos confessionários a aceitarem as aventuras amorosas dos maridos, sendo suas traições justificáveis diante da vida social assoberbada que levavam. Entretanto, a esposa nunca deveria trair ou questionar o seu companheiro, agindo de modo casto e virginal espelhado no comportamento impecável de Mãe Maria²¹ (Boxer, 1977). Sobre esta questão, Verena Stolke (2006:33) acrescenta que a moral católica era pregada mediante o discurso do controle do comportamento sexual dos fiéis, entretanto “a Igreja nunca conseguiu erradicar a exploração sexual de mulheres consideradas de baixa posição social e ‘sanguínea’, e os religiosos, notórios por seus próprios abusos sexuais nas colônias, não cumpriam estritamente esses preceitos”.

Complementando o pensamento de Stolke, o investigador Roger Bastide (1959) explica que, no tempo colonial, raça indicava sexo na perspectiva eurocêntrica, especialmente para os ibéricos, os quais percebiam as nativas das colônias como mulheres disponíveis sexualmente. Na África e na América, as relações, de um modo geral, entre as mulheres autóctones e os portugueses eram informais uma vez que ocupavam a condição duplamente inferior, além de serem mulheres, não eram brancas, ou seja, sofriam a “coisificação” dos seus corpos (fêmea-objeto de prazer sexual) e o preconceito racial, simultaneamente.

No processo de colonização, por exemplo, da Ilha de São Tomé²², iniciado em 1470 com a descoberta dos lusos, a coroa precisava estimular a emigração dos portugueses para o território recém-encontrado, deste modo concedia um benefício para os novos colonos: cada homem solteiro ganhava uma mulher negra destinada a procriação, sendo o casamento uma escolha pessoal (Boxer, 1977). De acordo com Angela Arruda (2008:171), as ameríndias e as africanas destinavam-se à economia erótica do projeto colonial de modo que a condição de escrava já determinava a

²¹ A psicanalista americana, de origem mexicana, Clarissa Pinkola Estés publicou o livro “ Libertem a mulher forte- o amor da mãe abençoada pela alma selvagem” (2012), no qual apresenta o culto dedicado a Mãe Maria em diferentes sociedades do ocidente. O especial no seu olhar é a perspectiva de que Maria foi uma rebelde, uma vanguardista, uma mulher à frente de seu tempo que enfrentou todo o sistema dominante por amor ao seu filho. Para Estés, Mãe Maria não era frágil, ao contrário, era forte e destemida; ela não era servil, era uma revolucionária. Sendo assim, era o oposto do que foi descrita pela Igreja católica durante muitos séculos.

²² No começo da colonização da Ilha de São Tomé foram enviados filhos de judeus, arrancados dos seus pais à força ainda na infância pelo reinado português e convertidos a fé católica, tornando-se cristãos-novos. Essas crianças cresceram na ilha e muitas delas, sobretudo as mulheres, casaram-se com os africanos que lá viviam. Afastados do continente, a sociedade desenvolvia-se pela miscigenação, seja ela provocada pelo Estado, seja ela decorrente da vontade dos próprios indivíduos (Boxer, 1977).

subserviência sexual para com os colonos: “representava, por um lado, um capital fornecedor de braços ao serviço doméstico. Por outro, um corpo em disponibilidade para o exercício sem limites da sexualidade dos senhores e sinhozinhos (...)”.

O crescimento do tráfico negreiro reforçou o preconceito contra as mulheres africanas que, além de estarem destinadas no novo mundo a perene situação de opressão e exclusão social, também eram vistas como seres imorais. No Brasil, as negras, principalmente as escravas domésticas, eram obrigadas a manter envolvimento sexual com os senhores-de-engenho, relações coloniais que deram origem a muitos mestiços bastardos, que cresceram afastados dos irmãos brancos. A violência sexual contra as ameríndias e africanas ou mesmo as políticas em prol do casamento inter-racial em Ásia foram os pilares da formação de um novo mundo de indivíduos miscigenados, habitantes das colônias espanholas e portuguesas em África, América do Sul e Ásia.

As primeiras gerações de mestiços provenientes das colonizações dos ibéricos, seja na Ásia, na África ou na América, eram incompreendidas e sofriam uma rejeição generalizada, que já era revelada pelo próprio vocabulário criado para categorizar os diferentes resultados inter-raciais. Os descendentes do cruzamento, por exemplo, da mulher negra com o homem branco foram denominados de mulato, tanto em espanhol quanto em português, proveniente do vocábulo mula, uma associação animalesca para inferiorizar os filhos advindos dessas relações. Numa outra perspectiva, os mestiços, além de serem vistos como lascivos e imorais frutos de relações condenadas no continente, também revelavam para as outras potências imperialistas a pouca civilidade dos povos ibéricos (Croguennec, 2015).

As sociedades mestiças que surgiam a partir da colonização dos ibéricos causavam um mal-estar entre as outras potências baseadas na formação de um mundo mental maniqueísta, entretanto não ameaçavam o sistema colonial numa perspectiva macro (Croguennec, 2015). Em verdade, o sistema era constantemente validado pela propagação das ideias eurocêntricas no continente e nas colônias através dos missionários religiosos. Deste modo, o imperialismo europeu apresentava-se como uma missão civilizatória para povos de cultura inferior, bárbaros que eram salvos por sociedades superiores, em referência aos europeus. Essas ideias, mesmo sendo hegemônicas na Europa Ocidental, não eram absolutas entre os filósofos já a partir do século XVIII. Havia efetivamente intelectuais e políticos que discordavam do expansionismo europeu guiados por uma perspectiva de discutir a real *benesse* do

investimento ultramar para as metrópoles e, uma corrente menor, lutava pelos direitos humanos dos povos dominados.

A obra *O anticolonialismo europeu* (1975), originalmente organizada na França e depois editada na Espanha e em Portugal, reúne uma série de reflexões de pensadores que discordavam do colonialismo a partir de pontos de vistas diferentes e seguindo motivações mais individualistas, relacionadas unicamente ao bem maior da metrópole, e outra mais humanista, relacionada ao tratamento desumano destinado aos povos indígenas colonizados. A primeira visão correspondia a racionalidade em se conquistar um país estrangeiro, levantando argumentos sobre a demografia, ou seja, a emigração dos cidadãos da metrópole para as colônias e assim o receio pelo esvaziamento do país. Em seguida, os demógrafos foram substituídos pelos economistas que questionavam o poder de lucro das colônias uma vez que o investimento era muito alto, não só econômico como também humano.

No século XIX, surgiu a corrente reformista trazendo novas ideias que favoreceram a atualização no sistema colonial, destacando-se o fim do comércio dos africanos e, posteriormente, a abolição da escravatura. Apesar das ideias reformistas, o projeto de colonização não foi realmente desacreditado, ao contrário, foram criadas novas políticas internacionais para assegurar a prosperidade das colônias, inclusive as recém-conquistadas em África. A Europa detinha ainda o domínio político e econômico do mundo, em consequência, o pensamento social ainda centrava-se nos interesses dos europeus (*O anticolonialismo Europeu*, 1975)²³.

Ao chegar no século XX, o pensamento dominante no mundo ocidental é que a brancura significava superioridade racial e social, um privilégio que continuava a determinar as relações de classe. Para Ellis Cashmore (2000:100), “a brancura serviu à desvalorização da negrura para os próprios negros”, na medida em que os africanos e seus descendentes espalhados pelas ex-colônias tentavam branquear-se, alisando os cabelos e vestindo roupas ocidentais. Essas ideias de superioridade racial foram utilizadas por pensadores modernos para justificar a colonização na primeira metade do século XX. “A colonização é um processo de evolução por meio do qual as mais elevadas formas da civilização atraem para dentro da sua órbita as que se encontrem

²³ A obra *Anticolonialismo Europeu* não possui um autor, pois é uma coletânea de célebres pensadores mundiais. Entretanto, há tradutores nos países em que o livro foi publicado. Em Portugal, o tradutor é Francisco de Sousa.

menos perfeitamente organizadas” (Marnoco & Sousa, 1906:8). Permanecia assim o discurso numa perspectiva de uma dimensão moral de “salvar” os povos inferiores, nomeadamente os africanos, que eram forçados a viver de acordo com a cultura e os costumes do europeu. Não era só uma questão de conquista territorial, mas a dominação de civilizações, o domínio do direito e da liberdade individual\coletiva dos povos colonizados.

As ideias colonialistas ainda determinavam o pensamento social do mundo ocidental no início do século XX, entretanto muitos acontecimentos na escala global, a exemplo das duas grandes guerras mundiais, impulsionavam os movimentos de contestação ao colonialismo em Ásia e África. Em 1945, o filósofo Jean Paul Sartre revelou-se como um dos importantes críticos ao neo-colonialismo europeu, tentando, inclusive, persuadir outros pensadores franceses a discutir a política colonial a partir da perspectiva dos povos explorados. Sartre criticava o racismo imperialista europeu e as suas práticas de dominação e intolerância cultural em face aos povos colonizados de modo que denunciava a forma desumana como os africanos eram tratados para dar continuidade a um sistema ainda escravagista e violento (Abrantes, 2011).

As críticas de Sartre antecederam tempos de mudanças, da inevitável falência do sistema neo-colonial europeu na segunda metade do século XX. Eric Hobsbawm (1995) explica que o enfraquecimento das grandes potências imperialistas europeias nas 1ª e 2ª guerras mundiais, revelou ao restante dos povos não-caucasianos (asiáticos e africanos) que os europeus não eram invencíveis, podiam ser derrotados, sobretudo porque surgiam no cenário internacional duas novas potências, que, por razões diferentes, colocaram-se como anti-colonialistas, os Estados Unidos e a União Soviética. A Guerra Fria, comunismo x capitalismo, ajudou a acelerar o processo de descolonização na Ásia e na África e assim, o eurocentrismo perdia sua hegemonia global, além da sua credibilidade internacional.

Gradativamente, o mundo deixava de ser eurocêntrico, a Europa declinava, deixando de ser o centro inquestionável de poder, riqueza e intelecto da civilização ocidental. Em contraposição, surgiam novas vozes em contestação ao velho mundo, pensadores latino-americanos, norte-americanos e africanos que questionavam os conceitos e toda ideologia construída sob o alicerce do sistema colonial. “Quando se trata de poder, é sempre a partir das margens que mais costuma ser vista, e mais cedo, porque entra em questão, a totalidade do campo de relações e de sentidos que constitui tal poder” (Quijano, 2009: 75-76).

O campo dos estudos pós-coloniais não é simplesmente uma determinação cronológica da história do século XX, trata-se de uma crítica que vem questionar os conceitos e conhecimentos legitimados na era colonial (Prakash, 1997). Neste sentido, Miguel de Almeida (2002:24) reflete que: “a crítica pós-colonial tentaria então desfazer o eurocentrismo, mantendo, porém, a consciência de que a pós-colonialidade existe como um ‘depois’ - depois de ter sido trabalhada pelo colonialismo”. Neste sentido, não há uma negação ao colonialismo, mas sim uma atenção antropológica para perceber o mundo sob outras perspectivas que não unicamente na ótica da Europa Ocidental como centro do mundo.

A obra de Edward Said, palestino e filho de árabes cristãos, representou um grande contributo à crítica contra os excessos do eurocentrismo, sobretudo com seu o controverso livro “Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente”, publicado em 1978, sendo traduzido em poucos anos para mais de 30 idiomas. Nesse trabalho, Said buscou desmistificar a construção do orientalismo na perspectiva eurocêntrica, propondo a reflexão sobre um conjunto de conhecimentos relacionados ao Oriente, sobretudo aos povos da cultura árabe-islâmica em vista da sua própria origem. Para o autor, a ideia reproduzida sobre o oriente foi construída sob um viés simplista repleto de estereótipos, pensada e analisada a partir dos interesses político-econômicos do ocidente, numa lógica de dominação de uma sociedade dominante, os europeus, para com uma outra organização social conquistada, os orientais. “(...) The Orient is not only adjacent to Europe; it also the place of Europe’s greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages; its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the other” (Said, 2006: 24).

A crítica pós-colonialista teve também uma contribuição importante no campo da literatura ficcional, com a produção de escritores que narravam as suas vivências sob a perspectiva do colonizado, o olhar do oprimido, de quem ocupava o espaço silencioso do conquistado. De acordo com Else R. P. Vieira (2000), os Estudos Culturais passavam a perceber a literatura como uma fonte importante de dados por apresentarem e discutirem as vivências de grupos reprimidos e marginalizados socialmente. A autora reflete que “(...) nesse sentido, o que então se denomina Estudos Culturais constituiria uma ampliação dos limites éticos da crítica” (Vieira, 2000:19). Na literatura pós-colonial, um dos autores mais conhecidos e estudados foi o filósofo e psiquiatra afro-francês Frantz Fanon, que em sua célebre obra *Os Condenados da Terra* (1968) descreve as relações de força (a violência do opressor sob o oprimido), poder,

ódio\amor e dependência entre os franceses e os africanos de Argélia. Essa obra foi traduzida para 15 idiomas e inspirou muitos pensadores revolucionários, a exemplo de Sartre.

O grande mérito de *Os Condenados da Terra* (1968) consistia em revelar os métodos utilizados pelos colonizadores para humilhar, desumanizar e inferiorizar os africanos de modo que eles perdessem sua força pessoal, a sua auto-estima, sentindo-se incapazes de lutarem pela sua própria liberdade. Fanon (1968) mostrou que o racismo era a base do sistema colonial e consistia numa invenção-construção dos imperialistas de uma inferioridade do negro africano, que cedia ao jogo do opressor diante do contexto da violência (Abrantes, 2011).

O historiador português Francisco Bethencourt (2015) realizou uma pesquisa sobre a história do preconceito racial no ocidente, do período das cruzadas ao século XX, tendo como base a premissa de que a compreensão do racismo ocorre pelo entendimento dos contextos de cada período histórico, com políticas e práticas sociais de cada sociedade, inclusive existentes entre povos não-europeus. Bethencourt levanta algumas discussões interessantes para a discussão do racismo na contemporaneidade, que evidentemente prevalece só que de modo particular em cada país. Nos Estados Unidos, por exemplo, mesmo que visualmente o indivíduo pareça um branco, basta que tenha sangue negro, mesmo que de ascendência mais distante, para ser considerado negro. Já no Brasil, o tom da pele, tende a branquear-se com a condição socioeconômica de uma pessoa, quanto mais rica for, mais branca ela é. De todo modo, ainda permanece no imaginário ocidental uma relação da cor branca da pele à ascensão social decorrente naturalmente do longo período de associação da cor negra à inferioridade e à negação.

Os pensadores pós-coloniais objetivaram comprovar a associação de conceitos a fortalecimento de ideias e projetos políticos e religiosos. Entre o século XVIII e XIX, por exemplo, “raça” foi explicada sob o prisma do Darwinismo evolucionista, como uma categoria da biologia, que determinava a condição superior ou inferior dos seres humanos. Se a brancura já era uma condição de superioridade no mundo ocidental moderno, portanto a negrura era o seu oposto a partir do ponto de vista do conceito biologista de raça. Houve, assim, durante o período colonial uma resinificação do conceito raça tendo em vista que foi utilizada desde a Antiguidade Clássica com diferentes semânticas. Já os conceitos racista e racismo foram cunhados no século XIX por pensadores que discutiam teorias raciais embora o preconceito étnico existisse há muitos séculos. Os termos antirracista e antirracismo apareceram na primeira metade do

século XX em contestação às políticas separatistas e de segregação racial, a exemplo do que aconteceu na Alemanha, com o genocídio dos judeus, o *apartheid* na África do Sul e a violenta segregação contra os negros no sul dos Estados Unidos (Bethencourt, 2015).

Ainda no aspecto da revisão conceitual, Stuart Hall (2003) afirma que raça é uma construção social, sendo formada por um processo de legitimidade de um poder político, portanto é um conceito discursivo e não biológico. A perspectiva de Hall desconstrói o mito de superioridade racial dos brancos europeus e causa uma certa resistência acadêmica por aferir-se diretamente a bases do sistema social do mundo ocidental: “(...) fazer com que os estudos culturais colocassem na sua agenda as questões críticas de raça, a política racial, a resistência ao racismo, questões críticas da política cultural, consistiu numa ferrenha luta teórica (Hall, 2003:210). Efetivamente, o fortalecimento das minorias sociais durante o século XX, como os negros da diáspora e outras etnias de imigrantes e também as mulheres, termina por mudar relações de trabalho e um impacto no sistema social dos países ocidentais.

O racismo era discutido pelos intelectuais do novo mundo e pela literatura pós-colonial ao passo que a sociedade também manifestava-se por meio dos movimentos civis, notadamente o movimento negro que ganhava forte expressão na década de 1960 nos Estados Unidos, com os protestos nas ruas e a pressão social para que os afroamericanos tivessem direitos iguais aos norte-americanos de ascendência europeia. Os descendentes da diáspora negra buscaram resgatar as suas heranças culturais africanas num contexto capitalista de dominação dos homens brancos num movimento conhecido como *Black Power* (Poder Negro). Naturalmente foi um grande desafio transformar a imagem negativa construída durante mais de cinco séculos pelos colonialistas e ainda conseguir que os seus direitos civis fossem conquistados e garantidos pelo Poder Público, sobretudo com a criação de leis antirracistas. As políticas afirmativas promovidas pelo Estado americano ajudaram na inclusão social dos negros e serviram de exemplo para outros países alcançados pela diáspora africana, a exemplo do Brasil (Guimarães, 1999).

Na perspectiva histórica, Paul Gilroy (2001) percebe que a diáspora dos africanos para as Américas promoveu uma formação intercultural e transnacional em mão dupla, um trânsito que levou e intercambiou culturas entre os continentes africano e americano. Sob um prisma mais generalista, Hall (1996) reflete que as diásporas são intrinsecamente híbridas uma vez que trazem simultaneamente o local de partida, a

cultura originária, e o local de chegada, a cultura da nova vivência e convivência. O mundo pós-colonial, resultado do encontro de várias culturas e povos em decorrência do processo de ocupação dos continentes pelos europeus e o tráfico negreiro, sobretudo nas Américas, despertou o interesse de cientistas sociais, a partir dos anos 1990 interessados em discutir o hibridismo cultural, a formação de sociedades a partir da reunião e inter-relações de diferentes povos advindos do processo histórico da colonização e, posteriormente, das imigrações que marcam a época contemporânea do mundo globalizado (Werbner, 2010). O conceito hibridismo cultural nascia da própria necessidade da sociedade ocidental contemporânea compreender-se a partir de uma perspectiva multicultural, com diálogos de matrizes culturais distintas que foram reorganizadas sob diferentes contextos históricos.

O termo hibridismo surgiu na biologia para designar o cruzamento de diferentes espécies animais e vegetais, resultando num ser híbrido e estéril apesar de aparentemente parecer perfeito. No século XIX, os pensadores colonialistas adaptaram metaforicamente esse conceito da biologia muito discutido por Charles Darwin para o contexto humano, reafirmando a supremacia da raça pura ariana a partir da teoria de que os seres humanos híbridos, ou seja, aqueles que nasciam do cruzamento entre povos de origem diferentes, seriam mestiços, seres inferiores biologicamente. Assim como o acontecera com o conceito raça, o hibridismo também foi revisto pelos pensadores das ciências culturais, ganhando uma nova discussão mais aderente ao modelo das sociedades contemporâneas. Na releitura pós-colonialismo, o hibridismo, dissociado do conceito antigo de raça, passara a ser associado sobretudo às questões culturais, sendo adotado pelas Ciências Sociais como um fenômeno contemporâneo nomeado de hibridismo cultural.

Na década de 1980, o historiador Peter Burke (2003) escreveu uma pequena obra dedicada a compreender o tema, chamando atenção logo no princípio à origem dos próprios pensadores interessados em compreender o fenômeno, a exemplo de Homi Bhabha, um professor indiano que migrou para a Inglaterra e depois para os Estados Unidos; Stuart Hall, com ascendência mista, nasceu na Jamaica e viveu grande parte de sua vida na Inglaterra, descrevendo a si mesmo como um “vira-lata”; Ien Ang, nascida na Indonésia, educada na Europa e posteriormente passou a viver na Austrália; e finalmente Néstor García Canclini, que nasceu na Argentina, mas construiu sua trajetória e sua vida no México. Os contextos culturais e as origens dos seus colegas já permitiam que Burke refletisse que o hibridismo cultural era um fenômeno inerente ao

próprio processo e fluxo da globalização, sendo encontrado em todos os continentes, em proporções maiores ou menores, nas religiões sincréticas, na culinária, na música, na literatura, na língua, na arquitetura, enfim diluído e onipresente nas culturas diversas. O próprio processo da miscigenação estava incluído no hibridismo cultural, sendo assim um fenômeno abrangente que aglutina trocas culturais, configurando-as no interior de cada sociedade.

A discussão do hibridismo cultural ganha uma perspectiva mais política quando focamos o nosso olhar para o trabalho do argentino Néstor García Canclini (1990), que chama a atenção para a contribuição dos povos indígenas na formação das sociedades latino-americanas uma vez que houve uma imposição para prevalecer as culturas europeias em detrimento das tradições nativas: Para Canclini (1990:71), o fenômeno do hibridismo traz um aspecto muito positivo, pois permitiu que a cultura nativa não desaparecesse com a colonização: “(...) pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial e sectores populares, un mestizaje interclasista ha gerado formaciones híbridas en todos los estratos sociales”.

De acordo com Alberto Moreiras (2001), o hibridismo de Néstor García Canclini ultrapassa o conceito em si mesmo, propondo uma política cultural, expressando o desejo de “novas elites culturais”. Assim, sugere um deslocamento das culturas indígenas da periferia social, do esconderijo e do anonimato, para o centro cultural, o Espaço Público, destacando as suas matrizes e a sua importância como contributo das sociedades híbridas da América Latina. A preocupação de Néstor García Canclini demonstra que apesar de haver mudanças sociais com o final do colonialismo e todas as transformações ocorridas a nível global ainda havia uma hierarquia cultural identificada de acordo com a origem, sendo europeia, ocupava um espaço social mais privilegiado, sendo nativa, de acordo com as tradições indígenas, estava relegada aos guetos sociais.

Avançando essa visão de hierarquização de valores culturais para a construção do conhecimento no mundo contemporâneo, finalizamos este texto com uma reflexão sobre a construção do saber no pós-colonialismo tendo em vista novos desafios e perspectivas de vivências e leituras dos fatos e fenômenos socioeconômicos.

Por ser a autora deste trabalho, uma investigadora latino-americana com ascendência africana, portuguesa, galega e ameríndia, oriunda de um país lusófono, focamos a perspectiva desta reflexão para a corrente de pesquisadores, como o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2009), que concordam prevalecer ainda uma divisão, uma linha invisível abissal que separa os intelectuais do eixo norte

dos pensadores do eixo sul de acordo com a hegemonia e o poder político-econômico. Evidentemente que as vozes que mais ecoam no contexto internacional são as que vêm da parte norte do hemisfério, trazendo uma abordagem a partir de suas vivências centradas num contexto de hegemonia socioeconômica. Do outro lado do eixo, na chamada Epistemologias do Sul, localizam-se as vozes surgidas na América Latina, na África, na Ásia e na periferia da Europa, Portugal e Espanha, que terminam por não ganharem as mesmas dimensões valorativas por representarem a força contrária, a vivência e perspectiva na contramão de uma lógica dominante de construção do conhecimento desde o período colonial (Santos, 2009).

Boaventura Santos (2009) considera as linhas que separam os conhecimentos, a ciência e o direito, entre os hemisférios norte e sul abissais por acreditar haver uma eliminação das vivências e saberes por parte dos pensadores localizados acima da linha do Equador. O lado de hegemonia econômica nega a existência do outro hemisfério de forma que prevalece a dominação do conhecimento produzido no norte da mesma maneira que aconteceu no período colonial. Entretanto, essa separação não ocorre de modo linear e estático, o próprio dinamismo social favorece a deslocamentos e alterações dessa linha invisível.

Os pensadores e escritores literários, por exemplo, conseguiram durante o século XX ultrapassar a linha abissal com suas novas ideias contestadoras do sistema colonial, trazendo as vivências e experiências dos oprimidos para o hemisfério norte, como ocorreu com a obra de Franz Fanon (1968). Diante das constantes mudanças, das crises econômicas de países do hemisfério norte, do crescimento de nações no eixo sul, enfim o próprio dinamismo do ecossistema da globalização pode provocar novas alterações na linha abissal.

Apresentamos tal questão no final deste texto, após refletir principalmente as mudanças positivas advindas das transformações sociais no mundo pós-colonial, justamente para pensar que o conhecimento é constantemente construído, revisitado, num fluxo dinâmico que envolve não só a investigação como também um jogo de forças políticas e econômicas, de interesses que extrapolam o conhecimento em si mesmo.

Continuaremos a discussão seguinte projetando o nosso olhar para o hemisfério sul, para os países que tiveram um percurso histórico conjugado e interrelacionado com o colonialismo português, sendo esse encontro compreendido mediante três conceitos confluentes-divergentes: Lusofonia, Lusotropicalismo e Espaço Lusófono.

1.1.1 Lusofonia, Lusotropicalismo e Espaço Lusófono: textos e contextos de conceitos convergentes

Os conceitos propostos neste capítulo são decorrentes de processos históricos vivenciados entre Portugal e os países que foram suas colônias. Tratam-se de pensamentos que buscaram refletir o dinamismo desse encontro intercultural, em períodos historicamente próximos, todavia bem distintos. Diferenciá-los é uma possibilidade de compreendermos com mais clareza como os países falantes da língua portuguesa relacionam-se na contemporaneidade entre si apesar da distância geográfica e das distintas complexidades socioculturais.

O primeiro conceito discutido é o Lusotropicalismo, termo cunhado pelo brasileiro Gilberto Freyre, que no conjunto de seus livros desenvolveu o pensamento sobre a aptidão natural dos portugueses para se relacionar com os ameríndios e com os africanos escravizados no Brasil. Para Freyre, a própria origem mestiça do povo luso justificava a capacidade de maior adaptação ao clima quente dos trópicos e as “exóticas” culturas dos nativos: “(...) é exatamente o nenhum exclusivismo de tipo no passado étnico do povo português; a sua antropologia mista desde remotos tempos pré e proto-históricos, a extrema mobilidade que lhe tem caracterizado a formação social” (Freyre, 2003:280).

Os elogios à capacidade da adaptação dos portugueses aos trópicos, integra a parte inicial da famosa obra *Casa Grande & Senzala*, lançada em 1933, ainda no período colonial e numa época em que havia iniciado um movimento entre os artistas e intelectuais brasileiros no sentido de encontrar uma identidade nacional. Neste livro, Freyre descreve também a origem da formação patriarcal no Brasil colonial a partir das relações estabelecidas nas sociedades escravocratas de engenho de cana-de-açúcar, explicitando a dinâmica sexual entre os portugueses e as escravas, principalmente negras e mulatas. “O que sempre se apreciou foi o menino que cedo estivesse metido com raparigas. Raparigueiro, como ainda hoje se diz. Femeeiro, deflorador de mocinhas. E que não tardasse em emprenhar negras, aumentando o rebanho e o capital paternos” (Freyre, 2003:456).

Na visão de Freyre, a aptidão sexual dos portugueses para com as negras, as ameríndias e as mulatas deu origem ao mundo mestiço “construído” no Brasil. Em *Casa Grande & Senzala*, o autor descreve a libido e o desejo dos portugueses em relação às

mulheres negras na colônia dos trópicos, contudo muito rapidamente menciona as relações de tensão e violência entre os colonos e as escravas. Dizia apenas serem elas obrigadas a iniciarem sexualmente os filhos dos senhores de engenho, uma prática que havia se tornado uma tradição entre os homens lusos. Em verdade, Freyre enaltece a virilidade dos portugueses, sem levar em consideração as questões de direitos humanos relativos às mulheres escravizadas.

A violência sexual contra as autóctones na colonização portuguesa foi posteriormente bem compreendida pelo historiador inglês Charles Boxer (1977), que no percurso do seu estudo revelou que as ameríndias, as negras e as mulatas eram tratadas como objetos sexuais, como mercadorias de prazer do colono conforme já discutimos no capítulo anterior. O estudo de Boxer sobre a colonização portuguesa comprovava, portanto, que o Lusotropicalismo de Freyre trazia uma perspectiva muito ufanista e utópica em relação ao comportamento humanista dos lusos, uma visão que contribuiu para a compreensão mais real do fenômeno do colonialismo português.

O Lusotropicalismo é visto por muitos pesquisadores como um conceito controverso, que naturalmente é importante por buscar compreender o processo da miscigenação no Brasil tendo como pilar o comportamento sexual do colonizador português, ou seja, o fenômeno da colonização lusa nos trópicos. Entretanto, não considerou as complexidades e as tensões relativas a essas relações de força e de poder do homem branco colonizador para com as mulheres escravizadas. Sendo um sistema escravagista, baseado numa lógica desigual de direitos humanos e sociais, obviamente o Brasil não resultou na formação de uma sociedade multirracial integrada, que convive de modo harmônico, como ideologicamente Freyre defendia (Almeida, 2002). Ao contrário, formou-se um sistema com grande abismo cultural e social, separando uma pequena classe dominante de ascendência branca da grande maioria pobre, os descendentes dos escravos e dos índios, os mestiços brasileiros.

Já na obra *Casa Grande & Senzala*, Freyre (2003) discute também a importância do catolicismo no processo da colonização portuguesa. O autor acreditava que o fator raça não era tão determinante na condução das relações entre os colonizadores e os colonizados quanto a influência dos preceitos do cristianismo. Desta forma, a colonização portuguesa e também a espanhola eram supostamente mais cristãs, mais humanizadas do que os processos de conquistas dos europeus do norte. De acordo com Cláudia Castelo (2011:268), “Freyre defende que só um povo europeu se vem revelando nos trópicos mais cristocêntrico do que etnocêntrico: esse povo é o português, desde a

Ásia conhecido mais por “cristão” do que por “lusó” ou por “português”. De fato, a Igreja Católica teve uma participação determinante na colonização dos lusos, todavia não implicou num processo mais humanista em relação a outros modelos de conquista. Houve, assim, uma visão onírica defendida por Freyre, que não tem correspondência verdadeira com a colonização dos portugueses, fundamentada principalmente no escravagismo sob a legitimação da Igreja Católica.

Uma segunda fase de amadurecimento do Lusotropicalismo veio com a reunião das conferências proferidas por Gilberto Freyre na obra *O mundo que o português criou* (1940). Com este trabalho, o autor alargou o seu olhar sobre a colonização portuguesa para além do Brasil, defendendo que a presença dos lusos em África, na América, na Ásia havia criado uma “unidade de sentimentos e cultura” (Freyre, 1940:42). Para o sociólogo brasileiro, a presença do povo português, com o seu modo particular de adaptação e o envolvimento com os nativos das colônias, era o elemento de intersecção entre todas as regiões conquistadas. Cláudia Castelo (2011) alerta que ao tentar alargar o Lusotropicalismo a todas as regiões colonizadas pelos portugueses, Freyre termina por apoiar-se unicamente na situação do Brasil, sem considerar os aspectos culturais e as diferentes realidades de cada colônia. Era uma análise generalista tendo como pressuposto o modelo da colonização portuguesa, a cultura hegemônica do colonizador, no entanto não destacava as particularidades culturais dos povos autóctones, como havia feito em relação aos índios e aos africanos escravizados no Brasil.

Apesar da visão elogiosa sobre o processo da colonização dos portugueses no Brasil e, posteriormente, em outros territórios, o Lusotropicalismo não foi imediatamente bem visto pelo governo de Salazar pelo fato de Gilberto Freyre fundamentar a adaptabilidade dos lusos às suas origens multiétnicas. Tratava-se, pois, de uma época, as décadas de 1930 e 1940, em que as potências europeias associavam o nacionalismo à pureza da raça ariana, sobretudo a Alemanha nazista. Após a 2ª Guerra Mundial, houve uma forte pressão internacional contra o colonialismo português em África e na Ásia, e, por consequência, o governo salazarista teve de buscar uma política integradora para o Império (Castelo, 2011).

A partir da década de 1950, o Lusotropicalismo passa a ser utilizado pelo governo colonial português como propaganda política do suposto bem-sucedido modelo colonial aplicado no Brasil, justificando, portanto, a sua presença em África e na Ásia. As críticas anticoloniais vinham de todos os lados, internamente e externamente, e as ideias de Gilberto Freyre foram utilizadas como um atestado da humanização do

processo colonial luso por meio dos argumentos científicos discutidos por Gilberto Freyre. A propaganda do governo apoiava-se na defesa de um império multirracial e pluricontinental, sobretudo no período do colonialismo tardio quando se intensificou as lutas nas colônias contra o Estado Português (Castelo, 2011).

Apesar de suas lacunas e de suas controvérsias, o Lusotropicalismo levou para o ambiente acadêmico, principalmente no Brasil, em Portugal e nos Estados Unidos, a discussão sobre a extensão da cultura portuguesa em sociedades que nasceram a partir da sua influência, em decorrência do processo colonial. Tais discussões foram retomadas com uma visão mais aprofundada por pesquisadores do pós-colonialismo, orientados em compreender a organização das sociedades após o processo da colonização. A partir da década de 1980, o conceito Lusofonia ganha força política assim como a Francofonia e Anglofonia, termos complexos que se referem, de um modo bem generalista, aos espaços geolinguísticos criados pelas relações estabelecidas entre as antigas nações imperialistas e suas respectivas ex-colônias (Sousa, 2006).

Neste trabalho, o nosso olhar dirige-se especificamente para a Lusofonia, os caminhos teóricos percorridos pelos pensadores contemporâneos para perceber a complexidade deste conceito. Como ponto de partida, iniciamos a discussão com a visão de Yves Léonard (1998), que reflete a Lusofonia a partir de três direções: a primeira refere-se ao compartilhamento do espaço geolinguístico, considerando as distâncias geográficas entre as nações (Portugal, Galizia, Brasil, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe e Timor Leste); a segunda evoca o sentimento de memória de um passado compartilhado, a história em comum intercruzada pelo colonialismo português; e por último, o autor traz uma abordagem mais organizacional, incluindo no debate as instituições políticas e culturais que foram criadas para promover a língua portuguesa e a cultura lusófona.

Na perspectiva de Carlos Reis (1997), a Lusofonia também pode ser entendida de acordo com três premissas: a interdisciplinaridade, a diversidade e a relatividade. Considerando a amplitude geográfica dos países lusófonos, o autor discute a interdisciplinaridade a partir das sociedades estatais e civis, representadas por instituições e profissionais de diferentes áreas, reunindo distintos discursos. Reis (1997) desenvolve a premissa diversidade tendo em vista a pluralidade cultural das diferentes nações em detrimento da visão lusocêntrica, reconhecendo assim as diversas realidades coexistentes dentro do Espaço Lusófono. E por fim, o autor discute o princípio da relatividade, no qual defende que as definições e\ou as suposições

generalistas podem ser passíveis de serem revisadas e discutidas já que se trata de um universo geográfico e cultural muito diverso e heterogêneo.

A visão do filósofo português Eduardo Lourenço (1999b) torna-se uma importante referência para se compreender a Lusofonia tendo em vista um enquadramento crítico e analítico sobre a sua própria cultura. Lourenço mostrou que no labirinto em torno da Lusofonia, pode haver armadilhas no sentido de enquadrar o conceito unicamente para o horizonte cultural português, da portugalidade²⁴, do canto saudoso pelo antigo império ultramar, que não pode ser reencontrado ou remodelado. Assim, a o imaginário lusófono ultrapassa o reconhecimento histórico do antigo Império Luso e avança para as múltiplas realidades dos países falantes da língua portuguesa, que conforme Eduardo Lourenço (1999b:112) “tornou-se definitivamente, o da pluralidade e o da diferença, e é através desta evidência que nos cabe, ou nos cumpre, descobrir a comunidade e a confraternidade inerentes a um espaço cultural fragmentado (...).

Eduardo Lourenço iniciou os estudos sobre a identidade cultural portuguesa e as relações de Portugal com o Brasil após passar uma rápida temporada na Bahia, entre os anos de 1958 e 1959. O filósofo foi um dos críticos mais fervorosos ao Lusotropicalismo, especialmente por ter sido o conceito manipulado pelo governo ditatorial de Salazar como propaganda política em prol da colonização (Baptista & Ventura, 2012). As suas críticas sobre o pensamento de Gilberto Freyre estão na obra *O fascismo que nunca existiu* (1976), que reúne uma série de ensaios dedicados a discutir o modelo da colonização portuguesa. Sobre o Lusotropicalismo, o autor reflete que “(...) por um lado é um discurso de ordem sociológica que dá um lugar positivo à mestiçagem e isto, é claro, é extremamente positivo. Mas por outro lado, esse discurso acaba por ter uma leitura de coisa racial, logo racismo” (Lourenço, 2009:306).

A ponte que separa o Lusotropicalismo da Lusofonia é também a mesma via de acesso que as aproxima. Para Moisés Martins (2004) a valorização da miscigenação das etnias, da coexistência e mistura das diferentes culturas e memórias, é o centro de discussão dos dois conceitos, “num e noutro caso, também, impõe-se a ideia de que é possível florescer no seio de uma entidade transnacional, ou supranacional, uma federação cultural com lugar para muitos Estados” (Martins, 2004:9). De fato, o

²⁴ A portugalidade é um conceito que reúne características culturais e um imaginário coletivo que define o povo português.

enaltecimento da pluralidade e da diversidade está presente nas duas teorias, entretanto não se pode perder de vista que no pensamento de Freyre, Portugal estava no centro cultural lusófono e este equívoco é justamente o que tornou o trabalho de Lourenço um pensamento vigilante e crítico ao eurocentrismo, no sentido de evitar associar a Lusofonia a um discurso neo-colonialista, baseado numa reivindicação, sobretudo de “posse linguística” sob as nações que foram suas colônias.

Carlos Reis (2014) considera que a língua portuguesa deve ser compreendida a partir das suas múltiplas realidades, ou seja, a sua vivência em cada país lusófono, sem haver uma referência histórica à metrópole: Portugal como o centro e as outras nações lusófonas como periferias. De acordo com o autor, os diferentes espaços de vivência da língua portuguesa enriquecem o idioma, introduzindo elementos que são próprios de cada cultura, de cada realidade.

Numa perspectiva também multicultural, o escritor moçambicano Mia Couto (2007) lança uma ideia provocativa sobre o pertencimento da língua portuguesa ao considera-la também mestiça tal como os seus falantes, tendo, portanto, recebido expressiva contribuição dos povos africanos desde antes do período colonial. O escritor justifica sua ideia a partir da invasão dos árabes à Península Ibérica: “esses árabes são africanos, tanto como nós, os que habitamos mais a Sul. Há séculos que o idioma lusitano é um filho mestiço de namoros feitos entre as duas margens do Mediterrâneo (Couto, 2007:6).

A língua portuguesa coexiste com outras línguas tribais faladas em Moçambique, em Angola e em Timor Leste e com diversos crioulos, a exemplo de Cabo-Verde, Guiné-Bissau e São Tomé (em cada um desses países fala-se mais de um tipo de crioulo). Para Ana Maria Martinho (2003), o crioulo de matriz portuguesa é diverso uma vez que existe em várias regiões, desde a África, Senegal (Casamança) e Ano Bom (ilha pertencente a Guiné Equatorial) até a Ásia, Sri Lanka, Malaca (Malásia) e Cingapura. A autora acrescenta que alguns crioulos entraram em declínio a partir da década de 1950, os que eram falados em Goa, Mangalor (Índia), Coromandel (indo-português), Macau e Hong-Kong. Todavia, a língua portuguesa ainda continua a ser falada em Goa e em Macau.

Nos países lusófonos em que há uma grande população que não fala o português, há certamente um maior desafio na comunicação nacional, contudo essa situação linguística reafirma a multiculturalidade do Espaço. Neste sentido, os fluxos migratórios, também permitem uma diversidade de línguas mediante a formação das

comunidades de estrangeiros que falam entre si os idiomas de suas respectivas nações (Brito & Martins, 2004). Portugal, por exemplo, concentra diversas comunidades de imigrantes oriundos não apenas de países lusófonos, como também de nações europeias, sobretudo do leste, além dos chineses e indianos.

De acordo com José Luís Fontelo (2000), a construção da Lusofonia deve ser vista de modo particularizado em cada país envolvido, levando em conta que não se limita às questões linguísticas e estende-se para as conjunturas sociais, políticas, culturais e ideológicas. Nesta perspectiva, permite-se reforçar que a Lusofonia é vivenciada num espaço fragmentado, entre realidades diversas de indivíduos que só conseguirão compartilhar vivências em comum se considerarem a pluralidade existente entre si (Martins, 2004). Esses diversos e multiculturais contextos sociais existentes em cada nação lusófona integrados por uma rede descontínua, permite que a discussão avance para refletir o terceiro conceito deste capítulo, o Espaço Lusófono, um pensamento complementar à Lusofonia que funciona numa lógica contínua de autoconstrução, autotransformação e intercâmbios interdisciplinares.

Isabel Ferin Cunha (2015) em referência aos trabalhos de Moisés Martins (2006 e 2014) e Vítor de Sousa (2013) compreende o Espaço Lusófono como um “estado mental”, formado pela língua em comum e pela presença portuguesa, compartilhado entre pessoas falantes ou não do idioma português, oriundos de países lusófonos, que partilham da mesma herança cultural, diversa, plural e fragmentada. Os autores definem o Espaço para além da delimitação geográfica, considerando a diáspora dos cidadãos lusófonos a herança multicultural decorrente das relações coloniais e pós-coloniais. Esse imaginário compartilhado é, segundo Martins (2004), baseado em mitos que dão sentido à vivência dos lusófonos ao passo que também projetam as pessoas para as suas experiências futuras.

A investigadora Helena Sousa (2006) sugere ainda a existência de múltiplos imaginários, considerando a relevante extensão geográfica, a pluralidade cultural e os contextos sociais particulares dos países que partilham a Lusofonia. A leitura de Sousa é uma referência também a Eduardo Lourenço que reivindicou em seus trabalhos a presença e a importância das culturas e realidades individuais dos países que tiveram relações coloniais com Portugal. Nesta perspectiva, Rosa Cabecinhas (2011) reflete que a grande dispersão geográfica do Espaço Lusófono dificulta uma sistematização de estudos sobre de que forma essa “imensa comunidade” é definida e organizada, sobretudo devido as complexidades sociais, culturais e políticas de cada nação

integrante. Nesse Espaço Lusófono há uma intensa troca de bens culturais, tais como a música, a dança e a literatura, que permitem um intercâmbio das diferentes culturas lusófonas.

No caso dos trânsitos culturais entre Brasil e Portugal, por exemplo, é interessante rememorarmos a década de 1960 quando iniciou um fluxo de consumo de produtos do Brasil, a exemplo da literatura do escritor baiano Jorge Amado, os fascículos da Editora Abril e a Música Popular Brasileira (MPB) (Monteiro, 2009). Muitos artistas da MPB cantaram em programas televisivos da RTP e, posteriormente, na década de 1980, os músicos começaram a fazer concertos em Portugal, que se tornou um país de lançamentos de discos para muitos artistas do Brasil. Em 1992, a loja portuguesa Valetim Carvalho começou a importar centenas de discos brasileiros para serem vendidos no mercado local, iniciativa que estimulou outras empresas a fazerem o mesmo tipo de comercialização (Pacheco, 2009).

No que tange ao universo da comunicação, há naturalmente a circulação de produtos mediáticos, como as telenovelas, especialmente as que são produzidas no Brasil e em Portugal, países que já possuem uma indústria televisiva mais organizada e competitiva. Nesse movimento pulsante dentro do Espaço Lusófono²⁵, principalmente os profissionais brasileiros e portugueses da área televisiva, ora participam de uma produção audiovisual em Angola, ora estão envolvidos em telenovelas produzidas no Brasil ou em Portugal. As relações de parcerias e intercâmbios entre as emissoras televisivas dos três países, não se voltam apenas para a comercialização dos seus programas como também para a formação e o intercâmbio de profissionais e de técnicas de realização de produtos.

Nos textos posteriores, o segundo capítulo desta tese, discutimos a evolução da telenovela no Brasil, em Portugal e em Angola a partir do contexto sócio-político de cada país, das relações e das contribuições estabelecidas entre as três nações lusófonas no campo da criação das narrativas seriadas. Cada país tem uma trajetória particular na produção das telenovelas, tendo uma relação direta também com o processo evolutivo da televisão e de cada sociedade. Naturalmente, o Brasil detém ainda o maior conhecimento e a maior produção em escala no campo da telenovela por ter iniciado a sua produção muito antes dos lusos e dos angolanos. Portanto, a telenovela brasileira

²⁵ Este conceito será discutido no texto a seguir.

influenciou os autores e realizadores portugueses e angolanos haja vista a grande presença, principalmente, das produções da Rede Globo na programação das emissoras televisivas dos dois países lusófonos. A história cultural entre os povos, a língua em comum e ainda a aproximação pelo imaginário mítico certamente ajudaram a construir o apreço recíproco e o intercâmbio cultural.

CAPÍTULO 2

2. As telenovelas no Brasil, em Portugal e em Angola

Dedicamos este capítulo a revisitar a trajetória da telenovela em cada país desde a implantação do sistema televisivo ao desenvolvimento das ficções seriadas de ficção, considerando os respectivos contextos políticos que influenciaram diretamente na produção desse formato. Iniciamos a rota da retrospectiva pelo Brasil já que foi a primeira nação lusófona a produzir telenovelas e foi mediante sobretudo as ficções da Rede Globo que os portugueses e angolanos passaram a apreciar tais narrativas e, posteriormente, tornaram-se também produtores dessas obras novelescas adaptadas às suas respectivas realidades.

O texto sobre a história da telenovela no Brasil foi estruturado a partir de um seguimento cronológico, uma linha do tempo, de modo a refletir sobre a evolução do formato ao longo de mais de 65 anos de produção. Neste sentido, mostramos as mudanças na construção da narrativa da telenovela, que na verdade acompanharam as próprias transformações ocorridas na sociedade brasileira ao longo das últimas seis décadas. Portanto, iniciaram como ficções deslocadas da realidade do povo até transformaram-se em *narrativas da nação* (Lopes, 2003), em histórias pautadas no cotidiano do público, revelando as controvérsias, as diversidades culturais e humanas e os temas sociais que caracterizam o Brasil.

Já com nessa perspectiva regionalista e com maior diálogo com a realidade nacional, as telenovelas brasileiras foram transmitidas para os portugueses e para os angolanos a partir do final da década de 1970. Ambos acostumaram-se à ficção televisiva desenvolvida sobretudo pela Rede Globo de forma que também a adotaram como referencial narrativo para a suas respectivas produções locais. O padrão de produção da telenovela da Rede Globo no que se refere à proposta da estrutura da narrativa (múltiplas intrigas, debates de temas sociais, aplicação do *merchandising* social, aproximação com o real) foi replicado em *Windeck* e *Dancing Day's* (versão portuguesa), contudo convém retornarmos ao passado de cada nação para compreender com maior profundidade o processo de criação individual e a correlação de produção entre Angola, Brasil e Portugal.

2.1 Vale a pena ver de novo: a linha do tempo da telenovela brasileira

A trajetória da telenovela no Brasil confunde-se com a própria história da televisão nacional. No ano seguinte a sua implantação no país, o formato já integrava a programação da primeira emissora televisiva, a TV Tupi. Durante quase sete décadas de produção, os telespectadores acompanharam a evolução do programa, que passou por mudanças na estrutura dramática, com o alongamento das histórias (inclusão de diversos núcleos e inúmeras personagens), o debate de temas sociais, a experimentação de efeitos gráficos e visuais e o uso do *merchandising* social. Essas características foram incorporadas as telenovelas brasileiras ao longo das primeiras décadas de produção, o que permitiu que os especialistas fizessem a distinção em relação às telenovelas de língua castelhana, que preservaram com mais proximidade as influências do melodrama.

A telenovela brasileira passou por um importante percurso de amadurecimento da sua estrutura narrativa, que aconteceu a partir da sua produção em diferentes emissoras televisivas comerciais a partir da década de 1950. Neste texto, portanto, fizemos um passeio cronológico pelas décadas de criação da telenovela nacional, destacando as principais mudanças no seu formato e naturalmente associando essa teleficção ao contexto sociopolítico do Brasil. Essa associação é importante uma vez que essas produções, embora sejam uma ficção, começaram a discutir assuntos do cotidiano do seu público a partir do final de década de 1960. Destacamos também os dramaturgos que contribuíram para criar uma narrativa novelesca genuinamente brasileira, criando novas estratégias dramatúrgicas com diálogos com o teatro, o cinema, os quadrinhos e a literatura.

A televisão foi introduzida no Brasil em 18 de setembro 1950 com a extinta TV Tupi de São Paulo, uma emissora privada (comercial) e a primeira na América Latina, fundada pelo jornalista Assis Chateaubriand. No ano seguinte, é inaugurada a TV Tupi do Rio de Janeiro. Nesse período, já existia no país um trabalho fortalecido e reconhecido pelo público no rádio, no cinema e principalmente no teatro, o qual aproveitava de certa tradição e maturidade tendo em vista sua maior “longevidade” em relação aos meios de comunicação existentes. A maioria dos profissionais que migrou para os bastidores televisivos veio principalmente das emissoras de rádio, que era um meio de comunicação com grande penetração no território nacional, como bem observa

Sérgio Mattos (1990:6): “ao contrário da televisão norte-americana, que se desenvolveu apoiando-se na forte indústria cinematográfica, a brasileira teve de se submeter à influência do rádio, utilizando inicialmente sua estrutura, o mesmo formato de programação (...)”.

Em 1952 surgiu a TV Paulista e em 1953 foi inaugurada uma outra importante televisão comercial que está em atividade até os dias atuais, a TV Record, com atrações mais voltadas para a música, a informação, o esporte e séries de TV. Nos anos seguintes, outras emissoras comerciais foram fundadas assim como também foram extintas devido a graves problemas financeiros. As televisões educativas (os *media* estatais) começaram a surgir a partir de 1967 em vários Estados, sem que houvesse um projeto político federal unificador embora já existisse uma legislação específica para as emissoras educativas. De acordo com o parágrafo único do art. 13 do Decreto-lei nº 236, de 28 de fevereiro de 1967, as televisões e rádios educativas não têm natureza comercial, sendo proibida a veiculação de propagandas (Fort, 2006).

O sistema de radiodifusão no Brasil nasceu, portanto, a partir da iniciativa privada (comercial), todavia evoluiu ao longo das décadas para um sistema misto, integrado também por canais do Estado que possuem programação educativa sem fins lucrativos. De acordo com Othon Jambeiro (2008), apesar da radiodifusão ser considerada como um serviço público, de interesse nacional, na prática a regulamentação televisiva no Brasil foi elaborada conforme o modelo comercial, prevalecendo uma programação predominantemente voltada para os lucros uma vez que as pretensões educacionais ficaram reservadas unicamente aos canais estatais. Assim, a lógica da radiodifusão brasileira funciona com o Estado por meio do poder de concessão, e os empresários como executores e beneficiários das emissoras mediante a exploração comercial.

O estímulo dos militares para a criação de redes de emissoras, nos anos 1960, é a base da organização da televisão aberta brasileira, ou seja, canais nacionais, localizados no eixo Rio-São Paulo, e tevês afiliadas, espalhadas todo o país. As emissoras regionais pagam para retransmitir canais nacionais devido a garantia de retorno financeiro, sobretudo as que são afiliadas a Rede Globo. Por meio de um contrato de filiação, todas as afiliadas devem seguir um padrão artístico e comercial sob a supervisão das suas respectivas redes (Jambeiro, 2008). As retransmissoras exibem os programas nacionais e também possuem uma cota diária (cerca de 15% da programação total) para a

veiculação de programas informativos (noticiários) e de entretenimentos sobre suas próprias regiões.

Para narrar a trajetória da televisão brasileira, Sérgio Mattos (1990) dividiu a sua evolução em diferentes períodos, a saber: 1º) a fase elitista (1950-1964); compreende a década da implantação da tevê, com mais improvisações e limitações tecnológicas; 2º) a fase populista (1964- 1975) refere-se à expansão e o profissionalismo desse meio com o incentivo e, simultaneamente, à censura do governo militar; 3º) a fase do desenvolvimento tecnológico (1975-1985), marcada pela consolidação das redes nacionais e pela padronização da programação televisiva; 4º) a fase da transição e da expansão internacional (1985-1990), período em que cresceu a competitividade entre as redes televisivas e a Rede Globo sistematizou as suas operações no mercado internacional. Em todos os períodos, a telenovela esteve presente e também participou do processo de evolução da tevê nacional, como veremos a partir de agora.

Na primeira década da televisão brasileira, os produtores foram aos Estados Unidos para participar de cursos na CBS e na NBC com a finalidade de aprenderem técnicas fundamentais para a implantação e o funcionamento da TV no país. Assim, a televisão nacional recebeu grande influência do estilo televisivo norte-americano, sobretudo nos primeiros anos de seu funcionamento (Filho, 2001). A dramaturgia iniciou-se logo no primeiro ano da implantação da TV Tupi, sobretudo com o programa “teleteatro”, que consistia na encenação de textos clássicos de autores do teatro em cenários precariamente construídos. Pesquisadores, como a dramaturga Renata Pallottini (1998), não aceitam o programa como essencialmente teledramatúrgico, já que o mesmo não era gravado em locações externas que retratassem o local “real” onde acontecia determinada cena, como histórias de praias nas praias, histórias de deserto no próprio deserto, enfim seguindo uma ótica mais realista, que dialoga com a lógica de produção do cinema.

Considerando-se o teleteatro como “teatro em TV”, observa-se que esse programa assumia as regras do jogo teatral e as realiza no estúdio de televisão; o resultado é transmitido diretamente ao público, ou gravado em fita para posterior exibição. Faz-se, por exemplo, toda a tragédia do *Rei Lear* (obra de William Shakespeare) num estúdio circular - como faziam os elisabetanos num palco reduzido - usando palhas, cortinas, vento, relâmpagos, trovões, tudo truncado, tudo artificial (Pallottini, 1998). Os profissionais que vieram do teatro levaram o modo de produção teatral para o meio televisivo. Nos primeiros anos, não tinha sido pensada uma forma de

adequar as histórias dos clássicos do teatro para a linguagem televisiva (busca pela estética), simplesmente encenava-se os enredos num cenário colocado no estúdio de gravação. Perceber os teleteatros²⁶ como um formato mais teatral que televisivo não diminui a sua importância para a teledramaturgia nacional. Através dele, diretores teatrais considerados os mais modernos na época, como Cassiano Gabus Mendes e Walter George Durst, submeterem as técnicas teatrais à semiótica da imagem, transformando a realização de um teleteatro num espaço de experimentação e laboratório para artistas, escritores, diretores e cenógrafos (Ortiz et al., 1989).

Os teleteatros da TV Tupi dividiam espaço com as telenovelas, as quais eram apresentadas ao vivo duas vezes por semana em vista da dificuldade de produção no que se refere à preparação dos cenários e dos atores (Lôredo, 2000). A primeira telenovela, cujo nome é *Sua vida me pertence*, foi exibida em 1951, ao vivo, pela TV Tupi duas vezes por semana (Ortiz et al., 1989). Nesse momento inicial, muitas radionovelas de sucesso foram adaptadas para as telenovelas. A influência do rádio era grande e os atores das radionovelas migravam para a TV para participar das telenovelas, levando convosco toda experiência do meio de comunicação auditivo para o novo meio audiovisual. O resultado é que esses artistas estavam acostumados a trabalhar só a voz e não o corpo em cena e tinham também dificuldades em memorizar os textos, os quais eram apenas lidos nos estúdios radiofônicos.

Na primeira década de produção da TV Tupi, a telenovela não ocupava um espaço privilegiado na programação. Os teleteatros transformaram-se nos cartões-de-visita dos empresários da emissora porque conferiam ao ambiente televisivo uma aura artística, com preocupação de alta cultura, diferente das telenovelas e programas de comédia que tinham um intuito puro de entretenimento. Esse pensamento favoreceu ao preconceito em relação às telenovelas, consideradas pelos atores de teatro como uma

²⁶ Os teleteatros são os embriões do chamado *Unitário*, um programa de ficção televisiva caracterizado por apresentar uma história contada numa única exibição com duração de uma hora e meia, de forma objetiva, eficiente e com clareza de propósito – mesmo tratamento dado a uma trama de teatro ou de cinema, ambos com exibição única (Pallottini, 1998). Na TV Globo os teleteatros evoluíram na sua técnica de produção, assumindo uma linguagem mais televisiva, e foram renomeados de *Caso Especiais* (1971-1995). Esses programas tinham grande flexibilidade na grade de programação da emissora, podendo ser exibidos em dia, horário e periodicidade. Os textos podiam ser inéditos ou adaptações de filmes, peças teatrais, contos e romances, e a direção ficou à cargo de diversos profissionais ao longo do tempo. A partir da década de 1980 a denominação *Caso Especial* foi substituída por outros nomes como *Quarta Nobre Especial*, *Brasil Especial* e *Terça Nobre Especial*, mas a essência do programa permaneceu fiel à idéia original.

“obra menor”. Na verdade, o que havia era uma tensão permanente entre os profissionais vindos do rádio, trazendo a continuidade das telenovelas, e os que eram do teatro, os defensores da tradição clássica do teatro mundial (Ortiz et al., 1989).

Apesar do preconceito inicial, a telenovela cresceu nas programações das emissoras da época e assumiu um papel importante na sociedade brasileira, principalmente a partir da criação da TV Excelsior, em 1960, primeira emissora a assumir o risco de exibir diariamente uma telenovela. A produção diária das ficções foi possível graças ao surgimento do *videotape*, possibilitando a gravação dos capítulos e uma melhoria na logística de produção e exibição. Para além disso, a tecnologia de gravação permitiu que as improvisações inerentes aos programas ao vivo fossem substituídas por processos mais elaborados, mais bem produzidos. “O VT permitiu que a televisão comercializasse seus programas e que se inaugurassem, nos anos 60, mais 27 emissoras no país, com 80% de sua programação exibindo, em VT, as produções do eixo Rio-São Paulo” (Amorim, 2007:24).

Investindo em tecnologia e em qualificação de profissionais, a TV Excelsior veiculou em julho de 1963 a primeira telenovela diária *2-5499 Ocupado*²⁷ (com Tarcísio Meira e Glória Meneses), baseada no texto original do argentino Alberto Migré. Inicialmente, por aproximadamente dois meses, era exibida em três capítulos por semana, mas depois, com a comprovação positiva da audiência, passou a ser veiculada de segunda-feira a sexta-feira. A TV Excelsior tornou-se uma importante concorrente para a TV Tupi na produção de telenovelas por ter investido na criação de um núcleo de teledramaturgia, permitindo inovações nas suas produções (Reimão, 2004). Uma das dramaturgas de destaque da Excelsior foi Ivani Ribeiro, uma experiente autora que criou histórias também para a TV Tupi e posteriormente para a Rede Globo, entre as décadas de 1980 e 1990.

Na década de 1960, a telenovela brasileira passou por muitas experimentações no que se refere aos horários de exibição, números de capítulos e pequenas investidas em adaptações de autores nacionais, uma tendência inovadora para a época uma vez que as histórias novelescas vinham sobretudo dos autores das radionovelas, sobretudo os cubanos e os argentinos. De fato, houve um movimento para encontrar uma fórmula de

²⁷ A novela conta a história de uma presidiária (Glória Meneses) que trabalha como telefonista num presídio e atende a um telefonema por engano de um advogado (Tarcísio Meira). A partir dessa ligação acidental começa o romance entre os dois.

produção nacional, que pode ser constatado pela crescente produção de telenovela naquele período. Em São Paulo, por exemplo, entre os anos de 1963 e 1969 foram transmitidas diariamente 167 telenovelas, dentre elas apenas seis foram produções adaptadas de romances de autores brasileiros (Reimão, 2004).

A TV Record não seguiu o fluxo de produção de telenovelas como suas concorrentes na década de 1960. A partir de 1965, a emissora investiu nos famosos festivais de música popular brasileira, que se tornaram um manifesto político, mesmo que de modo mais indireto, contra o regime militar. As canções apresentadas nos programas criticavam a ditadura numa linguagem poetizada e metafórica, mas que era muito bem compreendida pelos jovens (Mello, 2003).

Em 1966, o Congresso Nacional foi fechado pelos militares e explodiu no Brasil as manifestações estudantis contra o governo. Os estudantes uniram-se aos intelectuais, músicos, cineastas, atores, enfim a classe artística, para manifestarem contra o regime. Os festivais tornam-se assim um espaço de manifestação e encontro dos estudantes e artistas, até que em 1969 aconteceu um incêndio no estúdio da TV Record de São Paulo, que trouxe muito prejuízo para a emissora. Neste ano, foi realizado o último festival musical, pois além do incêndio, o programa já estava em declínio (Mello, 2003). Na década seguinte, a emissora começou a investir em telenovelas como uma tentativa de concorrer no mercado televisivo com as outras televisões comerciais.

Esta década foi importante também para a televisão pública nacional uma vez que finalmente aconteceu uma mobilização política para planejar esse setor. Em 1967, foi criada a Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (FCBTVE) com a finalidade de planejar e executar ações para desenvolver o setor no país. No mesmo ano também surgiu a TV Universitária de Pernambuco (TVU- UFPE), sendo a primeira TV pública brasileira. A segunda foi a TV Cultura, que teve uma primeira fase comercial, pertencente ao Diário Associados, de 1960 a 1969, e depois foi reinaugurada como uma emissora pública, pois tinha sido vendida para o governo do Estado de São Paulo (Villafranca, 2013). Entre 1967 e 1974 surgiram nove emissoras educativas nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Amazonas, Ceara, Espírito Santo, Maranhão, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Rio Grande do Sul (Fradkin, s\d).

Em 1965, surgiu a TV Globo com o desafio de competir com outras televisões que já estavam consolidadas no mercado. A emissora de Roberto Marinho iniciou o negócio investindo num núcleo de teledramaturgia dirigido pela dramaturga cubana Glória Magadan. A princípio, a Globo não inovou, pois produzia telenovelas que nada

se aproximavam com a realidade e a cultura brasileiras - eram enredos sobre mundos distantes, como a Arábia, as touradas na Espanha, entre outros imaginários longínquos. Em 1967, a Globo tornou-se uma rede televisiva, sendo transmitida nacionalmente devido a implantação do sistema de telecomunicação da Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) (Kornis, 2011). O governo militar investiu no desenvolvimento do sistema de telecomunicações nacional com o objetivo de criar uma integração no território, sobretudo com a televisão. Em 1969, os telespectadores assistiram pela televisão a primeira transmissão via satélite das bênçãos do Papa Paulo VI, diretamente do Vaticano, em Roma (Trindade & Trindade, 2006).

Outra importante emissora surgida no período foi a TV Bandeirantes de São Paulo, fundada pelo empresário João Saad, em 1967. A Bandeirantes foi a primeira a exibir toda a sua programação a cores e também foi vanguarda na transmissão via satélite. A emissora investiu desde o princípio principalmente em esportes, filmes e jornalismo de modo que a partir da década de 1980 tornou-se conhecida como o canal do esporte. A primeira competição transmitida ao vivo foi feita pela Bandeirantes em 1970 com a Copa do Mundo FIFA. Embora o esporte e a notícia ocupassem lugar de destaque na programação da emissora, houve também investimentos pontuados nas produções de telenovelas. Entre 1967 e 1970, a Bandeirantes produziu e exibiu continuamente sete telenovelas. Depois passou um período sem investir nos folhetins, voltando a realiza-los na década de 1980 (Vasconcelos, 2016).

A Rede Globo estava inclinada desde o início a criar um ritmo contínuo nas criações das telenovelas para concorrer com as emissoras TV Tupi, a TV Record e a TV Excelsior. No final dos anos 60, a TV Tupi, por exemplo, produziu uma telenovela que se tornou um marco no que se refere a um produto genuinamente nacional e autêntico, *Beto Rockefeller* (04 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969), escrita por Bráulio Pedroso. O autor reproduziu fatos e fofocas retirados dos jornais da época, utilizando gírias e a linguagem coloquial na construção dos diálogos. Era uma produção que se afastava do melodrama mostrado nas telenovelas até então, principalmente no que se refere ao protagonista, o qual deixava de ser um herói perfeito de folhetim para tornar-se um anti-herói: Beto era mentiroso, golpista movido pelo interesse de levar uma vida fácil, aplicando golpes do baú (Ortiz et. al., 1989). *Beto Rockefeller* atraiu a atenção do público masculino, mudando a concepção de que o programa era produzido apenas para as mulheres.

Esther Hamburger (2014) reforça que a telenovela *Beto Rockfeller* foi exibida um pouco antes do Ato Institucional Nº 5, considerado o mais restritivo e radical de todos. Foi um período em que o Brasil sofreu maior repressão em todas as áreas da sociedade. Os meios de comunicação eram vigiados, sendo os seus conteúdos sujeitos ao crivo dos censores, com cortes e até suspensões de conteúdos e programas, no caso da televisão. A ditadura militar havia começado em abril de 1964, imprimindo um rigoroso sistema de censura aos *media* durante todo o regime, entretanto os escritores conseguiram criar boas sátiras sociais com as telenovelas. Havia um movimento entre artistas e intelectuais em discutir as temáticas sociais pertinentes ao país através das artes e das produções culturais e as telenovelas foram incluídas nesse projeto quando se aproximaram da realidade social (Kornis, 2011).

A TV Excelsior era mal vista pelos militares porque o seu proprietário principal, o empresário Mário Wallace Simonsen, havia apoiado o então presidente da República João Goulart quando sofreu o golpe militar. Em vista desse fato, a TV Excelsior foi particularmente perseguida pelos militares, mas não de forma direta. Simonsen sofreu vários embargos políticos nos seus negócios de aviação de modo que o empresário não tinha mais recursos para manter a emissora. Finalmente em 1970, a TV Excelsior encerrou as suas atividades, deixando mais espaço para as suas concorrentes (Busetto, 2007) A relação do governo militar com a Rede Globo foi bem diferente do que aconteceu com a TV Excelsior. O seu fundador Roberto Marinho, apesar de inicialmente ter apoiado o presidente João Goulart, mudou sua atuação política, concedendo apoio aos militares, à ditadura. Além de ter tido a colaboração dos militares para o seu crescimento durante o período ditatorial (1964-1985), a Rede Globo firmou-se mais rapidamente por ter feito um acordo financeiro e operacional com o grupo americano *Time-Life*, negociação importante para o seu desenvolvimento inicial (Leal, 2004).

No que concerne às telenovelas produzidas pela Rede Globo, a década de 1970 foi um período áureo para o desenvolvimento de uma ficção cada vez mais próxima da realidade nacional, ou seja, consolidava-se a produção de telenovelas de modelo brasileiro. A profissionalização do processo de produção da ficção na Rede Globo proporcionou uma uniformização de um padrão de qualidade dos seus programas de ficção. A Globo passou a definir horários e temáticas para as telenovelas, criando o seu padrão próprio de exibição com quatro horários fixos para o programa, 18h (telenovelas de época e adaptações), 19h (comédias), 20h (temas atuais\urbanos) e 22h (temáticas

para adultos). No final da década de 1970, o horário das 22h foi suprimido da grade programação da emissora, mas logo seria ocupado no ano 80 pelas bem-sucedidas minisséries (Ferreira & Santana, 2013).

A telenovela começava a ser tratada de acordo com um público-alvo segmentado por faixa etária, pelos horários e temas bem como os comerciais publicitários dos intervalos. A telenovela, que iniciou na década de 1950 com 15 minutos de duração, passou para 30 minutos por capítulo, tempo que alongaria nas décadas seguintes para 45 minutos. A partir dos anos 1970, a Rede Globo assumiu a liderança na produção das telenovelas, sofrendo efetivamente uma concorrência real apenas na década de 1990 com o surgimento da TV Manchete.

Além da profissionalização das telenovelas, a Rede Globo buscou história que se aproximasse da realidade social, principalmente depois da exibição de *Beto Rockfeller*, que ajudou a despertar os telespectadores para telenovelas mais inovadoras e atuais. “As convenções que passaram a ser adotadas daí em diante baseiam-se de 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 (...)” (Lopes, 2002:10).

Seguindo essa linha de atualidade, a dramaturga Janete Clair²⁸ ajudou a Rede Globo a garantir a sua hegemonia durante os anos 1970, período em que as suas telenovelas atingiam diariamente 80% no Ibope²⁹, alcançando 90% em capítulos finais. Ela construiu uma fórmula de sucesso que incluía temáticas sociais contemporâneas mescladas ao romantismo e às situações comuns ao gênero melodrama, a exemplo dos triângulos amorosos, da rivalidade entre irmãs, da paternidade desconhecida, do amor entre ricos e pobres, etc. Foi a autora quem introduziu também as tramas paralelas (vários enredos simultâneos ligados a trama principal), sendo sua primeira experimentação em *Véu de Noiva* (14 de outubro de 1969 a 06 de junho de 1970), novela que também trouxe cenas externas e mais realismo (Ferreira, 2003).

Janete Clair conquistou o público masculino com *Irmãos Coragem* (08 de junho de 1970 a 12 de junho de 1971), novela que misturou política, futebol e garimpo tendo

²⁸ Antes de escrever para a televisão, Janete Clair havia criado 31 radionovelas, entre 1948 e 1967, sendo que a maioria foi veiculada pela Rádio Nacional.

²⁹ Ibope é a sigla do Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística, uma empresa brasileira especializada em pesquisas de opinião e estudos de mercado, sendo sobretudo reconhecida pelas pesquisas de audiência televisiva.

como pano de fundo o amor impossível do casal protagonista. Permanecia o melodrama como núcleo central da história, todavia outros elementos foram incorporados como a aventura, a comicidade, a narrativa de *western* (bang-bang), esta última concedeu um ritmo mais dinâmico criado por personagens valentes, mocinhos e vilões em duelos constantes (Ferreira, 2003). De acordo com Maria Imaculada Cavalcante (2010), a autora Janete Clair estava atenta aos anseios da classe média brasileira e sensível às questões populares, relacionadas ao cotidiano do público, especialmente as temáticas dos grandes centros urbanos que foram muito bem discutidas em suas produções de reconhecido sucesso, tais como *Selva de Pedra*, *O Astro*, *Pecado Capital*³⁰ e *Dois Vidas*.

Com a adesão de um enredo mais realista e próximo às vivências do telespectador, autores ligados a partidos comunistas, como Dias Gomes e Ferreira Goulart foram para a Rede Globo no mesmo período para escrever telenovelas para um público mais amplo do que nos teatros. O baiano Dias Gomes, esposo de Janete Clair, ficou conhecido pela crítica social, pela sua dramaturgia nacional-popular. Ele escreveu novelas discutindo o preconceito de cor, coronelismo, dinheiro como força corruptora, divórcio, celibato dos padres, contrabando, enfim temas que já faziam parte do ideário do teatro e do cinema nas décadas de 1950 e 1960. *O Bem Amado* (22 de janeiro a 05 de outubro de 1973), por exemplo, criticava o cotidiano de uma cidade fictícia no litoral baiano e a figura dos chamados coronéis – políticos e fazendeiros que exerciam autoridade sobre a população local e agiam com desmando, falta de escrúpulos e demagogia (Sacramento, 2012).

Dias Gomes inovou não só por levar à televisão histórias regionais mas também pela criação de perfis cômicos politicamente incorretos, como o coronel Odorico Paraguaçu, do *Bem Amado*, que surpreendeu por ser uma personagem engraçada, hipócrita, machista, exagerada e corrupta. O coronelismo e a política paternalista foram

³⁰ *Pecado Capital* conta o romance entre duas personagens moradoras do subúrbio carioca: a ambiciosa e despojada Lucinha (Betty Farias) e o taxista Carlão (Francisco Cuoco). A mocinha, fugia dos padrões de “mulher bem comportada” estabelecidos até então nas telenovelas, e o mocinho não fazia a linha galã clássica com moral inatingível, pois o grande dilema do taxista foi não ter devolvido uma maleta de dinheiro deixada dentro de seu táxi por um passageiro. Ele não gastou o dinheiro, mas também o devolveu ao dono mesmo sabendo que estava agindo errado. Já a personagem Lucinha se envolve com um empresário bem mais velho do que ela, cerca de 50 anos, apenas para ter ascensão social e mudar de vida; mostrando toda a ambição e desvio de caráter da mocinha. Esses perfis das protagonistas tornaram as personagens mais complexas e humanas, fugindo dos ideais românticos do romantismo e dos melodramas.

criticados na perspectiva da comédia por meio de personagens igualmente cômicas e estereotipadas, tais como a delegada, o cangaceiro (assassino contratado pelos coronéis), a solteirona, o padre, entre outros (Sacramento, 2012). As histórias de Dias Gomes traziam sátiras e outros elementos dramáticos que não eram próprios do melodrama, mas que dialogavam mais com o teatro social. O seu trabalho assim como as histórias de outros autores, como Janete Clair, Lauro César Muniz e Bráulio Pedrosa, levaram as telenovelas a evoluírem para outra esfera de criação, como discute Sílvia Borelli (2001:34): “são tramas que, paralelamente ao fio condutor melodramático, inserem-se no contexto do enredo e passam a dialogar com matrizes constitutivas destes outros territórios”. A brasilidade³¹ buscada pelos dramaturgos provocou também um movimento para criar histórias adaptadas³² de escritores nacionais, a exemplo de Jorge Amado que teve vários livros encenados para a televisão. A obra *Gabriela, Cravo e Canela* foi adaptada para telenovela em 1960 pela TV Tupi e depois em 1975, com autoria de Walter George Durst, pela Rede Globo, sendo a segunda produção mais bem-sucedida, inclusive muito bem recebida no exterior, a exemplo de Portugal (exibição em 1977). As histórias que apresentavam o interior do país, sejam de Jorge Amado, sejam de Dias Gomes, entre outros grandes escritores, levavam para a televisão realidades diferentes do que se via no Rio de Janeiro e em São Paulo. Eram enredos com um apelo cultural muito regional, uma experiência nova para os telespectadores que estavam acostumados a acompanhar as personagens e os cotidianos das metrópoles do sudeste.

Outros importantes dramaturgos surgiram nesta década, trazendo contributos para a telenovela nacional, como Lauro César Muniz, que também escrevia ficções para o horário nobre da Rede Globo (20h), compartilhando essa faixa com Janete Clair. Para

³¹ Apesar de toda a censura dos militares no que diz respeito à produção artística televisiva, a Rede Globo criou as bem-sucedidas *Séries Brasileiras* (1979-1981), projeto que consistia em mostrar a realidade do país principalmente a partir de dois programas de ficção televisiva: series e minisséries. Esses programas deflagraram uma “nova cara” na programação de TV em vista do apelo nacional que se configurava na construção dos perfis das personagens dos programas, dos temas discutidos e nas locações mostradas. O ufanismo das *Séries Brasileiras* retratava, na verdade, um sentimento coletivo do povo brasileiro na época que lutava pela liberdade de expressão e pelos direitos de exercer a cidadania. Um dos projetos de maior sucesso foi a serie *Malu Mulher* (1979/1980), que escandalizou a classe média naquela época quando mostrou as dificuldades enfrentadas por uma mulher independente financeiramente e recém-divorciada (papel interpretador por Regina Duarte). Com uma filha adolescente, Malu viveu o medo e a humilhação da violência doméstica, a discriminação sexual no trabalho, os conflitos geracionais, o machismo social, enfim situações possíveis de ser vivenciadas pela mulher brasileira numa grande cidade.

³² A telenovela de época, *Escrava Isaura*, retrata a história do Brasil no período da escravidão, no século XIX. A novela, escrita por Gilberto Braga adaptada do romance de Bernardo Guimarães, foi exibida pela TV Globo em 1976. Narra o drama de uma escrava de pele clara que mora na casa grande, mas é constantemente perseguida pelo seu dono, José Leôncio.

o autor, a década de 1970, determinou as mudanças e evoluções que a telenovela alcançou nos anos 1980 e 1990. “(...) eu gostaria de lembrar que nós fizemos, na década de 70, telenovelas muito arrojadas, com uma temática muito vigorosa. Nós procurávamos até subverter as estruturas narrativas clássicas da telenovela, do folhetim, havia uma busca de linguagem” (1995:94). Em sua própria avaliação, Muniz considera que três telenovelas dessa fase de sua autoria trouxeram contribuições para a história desse programa, são elas: *Escalada* (1975), *O casarão* (1976) e o *Espelho Mágico* (1977). Todas foram exibidas pela Rede Globo e discutiam temáticas sociais e até políticas, motivo suficiente para provocar a intervenção dos censores no encaminhamento das histórias. Por muitas vezes, o dramaturgo teve de ir à Brasília para negociar pessoalmente com os censores a liberação de partes dos capítulos das suas telenovelas, pois diversas cenas eram cortadas.

De acordo com Maria Immacolata Lopes (2003), a televisão, principalmente as telenovelas, alimentavam os paradigmas sociais daquela década, as incertezas e angústias dos telespectadores que viviam a realidade do êxodo rural e muitas transformações na sociedade: a população da cidade ultrapassava a do campo; o consumo aumentava nas classes média e alta; a industrialização crescia junto com a classe proletária. Do ponto de vista político, Sérgio Mattos (1990) reflete que o governo estimulou a produção televisiva nacional, embora continuasse com a censura, pois tinha o interesse em diminuir a exibição dos enlatados norte-americanos (as séries), considerados pelos militares programas violentos. O estímulo consistia na liberação de créditos oriundos de bancos oficiais, isenções fiscais e coproduções (TV Educativa e Embrafilme) com emissoras comerciais e ainda a veiculação de publicidade em empresas de telerrádiodifusão.

Com o crescimento do mercado da teleficação nacional, a Rede Globo começou a investir na exportação das suas ficções seriadas no início da década de 1970, sendo sua primeira venda internacional a telenovela *O Bem Amado*, que foi exportada para países latino-americanos, o primeiro mercado planejado pela emissora. Em seguida, em 1975, a telenovela *Gabriela, Cravo e Canela* foi vendida para Portugal como uma forma de divulgar a cultura brasileira e, simultaneamente, conceder prestígio a emissora. Na década de 1970, o fluxo era maior em direção à Europa Ocidental e África, sendo Portugal o principal importador: “no caso da comunidade lusitana, a venda é mais lucrativa por não haver necessidade de dublagem e de adaptação, o que num momento de expansão, sem pleno domínio da dinâmica do processo, é vantajoso para a

produtora”. (Tondato,1998:6). Com a exportação de *Escrava Isaura* (1976) durante a década de 1980 para diferentes países, a Globo ganhou o status de *Hollywood* brasileira, ficando conhecida em todo o mundo (Valentim, 2007).

Enquanto a Rede Globo crescia, monopolizando o mercado televisivo nacional, a Rede Tupi foi cassada pelo governo militar devido a dívidas na previdência social, sendo os seus sinais repassados para os grupos Sílvio Santos e Adolfo Boch (Mattos,1990). Assim, em 1981 surgiu o SBT e em seguida, em 1983, a Rede Manchete foi fundada, ampliando o mercado competitivo em rede nacional. Nesse período, havia quatro redes operando em todo o território do país (Bandeirantes, Globo, SBT e Manchete), duas televisões regionais (Record São Paulo e Brasil Sul do Rio Grande do Sul) e uma estatal (TV Educativa) (Mattos, 1990). A extinção da Tupi e da Excelsior concedeu a Globo uma hegemonia na produção das telenovelas só que de uma forma competitiva, pois as novas emissoras e também a Bandeirantes investiram na realização dos folhetins durante toda a década.

O SBT orientou-se para uma programação voltada para o público das classes C, D e E, produzindo a princípio telenovelas baseadas em textos mexicanos. A ideia era conquistar o público mais conservador que não estava satisfeito com as temáticas modernas e, muitas vezes, polêmicas, apresentadas pelas ficções da Rede Globo. Essa estratégia não foi bem-sucedida e em 1985 a emissora deixou de produzir suas próprias ficções. Uma segunda tentativa de entrar no mercado da teledramaturgia foi a compra de telenovelas mexicanas e venezuelanas, entretanto também não obteve a recepção esperada por parte dos seus telespectadores (Fadul, 2001).

A TV Manchete, por sua vez, apostou no público A e B, buscando criar telenovelas que tivessem uma qualidade diferenciada, a exemplo de *Dona Beija* (1986), escrita por Wilson Aguiar Filho (Fadul, 2001). Com exibição às 21h30, a telenovela narrava a história no século XIX de uma bela cortesã (interpretada por Maitê Proença), desejada por muitos homens em Minas Gerais. O apelo sensual, com cenas de nudismo foi uma das estratégias para atrair o público para a telenovela. Uma das mais marcantes foi a que a protagonista passeava completamente nua montada no cavalo na vila de Araxá.

As telenovelas da Rede Manchete começaram a ser produzidas num período em que o mercado da teledramaturgia nacional já estava mais desenvolvido. Na década de 1980, a telenovela já havia passado por um processo de profissionalização tanto no aspecto técnico, com a evolução do aporte tecnológico televisivo quanto na qualificação

humana, a especialização de dramaturgos, atores, diretores e demais profissionais envolvidos no engendramento de sua execução. O cenário era de maior investimento e produção de teledramaturgia, especialmente na Rede Globo, que assumiu a liderança na audiência dos noticiários e das telenovelas. A emissora criou uma faixa de horário vespertina dedicada exclusivamente a reprises de novelas do seu acervo. Até setembro de 2015, já foram reprisadas 83 produções (Gonçalves & Fernandes, 2016).

Já no final da década de 1970, a Globo exibiu uma telenovela que apresentava uma inovação na tecnologia televisiva. *Dancing Day's* (1978), de autoria de Gilberto Braga, mostrava o *glamour* das movimentadas danceterias dos centros urbanos do Brasil, com um cuidado estético muito elaborado em toda a sua identidade visual: os cenários, os figurinos e as técnicas visuais. Houve a inserção de muitas cenas externas graças ao uso de filmadoras portáteis, uma inovação para a época, mostrando o pôr-do-sol nas praias do Rio de Janeiro e voos de asa delta. Além das inovações tecnológicas e visuais, *Dancing Day's* foi uma das primeiras telenovelas a divulgar o conceito de moda massiva e também merece destaque por implementar o *merchandising* comercial no interior da história, com as calças *jeans Staroup*, usada pela personagem Júlia (atriz Sônia Braga) (Wajnman & Marinho, 2006).

Além das telenovelas, a Globo iniciou a produção das minisséries a partir de 1982. As adaptações de obras literárias de escritores brasileiros tornaram-se os pilares das produções das minisséries globais, que surgiram bem depois das telenovelas como uma “opção” de produzir histórias mais curtas. Se as telenovelas sofreram o preconceito de “dramaturgia menor”, as minisséries ganharam respeito entre críticos e autores pela busca de qualidade técnica e de uma boa trama brasileira, que poderia ser baseada numa obra literária ou texto inédito. Entre 1982 e 2003, a Rede Globo³³ produziu 80 minisséries, sendo que 37 foram adaptadas de obras de escritores principalmente brasileiros (Figueiredo, 2003). Neste mesmo período, a Manchete e a Bandeirantes

³³ As ficções seriadas sofrem mudanças de acordo com o próprio cenário nacional de abertura política, a criação da linguagem do videoclipe, o fortalecimento do *rock and roll* no Brasil e a maior influência do cinema na linguagem televisiva. Nessa nova atmosfera de mudanças, a Rede Globo estreia em 1985 a vanguardista *Armação Ilimitada*, sob direção geral de Guel Arraes e roteiro do cineasta Antonio Calone; a série contava as aventuras radicais dos jovens Juba (Kadu Moliterno) e Lula (André de Biase) que namoravam uma única garota, a moderninha jornalista Zelda (Andréa Beltrão) e ajudavam um menino órfão, Bacana (Jonas Torres). A trama era bem avançada para a sociedade tradicional da época, mas o que inova efetivamente é a estética. A linguagem era inovadora com cortes rápidos, diálogos curtos e diretos com o público, aproximando-se do cinema e dos quadrinhos através de efeitos especiais.

também produziram minisséries, que eram principalmente adaptadas de romances brasileiros (Reimão, 2004).

A produção das minisséries funcionava de modo independente ao processo de realização e exibição das telenovelas. Na década de 1980, a Rede Globo já tinha se consolidado no mercado televisivo como a principal produtora de telenovelas. Em 1985, a emissora exibiu um dos seus maiores sucessos *Roque Santeiro*, novela que obteve no último capítulo 100% de audiência (Fadul, 2001). Havia uma grande expectativa em assistir *Roque Santeiro* por ela ter sido proibida pelos militares na década anterior. Escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, a telenovela faz uma grande sátira a comercialização da fé, transformando um homem que supostamente estava morto em santo. “Seus personagens eram caricaturas dos governantes brasileiros e seus interlocutores, tanto em nível local quanto nacional. A trama mistura elementos da vida rural e urbana, política e religião, comércio e agroindústria (...)” (Melo, 2008:34).

Com o processo de redemocratização do país, os temas políticos ganharam maior destaque embora continuassem ainda discussões de temáticas relacionadas à mulher e a família sob uma perspectiva mais aberta e liberal (Lima et al., 2000). Diante das transformações sociais e políticas, os dramaturgos inspiraram-se na realidade para criar novelas que espelhavam o Brasil pós-ditadura. Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères escreveram juntos *Vale Tudo* (1988), uma obra que entrou para a história da teledramaturgia pelo seu realismo e irreverência. Os autores levantaram para o público a seguinte pergunta: “vale a pena ser honesto no Brasil?”. De modo geral, a ficção discute a corrupção no país, sobretudo entre a classe mais alta. A história segue o maniqueísmo dos melodramas, uma filha desonesta (Glória Pires), uma das vilãs da trama, em conflito com a mãe honesta e incorruptível (Regina Duarte). O autor inovou por conduzir a história para um final inesperado, os vilões terminam bem, não sofrem os castigos fatídicos das telenovelas. A filha desonesta, por exemplo, casa-se com um milionário estrangeiro, realizando a sua ambição de ser rica (Nogueira, 2002).

É a primeira vez na história da televisão nacional que a homossexualidade feminina é discutida, mesmo que de modo muito discreto e sutil. Em *Vale Tudo*, havia um casal de mulheres, sendo que uma morre no decorrer da história, vítima de um acidente de carro, e a sua companheira passa toda a trama lutando pelo direito à herança e ao reconhecimento social da sua união (Borges, 2007). Em verdade, os autores nesse período apostavam em introduzir temáticas que causassem discussões na sociedade

(*tabus*), tais como alcoolismo, preconceito racial, dúvida de paternidade, incesto, machismo, entre outros.

Ao lado das temáticas sociais muito debatidas nas telenovelas globais, o gênero comédia consolidou-se na programação da Rede Globo e foi incrementado principalmente pelas histórias criadas pelo dramaturgo Sílvio de Abreu, que escreveu obras para as 19h. Este horário foi planejado desde a década de 1970 para enredos cômicos, dirigidos para um público mais jovem. Abreu consagrou-se como escritor de comédias novelescas sobretudo com o pastelão *Guerra dos Sexos* (1986), com o qual revelou um humor construindo a partir das rivalidades existentes entre os homens e as mulheres. Em seguida, escreveu outras comédias novelescas para o mesmo horário, *Vereda Tropical* (1984-1985), *Cambalacho* (1986) e *Sassaricando* (1987-1988), firmando assim o horário como o espaço da ficção cômica (Xavier, 2007).

A abertura política havia permitido maior liberdade criativa aos dramaturgos, seja na criação de comédias, seja na autoria de telenovelas com temáticas mais densas. No ano seguinte, em 1989, a Rede Globo apostou mais enfaticamente nos temas políticos tendo em vista que acontecia a primeira eleição presidencial direta no Brasil. O clima era de grande expectativa e comoção social e os *media* acompanhavam a agenda política dos candidatos diariamente. Assim, a dramaturgia também trouxe contributos para espelhar, mesmo que no campo ficcional, o momento vivido pelos brasileiros. Foram exibidas naquele ano duas telenovelas que discutiam o cenário político nacional, uma veiculada às 19h, *Que rei sou eu*, e a outra no horário nobre, às 20h, *Salvador da Pátria*.

A telenovela *Que rei sou eu*, escrita por Cássio Gabus Mendes e Luís Carlos Fusco, era uma sátira ao Brasil, a corrupção e impunidade dos crimes políticos. A história foi ambientada em 1786, num período pré-revolução francesa, no Reino de Avilan, que era comandado por políticos corruptos e opressores. Do outro lado, estava o povo insatisfeito e motivado a uma revolução liderada pelo filho bastardo do falecido rei. Apesar de ser uma história de época era uma sátira a realidade política brasileira do mesmo modo que se propôs na telenovela *Salvador da Pátria*, escrita por Lauro César Muniz. A ficção conta a história do trabalhador rural Salvador da Silva, conhecido como Sassá Mutema (Lima Duarte), que foi acusado por um crime que não cometeu. Entre os reverses da história, Sassá prova a sua inocência e consegue salvar a comunidade de uma organização muito perigosa de tráfico de drogas. A protagonista

Sassá personifica a figura do salvador da nação, daquele que foi enviado para salvar a pátria, uma metáfora para a situação do Brasil (Lopes, 2015).

Apesar de a Rede Globo assumir a posição de líder de audiência da produção das telenovelas durante a década de 1980, houve uma reação negativa por parte do público relativamente às ficções com maior apelo aos temas polêmicos, os chamados *tabus* sociais. Essa insatisfação popular favoreceu ao SBT que já exibia nessa época melodramas clássicos importados sobretudo da emissora mexicana Televisa³⁴, que se tornaram uma opção mais romantizada de ficção para os telespectadores conservadores e saudosos das telenovelas mais fantasiosas (Boreli & Priolli, 2000). A aposta do SBT pelas telenovelas mexicanas avançou nas décadas seguintes, tornando-se um importante referencial na programação do SBT ao passo que também representa uma alternativa diferente para o público (Nascimento dos Santos, 2014).

Ao chegar na década de 1990, o mercado televisivo apresentava uma competitividade estimulante entre as emissoras da TV aberta e trazia uma grande inovação: a implantação da TV por assinatura. O Brasil foi um dos últimos países da América Latina a oferecer esse tipo de serviço devido a complicações políticas advindas de distintos interesses de grandes conglomerados da comunicação. Os grupos Abril e Globo receberam permissão do governo para operar os serviços de TV paga em 1989, garantindo assim as suas entradas no então novo segmento. Durante a década, a TV paga não representou uma concorrência direta para as emissoras abertas uma vez que havia ainda poucos assinantes. Em 1993, por exemplo, havia 160 mil domicílios aderentes ao serviço, uma estimativa muito reduzida diante do universo populacional do país (Jambeiro, 2008).

Enquanto o mercado da TV paga no Brasil dava os seus primeiros passos na década de 1990, as emissoras produtoras de telenovela competiam pela atenção do público. A Rede Manchete, por exemplo, trouxe contributos importantes para a teledramaturgia principalmente com a exibição de *Pantanal*, de autoria de Benedito Ruy Barbosa. Exibido em 1990, a telenovela teve grande sucesso, alcançando 40 pontos no Ibope, e, conseqüentemente, conseguiu desestabilizar a Globo. Foi considerada pela crítica uma ficção diferente e inovadora, consagrando assim Benedito Ruy Barbosa

³⁴ A Televisa é a maior rede de televisão do México e a 5º maior do mundo. É uma grande produtora de teledramaturgia e exporta para muitos países assim como a Rede Globo. No Brasil, as telenovelas da Televisiva são exibidas pelo SBT, que também produz textos originais mexicanos (Santos, 2014).

como um novelista rural (Souza, 2002). A telenovela mostrou uma região do Brasil pouco conhecida, o pantanal mato-grossense, com paisagens naturais exóticas que foram bem valorizadas nos longos e abertos planos e enquadramentos, técnicas muito utilizadas no cinema, mas que ainda não havia sido incorporada pelos diretores de televisão. Naquela época, os telespectadores estavam acostumados a ver nas ficções as ruas do Rio de Janeiro e de São Paulo ou cidades cenográficas montadas principalmente para as adaptações de Jorge Amado. Assim, a natureza do Pantanal encantou o público sobretudo por mostrar animais selvagens, tais como jacarés, sucuris, onças-pintadas, capivaras e tuiuiús. Um cenário natural selvagem e desconhecido mesmo para o público brasileiro (Revista Veja, 09 de maio de 1990).

A Rede Manchete continuou a investir em telenovelas com grandes produções durante a década e em 1991 exibiu *Ana Raio e Zé Trovão*, escrita por Marcos Caruzo e Rita Buzzar. A sucessora de *Pantanal* era uma telenovela itinerante que mostrou várias cidades do interior do Brasil mediante as viagens realizadas pelas caravanas de peões de boiadeiro. A Manchete havia gasto um montante muito alto para produzir *Pantanal* e continuou as cifras elevadas para as realizações de *Ana Raio e Zé Trovão* e na seguinte telenovela, *Amazônia*, que foi considerada o seu maior fracasso em audiência (Souza, 2004). Em 1996, a emissora voltou a conquistar a audiência com a telenovela de época *Xica da Silva*, que conta a história da lendária personagem Xica, uma sedutora e inteligente escrava que se casa com um português muito rico, tornando-se uma figura poderosa na região de Minas Gerais, em pleno século XVIII. Além da qualidade do enredo, a telenovela entrava para a história da teledramaturgia nacional por apresentar uma protagonista negra pela primeira na televisão brasileira.

Após a exibição de *Xica da Silva*, os telespectadores só voltaram a acompanhar uma protagonista negra nas telenovelas nacionais em 2004 com *A Cor do Pecado* (exibição às 19h\ Rede Globo), também protagonizada por Taís Araújo. Depois de 40 anos de produção de teledramaturgia, a Rede Globo finalmente destinou o papel principal para uma atriz negra. De acordo com Joel Zito Araújo (2008) apenas a partir da década de 1980 houve efetivamente uma progressiva ascensão do negro na telenovela brasileira apesar de haver personagens afrodescendentes na trama desde as primeiras produções da TV Tupi. Naquela época as personagens destinadas aos atores negros representavam papéis sociais de subalternidade, sendo o mais comum a empregada doméstica.

Nas telenovelas de época relacionadas ao período da escravidão, os atores afrodescendentes interpretavam naturalmente os escravos, que até o final dos anos 70 eram representados como dóceis e passivos. O perfil do escravo mudou posteriormente tendo em vista que as telenovelas de época passaram a mostrar períodos históricos da abolição da escravatura e a resistência dos negros quilombolas. Em 1989, por exemplo, a Rede Globo exibiu às 18h *Pacto de Sangue*, que mostrou a luta abolicionista do Quilombo Loana, chefiado pela Mãe Quidinha, uma líder guerreira muito respeitada pelo seu povo. O orgulho negro era ressaltado pelas personagens, sobretudo por Mãe Quidinha, que era sempre mostrada sentada no seu trono de rainha (Araújo, 2000).

Nas telenovelas que discutiam temáticas contemporâneas na década de 1970 começavam a surgir nas tramas secundárias personagens afrodescendentes em ascensão social, a exemplo do psiquiatra Dr. Percival, interpretado pelo ator Milton Gonçalves em *Pecado Capital* (1975-1976), de autoria de Janete Clair. É certo que ainda não havia a possibilidade de haver protagonistas negros, todavia alguns dramaturgos pensavam em personagens afrodescendentes que não fossem só empregadas domésticas, motoristas particulares ou jardineiros. “Considerando que somos um país que tem uma população de cerca de 50% de afrodescendentes, essa é uma demonstração contundente de que a telenovela nunca respeitou as definições étnico-raciais que os brasileiros fazem de si mesmos” (Araújo, 2008: 980;981).

Relativamente às questões raciais na teledramaturgia nacional, é interessante refletir que apesar de haver uma maior abertura para discussões temáticas nas telenovelas no período da redemocratização do país, não havia debates de forma direta sobre o racismo nas tramas novelescas. Em geral, a discriminação racial estava associada aos vilões, a um traço ético da sua maldade. Até o final dos anos 90, havia poucas telenovelas³⁵ discutindo o racismo de forma efetivamente direta e clara uma vez que havia uma vergonha social em reconhecer esse tipo de preconceito no país, contrapondo-se assim ao mito da democracia racial (Araújo, 2008). Todavia, marcou a década, a mobilização do movimento negro para interferir no encaminhamento da

³⁵Uma das poucas telenovelas a discutir o preconceito de cor na década de 1980 foi *Corpo a Corpo* (1985), escrita por Gilberto Braga. Na trama havia o romance inter-racial entre um jovem rico branco, interpretado por um galã da Globo na época Marcos Paulo e uma arquiteta de classe média, interpretada por Zezé Mota. Esse romance causou uma grande polêmica entre os telespectadores a ponto de o ator receber mensagens violentas em sua secretária eletrônica em protesto ao relacionamento fictício com a personagem da atriz Zezé Mota (Araújo, 2000).

história da obra *Pátria Minha* por ter sido acusado de incentivar a discriminação racial. A emissora mudou a condução da trama para atender a contestação judicial (Souza, 2004).

Para além das discussões centradas no racismo, manteve-se durante a década de 1990 as produções de telenovelas com temáticas sociais e dimensões educativas. O diferencial desse período é a introdução do *merchandising* social nas histórias novelescas produzidas pela Rede Globo. A emissora desenvolveu uma estratégia para introduzir ações educativas na sua teledramaturgia. Para tanto, alguns autores principais foram escolhidos para criarem ações socioeducativas nas telenovelas de modo que estivessem bem alinhadas ao enredo. Entre 1990 e 2005, as questões sociais foram o grupo de temáticas mais discutido pelos dramaturgos globais, seguidos pelos temas saúde sexual e reprodutiva. Mais três assuntos foram inseridos nas tramas daquele período considerado, na seguinte ordem: sexualidade, uso de drogas e relações de gênero (Schiavo, 2006).

O *merchandising*³⁶ social molda-se de modo mais íntimo à telenovela em virtude da sua extensa periodicidade, cerca de 150 capítulos. As inserções de cenas reais, depoimentos ou imagens de documentários, no desenvolvimento da trama trazem mais fôlego a narrativa, gerando maior dinamismo e novidades à história. Entretanto, muitas vezes ocorre que as telenovelas assumem o papel do Estado ou de órgãos não-governamentais, e criam no interior da trama campanhas educativas de diversas naturezas, a exemplo do uso do preservativo, da prevenção do câncer de mama e até campanhas para encontrar jovens desaparecidos, como aconteceu na telenovela *Explode Coração* (1995, Rede Globo). De autoria de Glória Perez³⁷, a telenovela mostrou o drama ficcional das crianças desaparecidas ao passo que também apresentou os depoimentos de mães reais, que buscavam pelos seus filhos, por meio das fotografias divulgadas na telenovela (Balogh, 2002). A ficção e a realidade cruzaram-se em outras obras de Perez escritas na virada do milênio como veremos no decorrer do texto.

O autor Benedito Rui Barbosa, na sua linha de drama rural, também implementou o uso do *merchandising* social em *O Rei do Gado* (1996-1997), novela

³⁶ No 3º capítulo desta tese, voltaremos a discutir o *merchandising* social só que na perspectiva da narrativa, da sua aplicação no processo de criação da telenovela.

³⁷ Para Glória Perez a ficção invadiu a sua realidade de modo brutal. Em 1992, a sua filha e atriz Daniella Perez foi assassinada pelo ator Guilherme de Pádua e sua esposa Paula Thomáz. A atriz contracenava com o ator na telenovela escrita pela sua mãe, *De Corpo e Alma*, exibida pela Globo.

que discutiu a reforma agrária no Brasil a partir do drama dos trabalhadores vinculados ao MST (Movimento do Sem Terra). O autor criou um paralelismo entre a vida real e a ficção, sobretudo na cena em que dois senadores do PT a favor da reforma agrária, Eduardo Suplicy e Benedita da Silva, participaram da cena do velório do colega fictício, o senador Caxias, interpretado por Carlos Vereza (Balogh, 2002).

Na Rede Globo, em diferentes períodos da história política do Brasil, manifestações cívicas e movimentos sociais não tinham (e continuam a não ter) a visibilidade nos telejornais da emissora, sobretudo no período da ditadura. *O Rei do Gado* discutiu por mais tempo a luta pela terra do Brasil do que todos os telejornais globais exibidos naquele período: “Enquanto certas reformulações do telejornalismo governista mais pareciam peça de ficção, muitos dados da realidade bruta entraram para a pauta das telenovelas” (Bucci, 2004:225).

Na década de 1990, as telenovelas rurais ganharam ascensão em relação aos anos 80. Quem destacou-se nesse estilo foi Benedito Ruy Barbosa que além de *Pantanal* e *O Rei do Gado*, escreveu outro grande sucesso, completando a sua trilogia rural, a telenovela *Renascer* (1993, Rede Globo) (Balogh, 2002). Nesta obra, o autor já introduziu a discussão da reforma agrária com a personagem Tião Galinha, que lutava solitariamente pela terra. No final da década, Barbosa escreveu mais outro sucesso para o horário das 21h, *Terra Nostra*, telenovela que mostrava a trajetória dos imigrantes italianos no Brasil (Souza, 2002).

Benedito Ruy Barbosa mostrou no horário principal da Globo os desafios e cotidianos de personagens populares, gente simples que vivia do cultivo da terra. Numa direção bem diferente encontrava-se a criação de Manoel Carlos centrada principalmente na classe média do Rio de Janeiro. Nos seus dramas, os temas contemporâneos pautavam a vida das personagens, a exemplo de *História de Amor* (1995-1996), novela em que apresentou uma adolescente grávida e uma mulher com câncer de mama. Os melodramas da classe média continuaram em suas produções a partir dos anos 2000, tendo naturalmente a discussão de temáticas atuais.

Depois dos melodramas e das histórias rurais, a Globo exibiu na década de 1990 a telenovela que mais trouxe cenas de violência para a época, *Torre de Babel* (1998-1999), de autoria de Sílvio de Abreu. O primeiro capítulo já chocou o público devido aos conflitos serem apresentados de modo direto, sem a costumeira apresentação das personagens. Na sequência das ações do dia inaugural, houve dois assassinatos, a crise de uma personagem que sofre dependência química e cenas de discriminação contra um

casal de lésbicas. *Torre de Babel* não conseguiu alcançar índices satisfatórios de audiência, o que provocou mudanças no enredo, tais como mortes e desaparecimentos de personagens que causaram maior polêmica, a exemplo do casal de mulheres *gays*. A novela havia sido considerada muito violenta pelo público (Motter, 1998).

O SBT continuou a importar telenovelas venezuelanas e mexicanas, mas também arriscou em produzir adaptações de romances brasileiras. Em 1994, exibiu a telenovela *Éramos Seis*, escrita por Sílvio de Abreu e Rubens Edward Filho, baseada na obra de Maria José Dupré. A ficção, que foi também adaptada pela Tupi em 1967, abriu a temporada de produções de textos nacionais, além de ter sido considerada uma obra de boa qualidade. A seguir, o SBT realizou um outro clássico da dramaturgia o *remake* *As pupilas do senhor reitor* (1994-1995), de Lauro César Muniz, baseado na obra do escritor português Júlio Diniz (Alencar, 2006).

Durante a década de 1990, a emissora produziu outros remakes que foram bem-sucedidos nos primeiros 20 anos da telenovela brasileira de modo que ficava evidente o seu direcionamento mais lúdico e distanciado das discussões dos grandes temas da sociedade tal qual fazia a Rede Globo. Das produções dos textos estrangeiros (latinos) do SBT, destaque-se a telenovela infantil *Chiquititas*, realizada em parceria com a emissora argentina Telef (Alencar, 2006). Tratava-se na verdade de uma *soap opera*, sendo assim não tem prazo determinado para encerrar como acontece por exemplo com *Malhação*, da Rede Globo. A estreia do programa aconteceu em 1997 e rendeu para a emissora subprodutos, tais como cds e dvds.

De acordo com Sílvia Borelli e Gabriel Priolli (2000) na década de 1990, as telenovelas Globais já não agradavam aos telespectadores como nas épocas anteriores. Naquela altura o desgaste na sua concepção já era notado pelas variações na audiência nos horários destinados as telenovelas (*prime time*). Depois de quase duas décadas de monopólio, a emissora vivenciava uma crise nas suas telenovelas, que causou uma movimentação por formar novos autores ao passo que também foi repensado o modelo vigente da telenovela produzida pela emissora. O próprio processo de produção serializada já limita a liberdade criativa dos dramaturgos, pois têm de agradar a um público amplo e eclético mediante uma história alongada, mas não cansativa, que seja rentável para a emissora.

Ainda partir da perspectiva do trabalho do autor, a investigadora Maria Carmem J. de Souza (2004) acrescenta que os dramaturgos reivindicavam formatos mais curtos com a finalidade de melhorar a qualidade das telenovelas, além de proporcionar

melhoria na rotina de trabalho. É válido lembrar que muitos escritores já criavam narrativas seriadas para a televisão há mais de 20 anos e já não tinham mais a mesma disposição de quando eram mais jovens. O processo da produção diária da telenovela traz naturalmente uma carga considerável de *stress* para o autor e para sua equipe de criação, quando existem colaboradores, especialmente por se tratar de uma obra que vai sendo escrita dia-a-dia de acordo com a audiência, com a recepção do público. É com esse desafio de encontrar novos caminhos para as telenovelas que a Rede Globo iniciou o novo milênio.

2.1.1 As telenovelas da Rede Globo no século XXI

A virada do milênio iniciou com o mercado televisivo brasileiro já bem modificado. Além do desenvolvimento da TV fechada no país, a Rede Manchete havia falido em 1998, provocando uma nova dinâmica no mercado. A emissora foi vendida a um grupo paulista que criou a Rede TV, uma emissora caracterizada por veicular principalmente programas de auditório e de jornalismo. No ano 2000, o SBT perdeu o segundo lugar na audiência, sendo substituído pela Record, que em 2004 voltou a produzir telenovelas, investindo na criação de um núcleo de teledramaturgia.

Nos dez primeiros anos do século XXI, o setor televisivo aberto recebeu aproximadamente 60% dos investimentos em *media* no país e a Rede Globo concentrou 78% das verbas destinadas. Apesar de sua hegemonia no mercado, a Globo começou a perder audiência no final da década de 1990, inclusive com a suas telenovelas, não só pela concorrência das emissoras, como também pelo impacto do crescimento dos novos *media* (Chimenti et al., 2012). Mesmo com a instabilidade na audiência, as telenovelas continuavam a ser os principais produtos (e ainda são) da grade de programação da Rede Globo, gerando uma receita expressiva e assim sendo evidentemente muito lucrativa para a emissora. No decorrer das décadas, a ficção novelesca havia entrado no cotidiano dos telespectadores. De acordo com Maria Immacolata Lopes (2003:17), a telenovela brasileira é reconhecida como “agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país”.

Ao entrar no ano 2000, as telenovelas continuavam a discutir temas da atualidade que ainda geravam debate nacional. Algumas temáticas permaneceram na pauta de interesse dos autores por estarem muito latentes na sociedade, tais como a homossexualidade, a prostituição, a violência em geral, especialmente a urbana que

havia crescido na década de 1990. Para Maria Lourdes Motter (2000:58), “o dramaturgo, o autor de novelas, dá um passo à frente no tratamento dessas temáticas, a emissora concorda com esse passo, mas a sociedade, e aí eu ponho aspas, ‘rejeita’. A sociedade não aceita”. Naquela altura, a investigadora chamava a atenção ao conservadorismo dos telespectadores que preferiam colocar embaixo do tapete alguns tabus sociais ao invés de aproveitarem as discussões provocadas nas telenovelas para criar canais de diálogos com os seus filhos.

Do ponto de vista das inovações na década de 2000, é interessante perceber que as transformações sociais, sobretudo o aumento do poder de consumo das classes C e D, provocaram também um crescimento de personagens populares nos enredos e mudanças no tratamento desses sujeitos. Os autores que têm como estilo a narração de crônicas do cotidiano da classe média-alta continuaram produzindo telenovelas centradas no universo ficcional mais “tradicional”, a exemplo de Manoel Carlos, Gilberto Braga e Silvio de Abreu (Grijó, 2011). Durante o período, o *merchandising* social continuou a ser utilizado, sobretudo por Glória Perez e Manoel Carlos, os quais o adotaram como marca estilística nos seus respectivos trabalhos. Os autores da Rede Globo de maior prestígio eram os que conseguiam os melhores índices de audiência e naturalmente por este motivo eram os responsáveis por criarem histórias para o horário das 21h.

O ano de 2000 iniciou com o épico de autoria de Benedito Ruy Barbosa, *Terra Nostra* (1999-2000), cujo tema principal é a imigração italiana ao Brasil na virada para o século XX. A ficção não trouxe grandes inovações, todavia foi uma história clássica bem narrada, que conquistou o público. No ano seguinte, a Globo exibiu no mesmo horário um outro grande sucesso de autoria de Glória Perez, *O Clone* (2001-2002), cujo tema principal era a clonagem humana. A temática escolhida para o *merchandising* social foi a dependência química a partir da perspectiva de uma personagem mais velha, um advogado com problemas emocionais e de três jovens, sendo um deles uma garota rica, filha do protagonista. Os depoimentos reais de ex-dependentes químicos e de seus familiares foram inseridos nos capítulos de forma que reforçavam o drama das personagens vitimadas pelas drogas. De acordo com Maria Lourdes Motter (2003) a contrapartida da campanha de prevenção e tratamento das drogas na novela *O Clone* gerou na população uma maior procura para tratamento médico especializado.

Em *O Clone* (2001-2002), Glória Perez criou um núcleo para a classe popular, trazendo assim uma outra representação desse grupo nas telenovelas. O Bar de Dona Jura era o ponto de encontro das personagens populares, tais como empregada

doméstica, massagista, mecânico, alfaiate, vendedor, enfim trabalhadores que não possuíam um alto nível social. A autora criou em torno do Bar da Jura um núcleo cômico e também um espaço para ser um palco de aproximação com a realidade, de diálogo com o telespectador, tendo em vista que a personagem Dona Jura recebia músicos do mundo real para cantar no seu estabelecimento. Essa personagem também fez a campanha de prevenção contra dengue nas cenas em que explicava ao seu funcionário que não se podia deixar água acumulada nas plantas. No último capítulo de *O Clone*, além de cantores reais convidados para uma festa no Bar da Jura, compareceu também o então diretor de produção da Rede Globo Madureira para felicitar dona Jura e dizer que Glória Perez tinha enviado um beijo para todos eles. Madureira atendeu ao telefone, dizendo que era a Glória Perez do outro lado da linha.

Outras telenovelas da década de 2000 também trouxeram uma nova perspectiva para as classes populares, tais como *Porto dos Milagres* (2001), de Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, baseados na obra de Jorge Amado. O protagonista da história era um humilde pescador, Guma, designado para salvar a sua comunidade da opressão e das injustiças do patrão (visão da luta de classes). Poucos anos depois, Aguinaldo Silva escreveu a telenovela *Senhora do Destino* (2004-2005), cuja protagonista é uma retirante nordestina com personalidade marcante e muito honesta, Maria do Carmo (Suzana Vieira) que vive com seus filhos na Baixada Fluminense, um bairro popular do Rio de Janeiro. Nessa novela o autor já traz uma favela como cenário fixo para discutir o desemprego e a violência urbana.

Entre 2007 e 2008, a Rede Globo exibiu mais uma telenovela de Aguinaldo Silva com um relevante espaço para as classes populares, *Duas Caras*. Nessa telenovela, o autor mostrou o cotidiano de uma favela modelo no Rio de Janeiro, chamada Portelinha, a partir dos seus moradores, do líder comunitário e também da bandidagem. A favela ficcional foi inspirada nas favelas reais cariocas, mostrando assim os moradores honestos, simples trabalhadores, e também os bandidos, os vilões da trama. O outro núcleo era da classe alta, moradora da Barra da Tijuca, que também tinha personagens bons e personagens maus (Grijó, 2011).

Enquanto Aguinaldo Silva incorporava nas suas histórias o universo da classe popular brasileira, Manoel Carlos mostrou em suas obras da década de 2000 o cotidiano da classe média do Rio de Janeiro em torno de suas Helenas, protagonistas independentes, trabalhadoras, com personalidades marcantes. Em suas novelas, as temáticas sociais atuais foram muito discutidas a partir dos dramas vivenciados pelas

suas personagens. Em *Laços de Família* (2000-2001), a protagonista sofre de leucemia e tem de fazer um transplante de medula óssea. Na telenovela, há uma cena em que a personagem tem os seus cabelos completamente raspados devido ao tratamento da quimioterapia. Essas imagens foram utilizadas para uma campanha de doação de medula óssea exibida na programação da Globo. Durante a telenovela, o autor recebeu o pedido da então primeira-dama do Brasil, Ruth Cardoso, para escrever cenas informando a campanha “Solidariedade e cidadania”. Em 2001, em decorrência da repercussão positiva do *merchandising* social na telenovela *Laços de Família*, relativo à campanha de doação de medula, a Rede Globo recebeu um dos maiores prêmios internacionais de responsabilidade social, o *BitC Awards for Excellence* (Memória Globo1)³⁸.

Durante a década, Manoel Carlos seguiu criando histórias com fortes apelos sociais. Em *Mulheres Apaixonadas* (2008), por exemplo, o dramaturgo mostrou para um país um problema que pouco era discutido entre os telespectadores, as mulheres que tem dependência emocional em relacionamentos destrutivos. O *merchandising* foi trabalhado nessa telenovela em diferentes personagens e tramas. Outra temática pouco discutida na sociedade que ganhou destaque na ficção foi o tratamento dos idosos, discussão que pautou os *media*, favorecendo a criação do Estatuto do Idoso no Senado Federal (Figueiredo & Rosa, 2010). Ao chegar no final dos anos 2000, Manoel Carlos deixou um pouco da sua zona de conforto criativo e criou a sua primeira Helena negra, interpretada pela atriz afrodescendente Taís Araújo, em *Viver a Vida* (2009-2010). Nesta telenovela, o dramaturgo mostrou também uma favela onde vivia a irmã da protagonista, entretanto não foi um ambiente de grande destaque história, funcionando mais como um cenário (Grijó, 2011).

Antes da exibição de *Viver a Vida*, a atriz Taís Araújo havia sido protagonista em *Da cor do pecado* (2004, 19h), a primeira novela da Globo a ter uma mocinha negra. Araújo interpretou a personagem Preta, uma jovem vendedora do Maranhão, que se apaixonou por um homem rico. A novela lançou na televisão o roteirista João Emanuel Carneiro, que tinha uma importante trajetória no cinema nacional, tendo escrito por exemplo o filme indicado ao Óscar, *Central do Brasil*. Na mesma década, o

³⁸ As informações estão disponíveis no site da Rede Globo. [Disponível em:] <http://memoriaglobo.globo.com/mobile/programas/entretenimento/novelas/lacos-de-familia/acoes-socioeducativas.htm>. Acesso em 05 e junho de 2016.

autor escreveu para o horário das 21h a telenovela *A favorita* (2008), uma produção que apresentou uma vilã e uma heroína repletos de antagonismos, que se equilibravam e desequilibravam entre defeitos e qualidades, sombra e luz. O autor construiu a narrativa de modo que o público não tinha a plena certeza de quem seria a vilã ou a heroína, extrapolando os estereótipos novelescos de mocinhas altruístas, honestíssimas e bondosas.

Em *A favorita*, a mocinha da história era ambiciosa, sem escrúpulos, que não poupava esforços para manter o seu *status* social. Com esse perfil, naturalmente não era bem quista por todas as personagens, sobretudo pela vilã da trama, uma ex-presidiária que jura ter sido presa injustamente por culpa da heroína. Há momentos na história em que a vilã é apresentada para o público como a coitadinha, vítima da maldade e da ambição da heroína. O autor construiu as personagens e a narrativa de modo que os telespectadores não tivessem a certeza de quem realmente era a vilã da telenovela (Fischer & Nascimento, 2012).

Os perfis mais dualistas e complexos de protagonistas das telenovelas da Rede Globo ainda não eram comuns nas produções nos anos 2000. Entretanto, na década seguinte, encontramos mais produções com vilões bem humanizados e mocinhas e mocinhos não tão perfeitos e politicamente corretos tal qual são imaginados nos melodramas clássicos. Essas mudanças no protagonismo e também na narrativa, com a inclusão de mais personagens populares buscavam trazer inovações para a telenovela, motivadas pelas transformações sociais ocorridas no país. Milhões de brasileiros aumentaram o seu poder de consumo devido às políticas públicas associadas à distribuição de renda desenvolvidas pelos sucessivos governos do PT.

Embora alguns economistas não concordem propriamente com o surgimento de uma nova classe média, há um consenso de que de fato ocorreu uma visível mobilidade social da classe trabalhadora durante a primeira década do século XXI. Para Márcio Pochmann (2012:123), “a ampla geração de postos de trabalho assalariados formais terminou por afirmar a mobilidade social na base da estratificação social brasileira, sobretudo com o impulso dos aumentos reais do salário mínimo”. Ao longo da década de 2000, essa mobilidade social de uma classe trabalhadora residente em bairros populares e favelas, chamou atenção dos diretores da Rede Globo, interessados em atrair esse público consumidor para as suas telenovelas. Essa afirmação evidencia-se especialmente com as telenovelas exibidas no ano de 2012 *Cheias de Charme* (19h), e *Avenida Brasil*, (21h), duas produções que trouxeram para o centro das tramas

personagens e cenários populares, revelando um Brasil periférico, com seus conflitos cotidianos e costumes próprios (Lopes & Mungiolli, 2012).

As protagonistas de *Cheias de Charmes* eram três empregadas domésticas (duas atrizes brancas e uma negra) que constantemente sofrem maus tratos e injustiças por parte de suas empregadoras. De forma bem-humorada, na maioria das vezes, mostrava a difícil relação entre as empregadas e as patroas, que “ironicamente” moravam num condomínio chamado Condomínio “Casa Grande” em alusão aos casarões onde residiam os senhores de engenho na época da escravidão. Mas as agruras da vida como doméstica são vencidas quando as três gravam um videoclipe musical e colocam na Internet, obtendo muito sucesso a ponto de iniciarem uma carreira artística e assim conquistarem uma ascensão social (Mauro & Trindade, 2012).

A profissão de empregada doméstica sofre muito preconceito no Brasil por ser considerada como um trabalho de menor valor social. Essa discriminação é retratada em *Cheias de Charme*, através do comportamento das próprias protagonistas que diziam ser cantoras nas horas vagas e estudantes. Um ano depois da exibição da telenovela, o governo Federal aprovou uma lei que concede direitos trabalhistas para os empregados domésticos, tais como determinação de horas de trabalho semanais, férias, fundo de garantia por tempo de serviço, seguro-desemprego, enfim todos os direitos comuns às demais classes trabalhadoras do país (Portal do Brasil, 03 de abril de 2013)³⁹. *Cheias de Charme* trouxe contributos com a abertura para as classes populares ao passo que *Avenida Brasil* entrava para a história da telenovela não apenas por apresentar as realidades das periferias urbanas como também pela narrativa dinâmica e pelas protagonistas densas e controversas.

A grande vilã de *Avenida Brasil*, uma *socialite* que ascendeu socialmente por ter casado com um jogador de futebol milionário, é a estrela da narrativa. Ela mostra-se para a sociedade como uma esposa fiel e mãe perfeita, entretanto maltrata a filha, trai o marido e ainda esconde um passado de crueldades bem maiores contra a heroína. Por outro lado, a mocinha também não é bem um exemplo de cidadã correta. Ela arquiteta um plano de vingança contra a vilã, fingindo ser uma simples cozinheira para viver na casa da família da *socialite*. No decorrer da evolução do enredo, a mocinha, que havia se mostrado fina, gentil e amável, torna-se cruel, amarga e vingativa, tramando

³⁹ [Disponível em:] <http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2013/04/nova-lei-do-trabalho-domestico-comeca-a-valer-a-partir-desta-quarta-feira-3>. Acesso em 10 de junho.

armadilhas para destruir e humilhar a sua antagonista. A crueldade entre elas é tão grande que não se sabe mais quem é a melhor e quem é a pior (Fischer & Nascimento, 2013). Em entrevista à Agência O Globo (28 de dezembro de 2014)⁴⁰, o dramaturgo João Emanuel Carneiro diz que os telespectadores estão mais exigentes depois de acompanhar décadas de telenovela e por esta razão esperam mais do que um romance entre um casal apaixonado. Querem ser surpreendidos e até desafiados com enredos menos previsíveis.

Avenida Brasil alcançou grande sucesso de público e também de crítica, entrando assim definitivamente para a história da teleficção nacional. No Anuário Obitel 2013, a telenovela foi definida pelos pesquisadores como um fenômeno mediático, “um marco de nossa teledramaturgia que se converteu em verdadeira “narrativa da nação” (Lopes & Gómez, 2013). A *Avenida Brasil* representou também uma possibilidade de renovação da telenovela brasileira, que naquela altura já não tinha a mesma aceitação absoluta entre os telespectadores. Para a investigadora Esther Hamburger (apud Haag, 2011)⁴¹, a telenovela havia perdido o *status* de promover debates nacionais, pautando a sociedade e até os *media*, como havia acontecido no período da redemocratização do Brasil. Essa mudança deve-se ao fato de que o país não se mostra mais centralizado a partir de uma representação hegemônica, ou seja, não é mais possível sintetizá-lo. Para além disso, a autora argumenta que a Internet e os novos meios destituíram as telenovelas da “arena da problematização”.

Para acompanhar as mudanças ocasionadas pelos novos *media*, a Rede Globo criou em 2010 um Departamento *Transmedia*, responsável em reproduzir os programas da emissora para outros *media*, sobretudo a internet. Depois da criação desse departamento, as telenovelas passaram a ser mais exploradas no ciberespaço, estendendo as suas histórias para além da televisão. No *remake* *Ti-ti-ti* (2010-2011, 19h), de autoria de Maria Adelaide Amaral, o diálogo entre a internet e a televisão foi intensificado, mediante narrativas que se cruzavam entre as duas *media*, a exemplo da revista integrante da trama da telenovela, que estava disponível para os internautas na

⁴⁰ [Disponível em]: <http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/autor-de-avenida-brasil-joao-emanuel-carneiro-revela-tudo-sobre-sua-proxima-novela-que-estrea-em-2015/?cHash=a896194fe72a45b67b3735baf55cb57e>. Acesso em 08 de junho de 2016.

⁴¹ A investigadora concedeu um depoimento ao repórter Carlos Haag, da Fapesp. [Disponível em] <http://revistapesquisa.fapesp.br/2011/08/04/a-novela-perdeu-o-bonde-da-hist%C3%B3ria/>. Acesso em 14 de maio de 2016.

página da ficção na internet. Foram criadas redes sociais das principais personagens, além de uma coluna para responder problemas amorosos apresentados na telenovela. Nas novelas posteriores, outras ações transmediáticas foram criadas no sentido de gerar a extensão das histórias das telenovelas para o ambiente da internet mediante a exploração de *sites, blogs, Twitter, Facebook e Youtube* (Neves & Carvalho, 2013).

Todas as transformações sociais e comunicacionais provocaram um movimento de busca por inovações na criação das telenovelas da Rede Globo. Em 2011, a emissora exibiu *Cordel Encantado* (18h), uma produção que trazia uma proposta artística diferente, dialogando com elementos da literatura popular do nordeste brasileiro. De autoria de Thelma Guedes e Duca Rachid, a telenovela apoiou-se em elementos da narrativa mítica regionais e globais, que eram identificados pelos núcleos do sertão (o nordeste brasileiro), o local, e do Reino de Seráfia, em alusão à Europa. A telenovela foi muito elogiada pelos *media* devido a sua qualidade estética (cenografia e direção) e pelo seu roteiro lúdico e fantasioso. A trama principal narrava o amor entre a princesa do Reino de Seráfia e o príncipe do cangaço, filho de um cruel cangaceiro do sertão. A história foi permeada por lendas, causos, profecias e feitiços de forma que o telespectador fosse projetado para o universo ficcional distante da sua própria realidade (Puhl & Lopes, 2011). Houve assim uma apropriação da literatura de cordel para entrelaçar, narrar e construir as personagens da telenovela, que seguramente trouxe novos ares para a teledramaturgia nacional.

Em 2011⁴², a Rede Globo ampliou o seu *prime time* em vista da concorrência de outras emissoras, sobretudo da Record e do SBT e criou mais um horário para exibição de telenovelas inéditas, às 23h (Brittos & Kalikoske, 2011). Na faixa das 23h, as telenovelas são bem mais breves, sendo a mais curta dentre todas até o ano de 2016 o a ficção *O Rebu* (2014), com 36 capítulos, e a mais longa, o *remake Gabriela* (2012), com 77 capítulos. Entre 2011 e 2016 foram exibidas seis produções, equivalendo a uma obra por ano (Correa-Rosado & Melo, 2015).

A estreia das telenovelas de curta duração foi o *remake* de Janete Clair *O Astro*, com 64 capítulos, que foi atualizado pelos dramaturgos Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro. A personagem principal é um golpista, que durante a sua prisão aprende sobre

⁴² No ano de 2011 chega no Brasil a Netflix, serviço de *streaming* que oferece séries inéditas de TV e filmes de diversos gêneros, que podem ser assistidos quando o assinante desejar. Esse serviço junto com a TV fechada e os conteúdos da Internet configuram-se em mais uma linha competitiva para as TVs abertas (Ackermann, 2016).

astrologia, *tarot*, leitura da mente e ilusionismo com um presidiário que se torna uma espécie de mentor. Após cumprir a pena, começa a se apresentar em casas noturnas no Rio de Janeiro, onde conhece a heroína da história, uma arquiteta herdeira de uma construtora prestes a falir. O herói, além de ser golpista, havia abandonado na sua cidade natal a esposa e o filho, tornando-se assim um protagonista distante dos perfis idealizados de alta moral (Memória Globo2)⁴³. O grande desafio para os roteiristas foi reduzir a história original, que durou sete meses, para um tempo muito mais curto, dois meses, de modo que houve mais agilidade na narrativa. O enredo foi tratado sem a redundância comum às telenovelas, num ritmo progressivo e acelerado similar ao cinema (Rocha, 2013).

As telenovelas das 23 horas, além de serem mais breves ocupam uma faixa horária para o público adulto, 16 anos, permitindo assim maior liberdade no tratamento temático. A questão da duração da telenovela é o principal desafio para os autores, que já no final da década de 1990 tentavam negociar com a Rede Globo uma redução no número de capítulos. As telenovelas possuem em média 150 capítulos, o que termina por obrigar grande parte dos autores a trabalhar com uma equipe de colaboradores, que são roteiristas que escrevem sob a supervisão do autor. O dramaturgo João Emmanuel Carneiro defende a autoria nas telenovelas, ou seja, a escrita de um único escritor, sem a contribuição de outros criadores, de modo que seu estilo seja impresso na obra (Agência O Globo, 28 de dezembro de 2014)⁴⁴.

Entre as telenovelas das 23h é interessante refletir ainda sobre o *remake* de Bráulio Pedroso *O Rebu* (2014), que teve uma 2ª versão escrita por George Moura e Sérgio Goldenberg. A primeira versão dessa história foi exibida entre novembro de 1974 e abril de 1975 e teve 112 capítulos (Memória Globo3)⁴⁵. Com apenas 36 capítulos, num formato temporal mais semelhante a uma minissérie, essa história policial acontece em 24 horas simultaneamente em três tempos, o passado, revivido em

⁴³ Informação no site da Rede Globo. [Disponível em:] <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-astro-2-versao/trama-principal.htm>. Acesso em 5 de junho de 2016.

⁴⁴ [Disponível em:] <http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/autor-de-avenida-brasil-joao-emanuel-carneiro-revela-tudo-sobre-sua-proxima-novela-que-estrea-em-2015/?cHash=a896194fe72a45b67b3735baf55cb57e>. Acesso em 08 de junho de 2016.

⁴⁵ Informações encontradas no site da Rede Globo. [Disponível em] <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-rebu/ficha-tecnica.html>. Acesso em 12 de junho de 2016.

flashback pelos suspeitos do assassinato cometido no primeiro capítulo; a festa onde acontece o crime; e finalmente o dia seguinte ao evento, quando começa a investigação policial. A narrativa traz as informações descontínuas e fragmentadas numa linguagem que dialoga com o cinema, apresentando imagens em movimento, uma câmera inquieta que concedeu a trama mais dinamismo e agilidade (Lusvarghi, 2015). *O Rebu* mesclou elementos dos filmes *noir* (narrativa policial) dos anos 1940, com uma iluminação favorecendo as sombras, com a agilidade e o dinamismo das séries policiais.

Apesar da inovação e da qualidade da produção *O Rebu*, os índices de audiência ficaram abaixo da expectativa da Rede Globo, repetindo a situação ocorrida com a sua antecessora *Saramandaia* (2013). Ambas chegaram ao final de suas respectivas exibições com uma média de 15 pontos. De 2011 a 2014, todas as telenovelas veiculadas no horário das 23 horas eram releituras de grandes sucessos produzidos em décadas passadas. A partir de 2015, a Rede Globo passou a encomendar histórias, inéditas, como uma estratégia de atrair mais audiência para o horário (Jimenez, 2014). A primeira dessa safra original foi *Verdades Secretas*, de Walcir Carrasco, que foi bem recebida pelo público, atingindo no último capítulo 26.5 pontos de audiência, sendo apenas superada entre as produções das 23 h por *Gabriela* (2012), que atingiu 30 pontos no dia final de sua exibição (Peccoli, 2015).

A promessa para 2016 era a telenovela *Liberdade, Liberdade*, de autoria de Márcia Prates, que iria estrear como dramaturga principal, entretanto foi substituída antes mesmo da exibição da telenovela por Mário Teixeira devido à insatisfação da emissora pelos capítulos que havia escrito. A obra é uma adaptação literária, inspirada no livro *Joaquina, filha de Tiradentes*, de Maria José de Queiroz. Trata-se de uma produção de época, que se passa no século XVIII, durante o período da extração do ouro e da escravidão no Brasil colonial. *Liberdade, Liberdade* atingiu bons índices de audiência, mas não teve a mesma repercussão de *Verdades Secretas* nas redes sociais (Goes, 2016).

A década de 2010⁴⁶ da teledramaturgia da Rede Globo foi marcada também pela constante presença da discussão sobre homossexualidade nas telenovelas, que tinha sido

⁴⁶ Entre as temáticas importantes apresentadas na década de 2010 vale ressaltar também a discussão do tráfico de mulheres com fins de exploração sexual, em 2012, com a telenovela *Salve Jorge (A Guerreira)*, título em Portugal, de Glória Perez. A autora discutiu um tema pouco debatido entre os *media* nacionais, mas que efetivamente atinge a sociedade brasileira, especialmente as mulheres das classes mais populares. O *merchandising* social foi utilizado por Perez com as inserções de depoimentos de familiares

pauta das produções dos anos 2000. Em *Império* (2014-2015), por exemplo, o autor Aguinaldo Silva discutiu a temática a partir de quatro perfis: um jornalista “afeminado” e mau caráter; um homem casado que descobre a sua homossexualidade; um jovem modelo que se envolve com o homem casado; e finalmente uma personagem transexual, *drag queen* (Pinheiro & Paixão, 2016). Em *Império*, não houve o “beijo gay” como em *Amor à Vida* (2013), entretanto o autor inovou com o primeiro “banho gay” da telenovela global, mediante uma cena sutilmente provocativa que não revelou carinhos mais ousados ou corpos totalmente nus (Pereira, 2015). Em 2014, o autor Manoel Carlos mostrou o primeiro beijo na boca entre duas personagens homossexuais na produção *Em Família*, exibida no horário das 21h. Na verdade, foram duas cenas de beijo que tiveram uma repercussão menor do que o beijo único do casal *gay* de *Amor à Vida* (Tondato, 2015).

Em 2015, a Globo arriscou a discutir a homossexualidade de modo mais ousado na telenovela *Babilônia*, escrita pelo trio Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga. Nessa produção, foi mostrada a relação estável e amorosa entre duas mulheres na terceira idade, interpretadas por consagradas divas da televisão, Fernanda Montenegro e Nathália Timberg. O casamento naturalizado do casal lésbico numa faixa etária mais madura e principalmente o beijo na boca das duas atrizes no capítulo de estreia de *Babilônia*, causou uma reação negativa por parte dos evangélicos. Internautas desse grupo religioso promoveram um boicote contra *Babilônia* nas redes sociais. A Frente Parlamentar Evangélica do Congresso também divulgou uma nota de repúdio, afirmando que a trama atacava a “família natural”. Em contrapartida, um dos diretores da emissora foi até o Congresso pedir que o boicote fosse encerrado e a emissora passou a ser mais discreta ao mostrar a relação do casal de lésbicas. A telenovela terminou antes do previsto, tornando-se um dos fracassos da Globo na década de 2010 (Pensa Brasil, acesso em 7 de junho de 2016)⁴⁷.

De acordo com Márcia Tondato (2015), o boicote contra *Babilônia* sucinta reflexões não apenas sobre a homossexualidade feminina como também sobre o preconceito contra os idosos, ou seja, as personagens das avós deveriam passar valores

que tiveram suas filhas enganadas pelas quadrilhas do tráfico humano para o exterior, além de algumas vítimas que conseguiram voltar para casa e compartilharam os seus dramas com o público da telenovela.

⁴⁷ [Disponível em:] <https://pensabrasil.com/o-fim-de-babilonia-campanha-de-boicote-cresce-na-internet/>. Acesso em 07 de junho de 2016.

morais para a sociedade, cuidando da família e prezando os bons costumes. Seria permitido nas telenovelas moças bonitas lésbicas, um certo fetiche para o mundo masculino que não fere diretamente à família, como reflete a pesquisadora: “(...) muito se fala do repúdio à homossexualidade, mas nada, ou quase nada é dito sobre o repúdio à velhice. Tudo ótimo quando o objetivo é a inserção do idoso no mercado, mas contanto que este idoso não se comporte como pessoas mais jovens” (Tondato, 2015: 13).

Toda essa repercussão comprovou que a telenovela ainda exerce grande influência na opinião pública apesar não ter mais o monopólio das atenções dos brasileiros. Também revelou o conservadorismo social e a consequente dificuldade do público em discutir temas tabus, assuntos diretamente relacionados à família.

Este trabalho foi atualizado até março de 2017, por este motivo a década de 2010 foi revisitada antes de ser concluída. E este texto finaliza com a telenovela *Velho Chico* (2016, 21h), de autoria de Benedito Ruy Barbosa, que retorna ao horário nobre da emissora com o estilo que o consagrou na teledramaturgia nacional, a telenovela rural. A trama geral da história é a luta entre os pequenos produtores de frutas locais e um coronel, que possui o monopólio das vendas na região mediante acordos com políticos ligados a bancada rural. A corrupção política é muito discutida na telenovela, que naturalmente traz um amor impossível entre uma heroína, filha do poderoso coronel, e um pequeno agricultor filho de retirantes. A história acontece no interior da Bahia, nas cidades banhadas pelo rio São Francisco, mostrando uma região pouco conhecida em rede nacional (site oficial do *Velho Chico*)⁴⁸.

A telenovela não segue a linha de produção do horário nobre, com diálogos explicativos e lineares. Ao contrário, há de se ter bastante atenção para acompanhar conversas em locais diferentes, mas que se referem a uma mesma ação e por isso são mostradas ao público de modo intercalado, concedendo mais dinamismo e sofisticação à história. As falas não são exploradas em todas as cenas. Para mostrar o cenário natural da região, mostrou-se as paisagens naturais com trilhas sonoras, o mesmo recurso visual utilizado em *Pantanal* (TV Manchete, 1990) (Xavier, 2016). Enquanto na telenovela discutia o jogo de poder e a corrupção em torno do monopólio da comercialização das

⁴⁸ Site oficial da telenovela *Velho Chico*. [Disponível em] <http://www.velhochiconovela.com/2015/10/velho-chico-historia-rural.html>. Acesso em 10 de junho de 2016.

frutas, no mundo real, os brasileiros estavam no meio de um circo de horrores com a crise política no país, que culminou com o *impeachment* da então Presidente Dilma Rousseff.

A telenovela *Velho Chico* discutiu a luta de classes a partir da mobilização dos pequenos produtores mediante a organização de uma cooperativa que fazia frente ao monopólio de distribuição estabelecido pelo coronel. As falas faziam referência constante à importância dos movimentos sociais e da participação dos cidadãos na transformação do país. Os políticos eram constantemente chamados de corruptos pelas personagens ligadas à classe trabalhadora, tais como a professora primária e os produtores associados à cooperativa. Deste modo, a telenovela parecia estimular a conscientização política no telespectador embora os noticiários da Rede Globo mostrassem as manifestações em prol da presidenta Dilma Rousseff como atos de vandalismo, que contrariavam a paz dos cidadãos de bem. Portanto, prevaleceu na telenovela um discurso social que se opunha à linha editorial da emissora.

Entre erros e acertos é inquestionável a importância da Rede Globo para o desenvolvimento da telenovela no Brasil. A emissora percebeu que a tradição e a modernidade podem confluir para a renovação das suas produções novelescas. De um lado, estão os autores veteranos, que acumularam a experiência desse tipo de narração ao longo das décadas de trabalho. Do outro lado, ou podemos dizer do mesmo lado que é a criação de histórias, está a nova geração de roteiristas, trazendo contribuições atualizadas, mesclando diferentes linguagens à tradicional narrativa enovelada. Assim, o cinema, as séries televisivas, a literatura, o teatro, o documentário e a internet aliados ao controverso cotidiano do brasileiro têm ajudado a repensar a produção das telenovelas globais na segunda década do século XXI.

A Rede Globo foi importante na internacionalização das telenovelas brasileiras, que se constituíram como um referencial de produção sobretudo para os criadores portugueses, que tiveram uma relação estreita com as ficções televisivas do Brasil durante todo o processo de desenvolvimento da indústria da telenovela no país. Ademais, as parcerias estabelecidas entre a SIC e a Rede Globo têm facilitado ainda mais a especialização dos roteiristas e dos autores portugueses junto aos escritores de telenovelas no Brasil. Lembramos, por exemplo, das coproduções das duas emissoras *Laços de Sangue* (2010-2011) e o *remake Dancing Day's* (2011-2012), ambas escritas pelo autor português Pedro Lopes. Na primeira telenovela, Lopes recebeu consultoria do brasileiro Aguinaldo Silva e na segunda, de Gilberto Braga, dois autores veteranos

da Rede Globo com aproximadamente 40 anos de experiência na criação de enredos de telenovelas brasileiras.

Com a realização das duas coproduções *Laços de Sangue* e a versão portuguesa de *Dancing Day's*, profissionais brasileiros de distintas áreas da televisão estiveram em Portugal para transmitir os conhecimentos da rotina produtiva das ficções seriadas da Rede Globo, a exemplo dos produtores, cenógrafos e professores de interpretação. De fato, houve uma consultoria artística para que as telenovelas fossem conduzidas segundo o padrão Globo de produção. Em contrapartida, a emissora brasileira recebeu parte dos lucros com a publicidade e o *merchandising* das telenovelas (TV Foco, 15 de agosto de 2010)⁴⁹. A parceria entre as duas emissoras resultou em 2014 na terceira coprodução, a telenovela *Mar Salgado*, a qual foi produzida e exibida pela SIC de modo que a emissora portuguesa interveio em todo o processo de realização da ficção (Torres, 2016).

Também em 2014, o português, nascido em Moçambique, Rui Vilhena foi contratado pela Rede Globo para integrar o seleto grupo de autores de ficção televisiva seriada da emissora. Naquele mesmo ano, Vilhena estreou como autor da telenovela *Boogie Oogie*, que teve a colaboração da roteirista portuguesa Joana Jorge, também autora da produção angolana *Windeck* (2012). Estes dois autores portugueses trabalharam juntos na TVI em diversas telenovelas nacionais, sendo que Vilhena foi sempre o autor das telenovelas e Joana Jorge a sua colaboradora, uma das roteiristas de sua equipe de criação (Soldado, 2014). Antes de ser contratado pela Rede Globo, Rui Vilhena havia sido convidado pelo autor Aguinaldo Silva para colaborar em sua telenovela *Fina Estampa* (2011), que foi efetivamente o seu primeiro trabalho na emissora brasileira.

Percebemos, portanto, que o trânsito dos autores brasileiros e portugueses assim como o intercâmbio de conhecimentos, seguem um ritmo empresarial, ou seja, por parte das emissoras, e também pessoal, em relação a cada roteirista. No caso de Portugal, iremos identificar mais claramente a presença e a influência dos brasileiros e de suas telenovelas na criação das narrativas seriadas televisivas nacionais. A evolução das telenovelas portuguesas, por sua vez, foram discutidas no texto seguinte tendo em vista

⁴⁹ Notícia [disponível em:] <http://www.otvfoco.com.br/tv-globo-ensinando-portugal-a-produzir-novelas/>. Acesso em 20 de maio de 2017.

também os aspectos sociopolíticos que influenciaram o desenvolvimento das emissoras de televisão do país.

2.2 De Gabriela às ficções nacionais: o percurso da telenovela em Portugal

Diferente do Brasil, a telenovela portuguesa não acompanhou todas as fases da televisão lusa. A primeira telenovela nacional foi produzida em 1982, mais de duas décadas após a fundação da RTP1 (Radio e Televisão de Portugal), a primeira emissora de televisão do país. A RTP1 teve uma fase experimental durante o ano de 1956 e a partir de 1957 passou a ter uma programação regular. Na etapa inicial, exibia programas culturais, peças de teatros (teleteatros) e telejornais, que propagandeavam a ideologia do regime ditatorial. De fato, a emissora surgiu da iniciativa do Estado sob a égide da ditadura salazarista, constituindo-se como uma entidade mista, pública e privada. Desde a sua fundação, teve relação estreita com o poder político ao mesmo tempo em que desenvolveu uma publicidade comercial e uma programação orientada para um público mais amplo (Torres, 2011).

Os noticiários funcionavam como porta-vozes do governo salazarista, traduzindo os anseios políticos do Estado-Novo (Cádima, 1999). Todavia, na programação inicial já havia programas importados, a exemplo das séries televisivas estrangeiras que mostravam realidades de países com uma maior liberdade política. Uma situação curiosa e por assim dizer também contraditória diante do controle que havia na produção dos conteúdos televisivos. Em 1968, foi criado o canal 2 da RTP e no ano seguinte foi exibido um programa de produção nacional considerado uma grande inovação para a época, o *talk show Zip-Zip*, o qual discutia questões sociais, que não se dirigiam diretamente à política (Torres, 2011).

Após a revolução do 25 de abril de 1974, Portugal viveu um período de transição para o processo democrático que determinou na mudança da condução editorial da RTP. A emissora nesta fase política transitória foi marcada por uma disputa político-partidária pelo seu controle ideológico (Cádima, 2010). A RTP acompanhou todo o Processo Revolucionário em Curso (PREC), culminando em 1975 com os famosos debates políticos, que não tinham hora determinada para terminar. No período de 1977 a 1988, Portugal entrava finalmente no processo de normalização da democracia, que naturalmente trouxe maior liberdade de expressão para a RTP (Cunha, 2011). Durante a década de 1970, a emissora aumentou a quantidade de programas de entretenimento,

tais como variedades musicais e séries de televisão como uma estratégia de desassociar a política da sua programação. Na prática, todavia, a influência do governo manteve-se na emissora mesmo depois da implantação da democracia (Torres, 2011).

Em referência à dramaturgia inicial produzida pela RTP, Torres e Burnay (2014) chamam a atenção aos teleteatros, que foram produzidos de 1957 até a década 1980, sendo preponderantes nesse período na programação da emissora apesar de haver outros programas de dramaturgia, a exemplo dos telefilmes. Tratavam-se de adaptações de autores portugueses e de escritores estrangeiros, sendo veiculados duas vezes por semana. Depois de 20 anos de exibição, os teleteatros começaram a perder o interesse do público com a transmissão das telenovelas brasileiras a partir de 1977. As ficções da Rede Globo entraram na programação da TV estatal como uma novidade para os telespectadores portugueses tendo em vista o formato e à exibição diária.

A telenovela que inaugurou a rede de importação em Portugal foi *Gabriela, Cravo e Canela*, produção da Rede Globo inspirada na obra homônima do escritor baiano Jorge Amado. A partir de 1977 até a implantação das emissoras privadas em Portugal, em 1992, as telenovelas brasileiras integraram um ciclo da televisão nacional de monopólio estatal (Cunha, 2004). Naturalmente *Gabriela* entrou para a história da televisão portuguesa por ter trazido diariamente para os telespectadores uma nova narrativa seriada, “após quarenta anos de ditadura propagandística e dois anos de revolução manipuladora televisiva” (Cunha, 2011:107).

O lançamento de *Gabriela, Cravo e Canela*⁵⁰ entrou para a história dos *media* portugueses uma vez que o governo criou uma grande promoção nos principais jornais do país. Antes da exibição da telenovela, a Música Popular Brasileira, as peças teatrais bem como a literatura do Brasil já faziam parte do consumo cultural dos portugueses, situação que permitiu uma aceitação maior das telenovelas (Cunha, 2011). Para além disso, a língua em comum e o passado histórico entrelaçado por um imaginário compartilhado aproximaram o telespectador português das histórias novelescas produzidas pelos autores do Brasil. Do outro lado do Atlântico, tudo funcionava muito bem para a Rede Globo já que Portugal passava a ser um mercado muito lucrativo,

⁵⁰ Neste mesmo ano, foi exibido o concurso televisivo nacional, *Visita de Cornélia*, também considerado por Cunha (2003) um fenômeno televisivo em Portugal por ter provocado uma mudança no comportamento dos portugueses, junto com a telenovela *Gabriela*. A partir daquele ano, os portugueses passaram a ser uma sociedade direcionada ao consumo dos *media*.

sobretudo por não haver a necessidade de fazer traduções das obras exportadas para o país irmão, ou seja, a emissora fez menos investimentos, obtendo maiores lucros.

Gabriela foi um fenômeno televisivo, que apresentou em Portugal uma região do país (interior da Bahia), que naquela altura não era largamente conhecida nem mesmo no Brasil. Desde o jeito de falar (sotaque e expressões regionais) ao comportamento das personagens, desvelava-se uma forma de estar no mundo bem diferente da sociabilidade convencional dos portugueses. As personagens femininas da telenovela, incluindo a protagonista Gabriela, influenciaram no comportamento das adolescentes e mulheres jovens portuguesas, que estavam inseridas numa sociedade mais conservadora, herança da ditadura salazarista. As portuguesas naquela época eram educadas para manter a família e garantir a moral católica. Entretanto, viram nas personagens de Jorge Amado, mulheres sensuais que traziam novos valores estéticos, além de uma sexualidade mais liberada (Cunha, 2011).

Para Mário Jorge Torres (2008), o sucesso de *Gabriela, cravo e canela*, sobretudo nas classes mais intelectuais, advém do prestígio e do reconhecimento que Jorge Amado já havia conquistado em Portugal naquela época. Sendo uma adaptação literária, o programa televisivo foi aceito no convívio dos telespectadores mais instruídos culturalmente, além de abrir passagem para as produções da Rede Globo que foram exibidas depois da adaptação de Jorge Amado. Torres ainda relembra que os cinemas e os teatros portugueses colocaram televisores nos *foyers* para que o público pudesse assistir *Gabriela* antes da apresentação dos espetáculos e dos filmes.

Gabriela e todas as telenovelas da Rede Globo que foram exibidas pela RTP1 faziam parte de uma safra de produção que resgatava a história do povo brasileiro. Já havia nessas produções um amadurecimento na dramaturgia televisiva nacional, o que permite refletir a recepção mais qualificada desse tipo de produto por parte dos portugueses. Diferente dos telespectadores brasileiros, o público luso não acompanhou o desenvolvimento inicial das telenovelas produzidas no Brasil, com exibição duas vezes por semana e enredos absolutamente afastados da realidade nacional. Os portugueses foram, por assim dizer, alfabetizados na teledramaturgia brasileira a partir do padrão de produção da Rede Globo, ou seja, telenovelas com múltiplas intrigas, temáticas atuais e\ou adaptações literárias e avultosos investimentos nos cenários e nos efeitos visuais.

A partir de 1977 foram exibidas pela RTP cinco telenovelas brasileiras produzidas pela Rede Globo. Após *Gabriela*, foram transmitidas pela RTP1 e RTP2 as

produções *O Astro*, *Escrava Isaura*, *O Casarão* e *Dancing Day's* (Sobral, 2014). As ficções eram exibidas na mesma sequência da programação da Rede Globo: telenovela brasileira-telejornal-telenovela brasileira. Essa organização foi bem recebida pelos telespectadores, sendo mantida nos anos 70 e na década de 80, apesar de já haver as primeiras experiências de telenovelas genuinamente portuguesas (Cunha, 2003). Na década de 1980 foram exibidos cerca de 30 títulos brasileiros e nos anos 1990, o número cresceu para 120 telenovelas brasileiras. Em contrapartida, os portugueses produziram e exibiram nos 1980, seis telenovelas e na década de 1990, atingiu a cifra de 15 produções (Ferreira, 2015).

As telenovelas brasileiras sustentaram elevadas audiências até os anos 2000/2001, período em que passaram a perder público para as ficções nacionais, que já estavam mais amadurecidas em termos de produção (Policarpo, 2006). A primeira iniciativa totalmente nacional aconteceu em 1982, quando a RTP produziu *Vila Faia*⁵¹, uma telenovela que adotou o referencial de produção da Rede Globo, todavia consistia numa alternativa para os telespectadores não adeptos às teleficções *brasileiradas*. De acordo com Isabel Ferin Cunha (2011), esse primeiro ciclo de produção nacional consistia num período de experimentações, que só foi possível pela iniciativa de empresas produtoras, atores, produtores, que se basearam nas telenovelas da Rede Globo em direção a busca da *portugalidade*. Portanto, o referencial narrativo (o formato em si) adotado era dos brasileiros, contudo os enredos e as personagens foram adequados ao jeito de ser do povo português.

Apesar de as telenovelas da Rede Globo discutirem temas comuns às sociedades ocidentais, os autores contam a história de personagens que vivem o cotidiano e a realidade sociocultural brasileira estabelecendo uma relação de reflexo social, de existência paralela à vida das famílias dos telespectadores. Segundo Maria Lourdes Motter e Daniela Jakubaszco (2007:57), “em certa medida, o real aparece sempre como referente, se não tanto da narrativa, pelo menos dos elementos que compõem as ações e tornam verossímeis os lugares, as personagens e ações; o onde, como, quem, o quê e quando”. Deste modo, a busca pela *portugalidade* durante a primeira fase da telenovela

⁵¹ A primeira telenovela nacional teve autoria de Nicolau Breyner e Francisco Nicholson, dupla que também escreveu a produção a seguir, *Origens* (1983). Nesta década ainda foram produzidas as seguintes obras: *Chuva na Areia* (1985), *Palavras Cruzadas* (1987), *Passerelle* (1988), *Ricardina e Marta* (1989). [Disponíveis em] <http://novelasportugasas.webnode.pt/rtp/>. Acesso em 06 de julho de 2016.

portuguesa, era a busca por uma identificação cultural da história e das personagens com o povo luso de maneira que houvesse um diálogo mais estreito com as distintas vivências do público.

As primeiras telenovelas portuguesas possuíam cerca de 100 capítulos e tinham a duração diária de aproximadamente 30 minutos. As histórias eram escritas diariamente, entretanto não se considerava a opinião pública, algum tipo de pesquisa de recepção que pudesse modificar o trajeto diário da escrita do enredo. Em verdade, os profissionais que participaram das telenovelas iniciais tinham experiência no teatro, entretanto desconheciam a linguagem televisiva (Cunha, 2011).

Os atores, por exemplo, não se moviam nas cenas de modo natural tal qual é exigido diante das câmeras. As falas eram projetadas e os gestos físicos eram muito marcados, de forma que os atores pareciam estar num palco de teatro e não atuando numa telenovela. Ademais, não havia profissionais qualificados para diversas áreas, tais como a sonorização e a iluminação. E por fim, essa primeira fase tornou-se mais difícil com os altos custos das telenovelas que ficaram inviáveis para os produtores já que não havia audiência e publicidade compatíveis com os investimentos. Toda essa situação fez com que houvesse uma pausa de quatro anos na produção das ficções televisivas portuguesas (Cunha, 2011).

Essa primeira fase da telenovela portuguesa aconteceu num cenário televisivo que não ajudou no seu desenvolvimento tendo em vista o monopólio estatal que perdurou por 35 anos. Essa centralização do governo gerou uma estagnação na produção televisiva, um atraso em relação a países que já tinham um modelo mais competitivo. No período do monopólio público, não havia um estudo de mercado para montar a programação das emissoras estatais. A programação era montada sem haver propriamente um critério aplicado, um estudo mercadológico de acordo com o horário de exibição para cada programa. Eduardo Cintra Torres (2011) acrescenta que a ausência da concorrência, além de ter permitido total liberdade de programação à RTP, permitiu que mantivesse um modelo de televisão comercial identificado pela presença da publicidade e pela programação adotada sobretudo na RTP1. O canal 2 apresentava uma programação mais educativa, mais próxima do serviço público, com programas produzidos por si própria e outros importados.

Ao final da década de 1980, os telespectadores não só em Portugal como também em outros países da Europa, desejavam variedade de ofertas de canais televisivos. Essa pressão popular obrigou que os governantes abrissem o setor televisivo

para investidores particulares (Torres, 2011). Finalmente em 1992, o monopólio estatal terminou com o início das operações dos canais privados, primeiro com a Sociedade Independente da Comunicação (SIC) e em seguida, em 1993, com a Televisão da Igreja (depois Televisão Independente, TVI) (Cunha, 2002). Esse novo panorama televisivo causou evidentemente uma corrida pela audiência, situação que favoreceu principalmente o crescimento das telenovelas e das séries na programação das operadoras.

No sistema da televisão aberta, os telespectadores portugueses passaram a ter 4 alternativas de canais, sendo dois estatais (RTP1 e RTP2) e dois privados (SIC e TVI). No ano seguinte, em 1994, a oferta televisiva ampliou-se com a introdução da televisão por cabo no território nacional. Nesta mesma década, em 1997, foi criada a RTP África, um canal orientado para o público residente nos países africanos lusófonos e também surgiu no mesmo ano a SIC Internacional (Sobral, 2010). Assim, o panorama televisivo nacional passava por uma grande reestruturação durante os anos 90 que favorecia especialmente o público em contrapartida dificultava o gerenciamento das emissoras estatais que perderam naquela altura o monopólio, e conseqüentemente, a hegemonia, no mercado tanto em audiência quanto em receita publicitária.

Na década de 1990, as telenovelas brasileiras continuavam a ocupar o lugar de programa favorito entre os telespectadores portugueses, especialmente na SIC, emissora que estabeleceu um contrato de exibição exclusivo com a Rede Globo. Este grupo televisivo brasileiro havia comprado 15% das ações da SIC, correspondente ao valor máximo permitido na década de 1990. Era uma estratégia da Globo de penetrar na Europa uma vez que a sua investida na Telemontecarlo, televisão sediada na Itália, não havia sido um bom negócio. Em 1994, o grupo de Roberto Marinho vendeu a Telemontecarlo argumentando que a emissora italiana não trazia lucros correspondentes aos investimentos realizados (Sousa, 1999).

Com a participação da Rede Globo como uma das acionistas, a SIC recebeu formação dos brasileiros relativamente ao *know how* televisivo. Os profissionais do maior escalão da SIC viajaram para o Rio de Janeiro para compreender o modelo organizacional adotado pela emissora parceira assim como os métodos de trabalho aplicados no desenvolvimento dos programas. De fato, houve uma maior aproximação e intercâmbios entre as emissoras sem perder de vista que os conhecimentos e orientações concedidos pela Globo deveriam ser adequados à realidade sociocultural de Portugal (Sousa, 1999).

Os profissionais de televisão, em sua grande parte vindos da Rede Globo, também estiveram em Portugal para apoiar as produções nacionais, séries e telenovelas, realizadas por produtoras de vídeo portuguesas. Portanto, a partir de 1994, houve uma maior profissionalização das criações de teledramaturgia nacional, consistindo na 2º fase da telenovela nacional, iniciada em 1992, com a abertura do mercado televisivo (Cunha, 2011).

Uma produtora de grande destaque na 2º fase da telenovela nacional foi a NBP-Produção e Vídeo criada em 1990 pelo produtor e ator Nicolau Brayner, que foi responsável por produzir 70% das ficções portuguesas, entre séries e telenovelas. As ficções portuguesas foram exibidas pela RTP, entre o período de 1990 e 1999, com exceção de apenas uma telenovela ter sido transmitida pela TVI⁵². Esta fase foi mais produtiva, destacando-se uma maior profissionalização e padronização das produções. As telenovelas tinham cerca de 140 capítulos com 45 minutos de duração. A direção do programa ganhou uma outra qualidade, observada nas mudanças dos cortes, dos planos e enquadramentos das imagens e cenas. Os autores trouxeram temas do cotidiano urbano dos telespectadores assim como os tipos humanos presentes na sociedade daquela época. Os atores já conceituados no teatro contracenaram com os mais jovens que chegaram com um estilo de interpretação mais suave, por assim dizer mais “naturalista” (Cunha, 2011).

Uma das telenovelas de maior impacto social na década de 1990 foi *A Banqueira do Povo* exibida pela RTP1, em 1993. Essa produção foi dirigida pelo brasileiro Walter Avancini, que compartilhou a autoria da história com o escritor português José Fanha. Baseada em fatos verídicos, a ficção narrou a trajetória da ascensão e do declínio de uma personagem real da sociedade, a lendária agiota Dona Branca, uma personalidade controversa, sendo considerada ao mesmo tempo santa para alguns e oportunista para outros. Essa telenovela foi estimada como um dos maiores sucessos da dramaturgia nacional da RTP (Site da RTP)⁵³.

Nesta 2º fase da telenovela, alguns profissionais brasileiros participam das produções da ficção nacional. Além Avancini, outro realizador brasileiro atuante

⁵² Em 1993, a TVI exibiu a telenovela portuguesa *Telhado de Vidro*, produzida pela Atlântida. Essa produção foi exibida inicialmente à noite (20h) e devido a sua baixa audiência foi deslocada para o horário da tarde (Albuquerque & Vieira, 1995).

⁵³ Site da RTP. “Telenovela baseada no “caso” D. Branca”. [Disponível em:] <http://www.rtp.pt/programa/tv/p1263>. Acesso em 06 de julho de 2016.

naquele período foi Régis Cardoso, quem dirigiu a primeira telenovela portuguesa após a pausa de 4 anos. A obra intitulada *Cinzas* (1992) foi produzida pela NBP - Nicolau Breyner Produções. Cardoso foi também responsável pela direção de *Verão Quente*, exibida pela RTP em 1993 (Albuquerque & Vieira, 1995).

Em paralelo à produção da dramaturgia televisiva portuguesa, o fluxo de importações da telenovela brasileira continuava num ritmo maior devido ao surgimento das emissoras privadas. Durante dois anos, a Globo exportou suas telenovelas simultaneamente para a SIC e para a RTP de modo que as suas ficções se tornaram responsáveis pela concorrência direta entre as duas emissoras pelo primeiro lugar da audiência. É nesse período de grande competitividade que a RTP exibiu *Pedra sobre Pedra*, uma produção da Rede Globo em parceria com o canal estatal português. Houve muitas cenas gravadas no interior de Portugal e dois atores portugueses integraram o elenco da telenovela, que narrava a história do povo de uma pequena cidade do interior da Bahia (Albuquerque & Vieira, 1995).

No período em que a RTP exibia *Pedra sobre Pedra*, a SIC transmitia *De corpo e Alma*, ambas telenovelas globais que concorriam pela audiência em emissoras diferentes. Diante dessa situação que ficou vigente por dois anos, a Rede Globo foi convencida pela SIC que a exibição simultânea de suas produções expunha em exagero os seus atores. Acontecia que algumas vezes os atores apareciam simultaneamente em telenovelas do canal privado e da RTP. A Globo estava numa situação complicada já que a RTP era a sua parceria há muitos anos, todavia estrategicamente não era um bom negócio para a emissora exportar as suas ficções para as duas emissoras concorrentes, como reflete Helena Sousa (1999:16): “(...) primeiro, porque a imagem do produto iria deteriorar-se. Segundo, porque presentemente a Globo produz, em média nove telenovelas por ano, o que é insuficiente para sustentar dois canais de televisão em Portugal”.

Em 1994, a Globo efetivou um contrato de exclusividade com a SIC para a transmissão das suas ficções, situação que desestabilizou a RTP, que já estava com dificuldade de manter a sua audiência em níveis elevados (Sousa, 1999). A SIC estreou a telenovela *Mulheres de Areia*, em 1994, e modificou a organização do seu horário nobre, alterando o *Jornal da Noite* para as 20h, antes era as 21h:45. A telenovela brasileira passou a ser exibida após o jornal, sendo anteriormente transmitida as 19h:45. Essas mudanças aconteceram para privilegiar a visibilidade das ficções importadas da

Rede Globo, uma estratégia que funcionou muito bem e foi logo correspondida com o aumento da audiência da primeira emissora privada do país (Pinto, 2011).

Com o fim da parceria com a Rede Globo, a RTP passou a exibir telenovelas brasileiras produzidas pela Rede Manchete e por produtoras independentes de maneira que até o final da década de 1990, havia transmitido cerca de 37 ficções do Brasil. A RTP havia encontrado um modo de competir no mercado televisivo assim como a TVI, que, de forma mais tímida, também exibiu telenovelas brasileiras em sua programação oriundas das concorrentes da Globo, sendo elas: a Rede Manchete, o SBT, a Record e a Bandeirantes. Embora a TVI tenha importado telenovelas de várias emissoras, a quantidade de títulos foi muito abaixo das suas concorrentes: de 1993 a 2000, havia transmitido 07 ficções brasileiras (Ferreira, 2015).

Até o final da década de 1990, a telenovela portuguesa estava desenvolvendo gradativamente a sua qualidade técnica, entretanto não havia ainda uma sistematização para sua produção e exibição. No período de 1982 a 1999, os canais estatais exibiram 20 telenovelas nacionais (Ferreira, 2015). De acordo com Isabel Ferin Cunha (2004), ainda faltavam às ficções portuguesas a densidade antropológica e sociológica das personagens das telenovelas brasileiras assim como o *merchandising social*, estratégia tão bem construída pela Rede Globo que funciona, sobretudo, como um serviço para os telespectadores. A reflexão de Isabel Ferin Cunha é perfeitamente compreensível haja vista o longo tempo de produção da telenovela brasileira, iniciado já no começo da década de 1950.

Do ponto de vista mais geral relacionado ao mercado do audiovisual português, ao final da década de 1990 e começo do século XXI, houve uma mobilização por parte do Estado para dinamizar as produções nacionais. Já em 1997, foram criadas a Comissão Interministerial para o Audiovisual e a Plataforma do Audiovisual com o intuito de gerar novas ideias e ações para fomentar a produção de conteúdos portugueses. Uma outra iniciativa relevante foi a reestruturação do setor público com a criação da empresa autónoma *Formas e Conteúdos*, subsidiada pelo governo na ordem de 30%. A empresa foi criada para garantir a produção de obras audiovisuais nacionais, sobretudo as ficcionais (Cunha & Burnay, 2006).

No começo dos anos 2000, o panorama televisivo nacional movimentava-se para novas configurações devido a situações particulares associadas a cada emissora, e ao próprio país que vivia o início de uma crise financeira estatal. Em decorrência da desestabilização econômica nacional, a RTP teve de assumir uma política de contenção

de gastos, o que implicou diretamente na sua programação (Cunha & Burnay, 2006). A TVI também passou por muitas mudanças em sua programação depois de ter o seu controle assumido pelo grupo Media Capital. Durante o período em que esteve sob a gestão da Igreja Católica, a emissora ocupou um lugar periférico no *ranking* televisivo, pois não havia nenhum conteúdo que houvesse causado algum impacto no público. Em 1999, a emissora apresentou uma programação totalmente renovada, privilegiando programas produzidos em Portugal (Lopes, 2000).

A TVI entrou no novo milênio com uma postura muito diferente do que apresentou na década anterior. A emissora passou a investir na produção das telenovelas portuguesas, percebendo a ficção como um filão ainda a ser explorado. Para Catarina Burnay (2006), a TVI passou para o primeiro lugar nos índices de audiência na década de 2000 devido ao investimento acertado nas telenovelas portuguesas. A orientação estratégica que levou a TVI ao topo do *ranking* foi formada por três eixos: informação, *reality shows* e ficção nacional. A SIC, por outro lado, considerada um fenômeno europeu na década de 1990, registrou quedas sucessivas no *prime time* a partir de 2001 (Martins & Cardoso, 2007).

Entre 2000 e 2001, as telenovelas brasileiras perdiam a preferência hegemônica do público enquanto as produções portuguesas ganhavam a atenção dos telespectadores. Desde a exibição da primeira telenovela nacional, *Vila Faia*, o desenvolvimento do formato não foi expressivo. Só na primeira década do século XXI é que a TVI investiu realmente na implantação de uma qualidade de ficção televisiva, tendo atenção desde o desenvolvimento da história até a seleção do elenco. Em consequência, o público passou a perceber a telenovela portuguesa sob uma nova perspectiva, concedendo um valor maior ao que se tinha dado no passado (Burnay, 2006). De uma forma geral, as duas emissoras privadas dedicaram a maior parte do tempo de suas respectivas grades (grelhas) para a exibição de ficção nos primeiros cinco anos da década de 2000. Os canais públicos, por outro lado, priorizaram a transmissão de conteúdos informativos (Martins & Cardoso, 2007).

As telenovelas portuguesas receberam uma reconhecida influência das ficções brasileiras, sobretudo as da Rede Globo, tanto no que se refere à estrutura narrativa quanto no que diz respeito à organização produtiva. Essa influência tem sido percebida desde as primeiras experiências desse tipo de ficção em Portugal. Jorge Paixão da Costa (2003) observa que os realizadores portugueses perceberam a lógica de criação\realização das telenovelas brasileiras e adotaram a técnica desenvolvida do

outro lado do Atlântico, adequando-a ao contexto sociocultural do país. O autor salienta que a narrativa brasileira é a que mais se aproximava da realidade dos portugueses pela familiaridade e referenciais comuns constituídos e reforçados especialmente pela mesma língua. Também ressalva o fato de haver menos melodrama quando comparadas às produções castelhanas, sendo mais atuais mediante a discussão dos temas sociais.

A influência das telenovelas brasileiras continuaram presentes na fase de maior desenvolvimento das ficções portuguesas a partir de 2000. As telenovelas apresentaram enredos mais realistas, construindo narrativas que se aproximavam mais das características do povo português, da cultura, dos comportamentos, do imaginário coletivo, das problemáticas sociais. Ainda segundo Jorge Paixão da Costa (2003), existe uma “inspiração” do modelo criativo brasileiro adequado ao processo de criação dos portugueses e não uma cópia de uma estrutura narrativa desenvolvida no Brasil. Nesta perspectiva, as telenovelas nacionais estruturaram-se em enredos melodramáticos apoiados por situações mais realistas (temas cotidianos), como acontece nas tramas brasileiras, calcados no moralismo social português.

Uma outra influência herdada dos brasileiros são as adaptações de obras literárias de escritores renomados, que narraram momentos históricos de Portugal. Essas adaptações reforçaram o movimento pela *portugalidade* nas ficções uma vez que as telenovelas de época apresentaram um determinado período do passado do povo luso (Costa, 2003). Com o maior domínio da produção ficcional aliado às histórias e às personagens identificadas com os telespectadores portugueses, a TVI conseguiu destacar-se entre as demais emissoras não apenas pelo crescimento da audiência no *prime time*, mas também por investir fortemente na ficção nacional.

Para Catarina Burnay e Idília Carneiro (2003), a TVI ajudou os portugueses a reconciliarem-se com as telenovelas nacionais uma vez que exibiu sucessivamente produções de maior qualidade já no começo dos anos 2000. Além das ficções portuguesas, essa emissora privada tinha mais um programa de formato inédito até então, o *reality show Big Brother*, que foi divulgado como “novela da vida real” em referência muito direta às telenovelas presentes na sua programação (Policarpo, 2006).

O programa era exibido diariamente do mesmo modo que as telenovelas nacionais. Segundo Felisbela Lopes (2007), o *Big Brother*, um produto da Edemol, causou polêmica entre o público e a crítica de Portugal devido ao seu caráter de *voyeurismo*. A SIC também inseriu na mesma época um *reality show* na sua programação, acirrando ainda mais as discussões sobre o efeito desses programas no

público. Em consequência, em setembro de 2001 houve um acordo de auto-regulamentação nos canais privados, determinando que as duas emissoras se comprometiam, entre outras deliberações, a não inserir nos seus respectivos telejornais conteúdos dirigidos aos *reality shows* (Cunha, 2011).

Para além das questões da auto-regulamentação, o programa da Edemol havia trazido um novo fôlego para a programação da TVI, constituída na seguinte sequência: *Big Brother - Jornal Nacional- telenovela portuguesa -Big Brother*. Essa organização trouxe grande audiência para a emissora, inclusive para as ficções nacionais que aproveitaram o público do *reality* (Lopes, 2007). Ocorria que um programa apoiava o outro, garantindo uma sustentação do telespectador durante o horário nobre da TVI. Entretanto, Isabel Ferin Cunha (2011) explica que a disputa entre as emissoras privadas pela audiência no começo do milênio estendia-se ao segmento da televisão fechada. A SIC iniciou nessa época as suas atividades na TV a cabo, implantando os seguintes canais: SIC Gold Radical (dirigido aos jovens), SIC Notícias, SIC Gold (reposição de programas) e a SIC Internacional, emitida para Angola, Estados Unidos, Moçambique e África do Sul.

Diante do crescimento surpreendente da audiência da TVI, sobretudo devido ao investimento nas telenovelas portuguesas, a SIC também buscou novas alternativas para implementar a qualidade da sua programação. Uma das suas iniciativas para concorrer com as ficções nacionais da TVI foi também investir na produção da telenovela portuguesa. Assim, em 2001, a SIC exibiu à noite a sua primeira produção nacional, *Ganância*, que foi realizada em parceria com a Rede Globo (Lopes, 2007). A trama principal acompanhou os conflitos entre dois irmãos que se apaixonam pela mesma mulher. A telenovela teve no seu elenco alguns atores brasileiros e foi escrita pela autora brasileira Lúcia Abreu e depois pelo dramaturgo português Francisco Nicholson (Meios & Publicidade, 23 de fevereiro de 2001).

Enquanto a SIC exibia *Ganância* (a partir de março de 2001), um enredo iniciado durante o 25 de abril, a TVI transmitia *Olhos de Água*, uma ficção protagonizada por duas irmãs gêmeas (interpretada por Sofia Alves), que viviam em Moçambique, todavia tiveram de retornar para Portugal devido ao processo da descolonização (Torres, 2001). Naquele ano, o público pôde acompanhar telenovelas nacionais nas duas emissoras privadas, situação que se tornou mais expressiva entre 2002 e 2003, período em que a produção das telenovelas portuguesas cresceu nos dois canais comerciais. A SIC produziu duas telenovelas em 2002, *Fúria de Viver* e *Olhar*

de Serpente (em exibição até abril de 2003), contudo não obteve audiência relevante. Por outro lado, as produções da TVI, realizadas pela Casa da Criação da NBP, *Saber Amar* (2003), *O Teu Olhar* (2003-2004), *Morangos com Açúcar* (2003-2012) e *Queridas Feras* (2003-2004), conquistaram altos níveis de audiência de modo que a TVI conseguiu ultrapassar as telenovelas da Rede Globo (Anuário de Comunicação, 2001; 2002 apud Cunha, 2011).

A SIC passava por uma fase de desestabilização, mudando frequentemente os horários dos programas, devido à acirrada competição com a TVI, que construía a fidelização das audiências das telenovelas com exibições diárias e no mesmo horário (Cunha, 2010). Em paralelo, a RTP, para além das questões relativas à concorrência, ainda buscava um modelo de manutenção adaptável à redução das receitas publicitárias. Ademais, a desestabilidade da emissora estatal acumulou-se nos anos anteriores também por causa da retirada de outra fonte de receita da RTP, a taxa de televisão, extinta no começo da década de 1990. A gestão do audiovisual público, entre 1995 e 2002, prejudicou o crescimento e o desenvolvimento da RTP (Cádima, 2002).

Tendo em vista uma urgência reformista no sistema televisivo estatal, a RTP investiu numa programação voltada para a sociedade civil, que segundo Eduardo Cintra Torres (2011), foi o projeto mais importante realizado naquela década: a RTP2 passou a produzir em parceria com diversas instituições, resultando na criação de conteúdos de interesse social. Houve assim uma reestruturação orientada para a participação social efetiva, uma tendência inovadora naquela altura para a RTP uma vez que os canais públicos estavam mais voltados para si mesmos, para os interesses e questões relacionadas ao poder político e não propriamente aos cidadãos e à sociedade.

Durante a primeira década do século XXI, o mercado da ficção nacional tornou-se cada vez mais produtivo e qualificado. Além das realizações em produtoras de vídeo parceiras das emissoras de televisão, surgiram naquele período uma escola de formação e reciclagem de atores, a Oficina de Actores, e também foi fundada a Casa da Criação (Burnay, 2005). Essa segunda empresa foi importante por reunir roteiristas (guionistas) e autores portugueses especializados em criar principalmente telenovelas para a TVI. A Casa da Criação nasceu da necessidade da NBP possuir um núcleo específico para criação de novas ideias e de projetos voltados sobretudo para a ficção portuguesa (Luz, 2009).

Na Casa da Criação trabalhou um dos maiores autores de telenovelas portuguesas, Rui Vilhena, que além de ter escrito grandes sucessos para a TVI também

participou de telenovelas brasileiras da Rede Globo. Em entrevista à Jornalista Mariana Zylberkan, da Revista brasileira *Veja* (21 de maio de 2012)⁵⁴, o autor declarou que em Portugal é considerado brasileiro e quando está no Brasil, os *media* dizem que ele é português. Em verdade, o dramaturgo nasceu em Moçambique e passou uma parte de sua vida no Brasil, entretanto tornou-se realmente conhecido no meio da ficção televisiva com as obras criadas para a TVI. Dentre elas, destaca-se *Ninguém como Tu*, exibida em 2005, considerada um grande sucesso nacional, tendo superado a ficção da Globo *Belíssima*, transmitida na mesma época. Segundo Rui Vilhena, ele inspirou-se nas telenovelas brasileiras para criar a história, introduzindo mais ganchos narrativos e um ritmo mais ágil e acelerado do que se fazia normalmente entre os roteiristas portugueses.

Rui Vilhena introduziu entre os temas da telenovela *Ninguém como Tu* a discussão do casamento homossexual, um assunto que estava em pauta na sociedade portuguesa justamente no período da exibição da telenovela. Segundo o autor, ele tinha conhecimento sobre o voto da legalização do casamento homossexual em Portugal e adiantou-se inserindo o tema em sua obra (*Revista Veja*, 21 de maio de 2012). Apesar de a homossexualidade ser frequentemente apresentada e debatida nas produções da Globo, esse assunto foi uma novidade para a TVI naquele momento, sobretudo por ser discutido dentro da sociedade lusa. Outras temáticas contemporâneas e urbanas presentes no enredo da telenovela foram: a cleptomania, o valor exacerbado a beleza e as diferenças entre classes sociais (Cardoso, 2005).

Ninguém como Tu confirmou o sucesso da aposta feita pela TVI em garantir os altos índices de audiência com a produção das telenovelas nacionais. Os autores assim como os demais profissionais envolvidos na realização das ficções estavam cada vez mais preparados para desenvolver produções de qualidade. Todavia, a ficção televisiva portuguesa ganhou projeção também em outros formatos, como as séries e as minisséries, sobretudo as que foram produzidas pela TVI. A série juvenil *Morango com Açúcar*, por exemplo, foi um grande sucesso da emissora, que ficou em exibição no período de 2003 a 2012, como uma alternativa para concorrer com a *soap opera* global *Malhação*, transmitida pela SIC. Com produção da Fealmar/NPB, a série rendeu

⁵⁴ [Disponível em]: <http://veja.abril.com.br/entretenimento/rui-vilhena-um-forasteiro-na-dramaturgia-global/>. Acesso em 10 de julho de 2016.

desdobramentos de produtos para a TVI, tais como CDs, artigos com a marca, espetáculos, tudo orientado para o público infanto-juvenil (Cunha & Burnay, 2006).

Participaram da série *Morango com Açúcar* durante os nove anos de produção cerca de 300 atores de modo que o programa ajudou na formação dos jovens atores portugueses, além de ter movimentado o mercado audiovisual do país com a contratação de técnicos e um elenco fixo (Davim, 2012). De acordo com Mário Jorge Torres (2008:74): “é um fenómeno com resultados interessantes: uma série de jovens iniciados em *Morangos com Açúcar* constitui a nova geração que alimenta as telenovelas de maior fôlego, passando inclusive para a concorrência e, às vezes, para o cinema”.

Ao longo da primeira década de 2000, a TVI conseguiu organizar um fluxo sistemático de produção de telenovelas nacionais, criando um público para as ficções nacionais e uma dinamização no mercado televisivo. A emissora já apresentava naquela altura cerca de quatro ficções ao mesmo tempo, três telenovelas no horário noturno e a série *Morangos com Açúcar*, transmitida entre 18h30m e 19h. Para Mário Jorge Torres (2008), a TVI criou um sistema de produção de telenovela nacional que poderia ser comparado, em suas devidas proporções, ao da Rede Globo. O autor faz tal afirmação não só pela emissora ter criado uma produção continuada de telenovelas e séries, mas também por ter criado um *casting* de atores que ficaram conhecidos por atuarem nas produções da TVI.

A implementação da teleficção nacional atribuiu à TVI um caráter de experimentação e de busca de formação de público em diferentes cidades do país. Já entre os anos de 2000 e 2001, a telenovela *Jardins Proibidos*, além de mostrar o triângulo Lisboa-Estoril-Cascais, estendeu as ações ao Porto e a região de Guimarães. Em seguida, em *A Filha do Mar* (2001) foi iniciada nos Açores e depois passou a ser localizada no Ribatejo. Em 2008, uma boa parte da telenovela *A Outra* foi gravada na região de Trás-os-Montes, em Vila Flor, Mirandela, Macedo de Cavaleiro e Alfândega da Fé. Apesar das imagens serem muitas vezes repetidas, as mesmas paisagens que vem e vão nos capítulos, é válido perceber a estratégia da emissora em dinamizar o seu público, ultrapassando a convivência urbana de Lisboa (Torres, 2008).

A intriga principal da telenovela *A Outra* começou em Moçambique e depois prosseguiu para Portugal. Anos antes, precisamente em 2002, a TVI exibiu uma outra produção também filmada em Moçambique, a série *Joia da África*, que posteriormente foi reconfigurada para uma telenovela de curta duração com 52 capítulos. A ficção foi

ambientada nos anos 50, no período colonial em África, onde acontece uma história de amor, entre encontros e desencontros, tendo como pano de fundo as paisagens naturais moçambicanas (Burnay & Sardica, 2014). Com ideia original de Felícia Cabrito e roteiro (guião) de Manuel Arouca, *Joia da África* resgatou as relações coloniais em África a partir naturalmente do comportamento do português entre os moçambicanos na década de 1950. O retorno ao passado em Moçambique, antes do período das guerras coloniais, permitiu uma nostalgia positiva entre os telespectadores, resgatando discussões inerentes ao período a partir de personagens que representavam os portugueses naquela época, fazendeiros adaptados e outros inadaptados; personagens racistas e outras devidamente integradas à cultura moçambicana (Torres, 2002).

A TVI discutiu as questões coloniais em algumas ficções ao passo que também trouxe para o primeiro plano um outro tema muito presente no imaginário coletivo do povo luso, as emigrações. Este assunto foi abordado na telenovela *Ilha dos Amores*, de autoria de Maria João Mira e Diogo Horta, que teve como cenário principal os Açores, especialmente a paradisíaca Ilha de São Miguel. Essa ficção narrou a trajetória das personagens açorianas que emigraram para Portugal Continental e para o Canadá em busca de novas oportunidades. A telenovela mostrou o encontro dos lusos com outros povos, fazendo uma bela alusão às viagens dos desbravadores portugueses para outras terras mais longínquas (Cunha, 2011). Depois da exibição de *Ilha dos Amores*, entre março e dezembro de 2007, houve um crescimento do turismo interno aos Açores devido às paradisíacas imagens mostradas, que despertaram o interesse dos portugueses em conhecer as localidades (Meios & Publicidade, 03 de julho de 2014)⁵⁵.

No decurso da produção de ficções em terras estrangeiras, porém conhecidas no imaginário dos lusos, a TVI exibiu no mesmo período *Fascínios* (novembro de 2007 a outubro de 2008), uma telenovela que acompanhou a história de um pai, Raul Ventura (Rogério Samora), e sua filha, Nalili (Mariana Monteiro), portugueses que viveram por um longo tempo em Goa, na Índia. Ambos retornaram à Portugal, trazendo todo o imaginário e a cultura indiana para os seus respectivos convívios. O autor da telenovela António Barreira abordou temas considerados místicos pelos povos ocidentais, a exemplo do *Karma* e da reencarnação, que, entretanto, são conceitos filosóficos sobre a

⁵⁵ Disponível em]: <http://www.meiosepublicidade.pt/2014/07/acoes-espera-que-sequela-da-novela-jardins-proibidos-leve-mais-turistas-ao-arquipelago/>. Acesso em 11 de julho de 2016.

existência humana na perspectiva das religiões da Índia (Correio da Manhã, 20 de novembro de 2007)⁵⁶.

Para Isabel Ferin Cunha (2011:156), o enredo de *Ilhas dos Amores*, bem como o de *Fascínios*, “marca a produção de ficção com temas acentuadamente identitários: a emigração e o fim do império colonial”. A autora ilustra essa discussão, reforçando que em 2008 todas as emissoras generalistas apresentaram ficções nacionais (telenovelas, séries e minisséries) que descentralizaram os enredos, diversificando o espaço narrativo para locais relacionados à história de Portugal. Outra característica identificada por Cunha nas produções daquele ano foi a presença de atores e de personagens de diferentes origens étnicas e também a abordagem de discussões de temas polêmicos, tais como homossexualidade, corrupção e dependência química.

A presença da cultura indiana na telenovela *Fascínios* corresponde à dinâmica da diversidade do Espaço Lusófono. As personagens imigrantes que retornaram para Lisboa depois de um longo tempo de vida em Goa, representam os lusos que partiram para as antigas colônias e retornaram para Portugal após o período da descolonização. A história e o imaginário coletivo dos telespectadores estavam presentes naquela narrativa, portanto havia um “pertencimento”, uma relação associativa direta\indireta com o público, e não apenas uma internacionalização cultural. Isabel Ferin Cunha e Catarina Burnay (2009:344) identificam a associação do “lugar” à história do país, em destaque o período colonial, em diversas telenovelas produzidas sobretudo pela TVI. “Grande parte destas telenovelas e, também, *Podia acabar o mundo* da SIC têm referências às antigas colônias portuguesas e a algum acontecimento histórico, nomeadamente ao período em que antecede às independências na década de 60/70 (...)”.

Os países estrangeiros presentes nas ficções portuguesas possuíam uma relação com a história de Portugal, e, por consequência, com os telespectadores, seja de modo direto (em referência aos moradores das ex-colônias) ou por uma via indireta. De acordo com Néstor Garcia Canclini (1990) a internacionalização da cultura dá-se a partir da formação de um imaginário comum construído por fragmentos de uma determinada tradição cultural apresentada pelos meios de comunicação. Nessa perspectiva, é interessante comparar *Fascínios* com as telenovelas da autora da Rede Globo Glória Perez, que trazem núcleos dramáticos formados por culturas estrangeiras,

⁵⁶ [Disponível em:] http://www.cmjornal.xl.pt/tv_media/detalhe/fascinio-pela-india.html. Acesso em 11 de julho de 2016.

a exemplo de *Caminho das Índias* (2009), entretanto não há uma relação direta, histórico-cultural, com o Brasil. A dramaturga criou um núcleo de personagens indianos (todos eram atores brasileiros), assim como fez com os árabes na telenovela *O Clone*, apresentando em ambas as peculiaridades de cada cultura, as gastronomias, as indumentárias, as religiões e o choque cultural em relação à cultura ocidental, nomeadamente ao Brasil.

Márcia Tondato (2012) reflete que as viagens internacionais nas telenovelas brasileiras e a presença das culturas estrangeiras atendem a pressupostos dramáticos, por exemplo o interesse de uma personagem em estudar ou trabalhar no exterior; resoluções de conflitos e finalmente a apresentação de uma cultura de outro país. Embora não haja uma identificação direta da cultura estrangeira com o povo brasileiro como se observa na ficção portuguesa, as telenovelas terminam por inserir o público num contexto mundial, “levando as histórias do cotidiano mais próximo para terras estrangeiras, preservando os princípios da *verossimilhança*” (Tondato, 2012:1043).

No viés histórico em congruência com a discussão sobre as narrativas televisivas para além das fronteiras geográficas, é importante resgatar a minissérie *Equador* (2008), uma produção da TVI de autoria de Rui Vilhena. Essa ficção tornou-se um épico na televisão nacional devido a qualidade do enredo e pelo primor técnico. A minissérie foi adaptada da obra homônima do escritor português Miguel Sousa Tavares, sendo gravada em Portugal, em São Tomé e Príncipe, na Índia e no Brasil. *Equador* narra a trajetória de Luís Bernardo Valença durante o período em que foi governador de São Tomé e Príncipe, onde teve a missão de convencer a coroa britânica que não era necessário a escravidão dos nativos para que houvesse prosperidade nas fazendas daquela região (Coutinho, 2008).

Houve um grande investimento financeiro do Estado para a realização de *Equador*, que, inclusive, devido à alta qualidade técnica e ao grande valor dramático, ganhou atenção não só dos *media* e do público como também da classe académica portuguesa (Cunha et al., 2010). Também em 2008, a SIC produziu uma minissérie histórica que gerou muita polémica entre o público *A vida secreta de Salazar*, editada para telefilme. Com apenas dois episódios, os autores Pedro Marta Santos e António Costa Santos revelaram as relações amorosas do ditador português, figura pública conhecida pela rigidez e pelo conservadorismo. Nessa ficção, Salazar foi mostrado como um amante sedutor, que mantinha relações passageiras com diferentes mulheres (Cunha, 2011). O enquadramento concentrado na vida amorosa do político gerou

opiniões negativas por parte da crítica nacional que, de um modo geral, questionou o motivo pelo qual houve uma omissão da trajetória política de Salazar naquela obra (Pinto, 2009).

Ainda no segmento histórico, relativamente agora à produção das telenovelas destaca-se na década *Paixões Proibidas*, uma realização da RTP em coprodução com a brasileira Rede Bandeirantes, exibida em 2007. A ficção foi baseada em três obras do escritor português do século XIX Camilo Castelo Branco (*Negro de Padre Dinis* Vol. I e II, *Mistérios de Lisboa* Vol. I, II e III, e *Amor de Perdição*) e contou com um elenco formado por atores portugueses e brasileiros (Aroca & Gomes, 2008). Gravada em Lisboa, Coimbra, Vila Rezende e Rio de Janeiro, a telenovela foi um projeto televisivo luso-brasileiro que nascia das relações de intercâmbios e congruências dentro do Espaço Lusófono. A autenticidade dessa parceria, para além naturalmente da ousada proposta dramatúrgica, foi a exibição sincronizada da telenovela no Brasil, pela Bandeirantes, e em Portugal, pela RTP1.

Apesar da grande produção, *Paixões Proibidas* obteve uma audiência abaixo do prospectado, apenas 2 pontos no Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística), motivando a Rede Bandeirantes a mudar o horário durante sua exibição, das 22h30m para as 17h30m. Com efeito, houve alterações em cenas com violência e sexo, consideradas inapropriadas para o horário da tarde. A transmissão brasileira terminou antes do esperado no dia 08 de julho de 2007 (Souza, 2007). Em Portugal, o cenário para a exibição da telenovela luso-brasileira era bem diferente. *Paixões Proibidas* marcou a volta das telenovelas nacionais no *prime time* da RTP1, por isso houve uma grande expectativa para o seu lançamento. Por outro lado, especialistas⁵⁷ da área televisiva, entre catedráticos e críticos, consideraram um monopólio de um mesmo formato (as telenovelas) no horário nobre das três emissoras generalistas de forma que não havia uma diversidade de ofertas para o público, nem mesmo na televisão pública (Real, 2007). Para além das discussões da qualidade televisiva, é interessante acrescentar que *Paixões Proibidas* teve uma recepção melhor em Portugal, entretanto

⁵⁷ Os doutores e críticos televisivos Rui Cádima e Eduardo Cintra Torres concederam, em 2008, depoimentos sobre a estreia da telenovela *Paixões Proibidas* para o jornalista Hugo Real da Revista portuguesa Meios & Mensagens. [Disponível em] http://www.meiosepublicidade.pt/2007/01/Os_efeitos_da_Paix_o/ Acesso em: 16 de julho de 2016.

não apresentou altos índices de audiência, ficando com uma média de 14,5% de *share* (Souza, 2007).

A Rede Bandeirantes apostou na década de 2000 na dramaturgia portuguesa para concorrer no mercado brasileiro tendo como pressuposto a diversidade de conteúdo ficcional. Antes de *Paixões Proibidas* já havia exibido três ficções da TVI, a telenovela *Olhos de Água* e as séries *Olá Pai* e *Morangos com Açúcar* (Teixeira, 2004). *Olhos de Água*, que foi exibida em 2004 no turno da tarde, teve audiências baixas, justificadas por Maria Lourdes Motter e Maria Malcher (2004) pela ausência de identificação do telespectador brasileiro com o enredo da ficção. A história assim como as personagens foram inspiradas nas características da sociedade portuguesa e da sua gente. Para as autoras, *Olhos de Água* apresentou também uma estrutura narrativa mais simples, centrada na trama das irmãs gêmeas e por isso não acompanhava as telenovelas desenvolvidas naquela época pela Globo. “A diferença está no ritmo do contar a história, nos elementos resgatados do cotidiano brasileiro e inseridos nas tramas, nos dramas sociais, políticos, culturais vividos e vivenciados pelos habitantes desses tantos brasis” (Motter & Malcher, 2004:682).

Efetivamente as ficções da TVI não encantaram o público brasileiro, todavia a minissérie *Equador*, exibida em 2011 (23h) pela TV Brasil, emissora pública, foi bem recebida pelos telespectadores, sendo um dos programas mais assistidos naquele ano. No caminho da internacionalização das telenovelas portuguesas estão desde de 2008 Moçambique (TIM - Televisão Independente de Moçambique) e Angola (TPA2- Televisão Pública de Angola, TV Zimbo e ZAP - TV Satélite). Além do Espaço Lusófono, as ficções lusas são vendidas para países europeus (Itália, Hungria, França, Itália, entre outros), América Latina (México, Uruguai, Chile, Peru, entre outros), Ásia (China, Indonésia e Malásia), seguindo um fluxo que não é contínuo e nem simétrico (Cunha et al., 2012).

Sobre o fluxo das ficções portuguesas, é interessante também refletir sobre o trânsito dos profissionais em outros países. Em Portugal, por exemplo, encontram-se profissionais de diferentes nacionalidades trabalhando na área técnica para a realização das obras ficcionais. Contudo, em relação aos atores que atuam nas ficções mantêm-se os lusos, sendo que há também aqueles que se mudaram para o Brasil, onde já integram o *casting* da Rede Globo e outros que migraram para os Estados Unidos, integrando-se ao mercado norte-americano (Cunha et al., 2012). Entre os galãs da Rede Globo está o

ator Ricardo Pereira, que foi o protagonista de *Como uma Onda* (2005) e também foi o primeiro português a interpretar um papel principal numa telenovela brasileira.

Para além do fluxo e refluxo das telenovelas portuguesas e dos profissionais dentro do Espaço Lusófono e fora dele, é importante trazer para a discussão deste texto as narrativas televisivas históricas, que atingiram uma qualidade diferenciada, quer seja pelo enredo, quer seja pela produção artística e pelos atributos técnicos. A RTP destacou-se nesse segmento de produção histórica, resgatando fatos relevantes e personalidades nacionais importantes. Catarina Burnay e José Sárdica (2014) refletem que no período de 1990 a 1999, foram produzidas 24 ficções históricas e entre 2000 e 2013, os títulos cresceram para 35 obras televisivas. Os autores explicam que o canal público adotou três linhas de produção para as ficções de época: 1) *biografias*, trajetória de alguma personalidade portuguesa importante, a exemplo de *Ferreirinha* (série exibida em 2004); 2) *aproveitamento de celebrações*, datas históricas reconstruídas a partir de fatos marcantes; 3) *modelos alternativos* configurados em *coproduções*, modelo adotado para realizar ficções em países Europeus, da África Lusófona e no Brasil, locais com relações históricas com Portugal, e *adaptações/localizações*, apropriação de um formato e sua adaptação à realidade nacional, como aconteceu com a série baseada no formato espanhol *Conta-me como foi* (2007-2011), que mostrou o cotidiano de uma família de classe média durante a transição da ditadura para a democracia em Portugal.

Ao final da década de 2000, as ficções nacionais continuaram a ocupar o horário nobre, dedicado às telenovelas para o público eclético. O turno da tarde também foi constituído por programas de teledramaturgia portuguesa só que juvenis, exibidas pela SIC e pela TVI. Em 2009, 80% das produções ficcionais foram nacionais, confirmando o empenho das emissoras em formar uma rede consolidada de dramaturgia televisiva portuguesa (Cunha & Burnay, 2009). Neste período, as telenovelas de origem lusa assumiram definitivamente a liderança da audiência, entretanto as ficções brasileiras continuaram a ser exibidas pelas emissoras generalistas na virada na década de 2010.

De acordo com Raquel Ferreira (2015:132), o público passou a privilegiar as telenovelas portuguesas não só pela reconhecida melhoria da qualidade técnica mas também pelo fato dessas produções nativas apresentarem “raízes e/ou experiências profundas de culturas distintas que não somente a portuguesa, referenciados especialmente àqueles oriundos das ex-colônias portuguesas (...)”. As ficções nacionais proporcionam uma identificação de comportamentos sociais aceitos na sociedade lusa,

os costumes, o modo de ser dos portugueses, enfim uma relação de identificação, integração social e também de aprendizagem. No caso da telenovela brasileira, poderíamos pensar a sua permanência nas grades de programação das emissoras generalistas não apenas pelo hábito do público assisti-las desde o final da década de 1970 como também pela satisfação do espectador que se diverte ao ver a cultura brasileira e as paisagens naturais (Ferreira, 2015).

Dez anos após a retomada da produção nacional, a ficção portuguesa consolidou-se definitivamente na programação das emissoras generalistas. Em 2010, a TVI continuou como o canal que mais produzia e exibia ficção nacional. Em paralelo, apesar das outras televisões transmitirem ficções portuguesas, continuaram a importar dramaturgia brasileira. A RTP1 exibiu telenovelas da Rede Record e a SIC transmitiu as ficções novelescas da Rede Globo. Nesse ano, a telenovela foi o formato de maior relevância, seguido pelas séries e depois as minisséries. A RTP1 implementou a produção de séries e aumentou a realização de minisséries nacionais com enfoques ao resgate de momentos importantes da história portuguesa, demarcando mais uma vez que não exploraria o segmento de telenovelas nacionais (Cunha et al., 2011).

A telenovela mais vista em 2010 foi *Deixa que te leve*, uma produção da TVI protagonizada por uma portuguesa que retorna para o interior do seu país depois de viver na Itália. Há muitas cenas externas, apresentando as paisagens dos lugares por onde as personagens passaram. É nesse ano que a TVI ganhou o primeiro *Emmy* na categoria “Melhor Telenovela Internacional” com *Meu Amor*, de autoria de António Bandeiras, uma conquista que concedeu à Portugal uma visibilidade maior entre os países produtores de telenovelas (Cunha et al., 2011).

No ano seguinte, finalmente a SIC produziu uma telenovela nacional que ganhou a atenção do público, *Laços de Sangue* (2010-2011), uma coprodução com a Rede Globo, escrita pelo autor português Pedro Lopes sob a supervisão do dramaturgo brasileiro Aguinaldo Silva. A telenovela não trouxe inovações na dramaturgia nacional, entretanto sendo uma obra de qualidade, conquistou bons índices de audiência, proporcionando à SIC a possibilidade de concorrer efetivamente com as suas ficções nacionais. *Laços de Sangue* ganhou o prêmio *Emmy Internacional* de melhor telenovela de 2011 (Cunha et al. 2012). Tendo em vista a iniciativa bem-sucedida, a SIC prosseguiu a parceria com a Rede Globo e produziu o *remake* *Dancing Day's*, baseado na obra homônima brasileira, que foi discutido com maior profundidade no capítulo das análises.

Já no final da década de 2000, identificamos nas telenovelas nacionais o desenvolvimento do *merchandising* social nos enredos mediante a abordagem de temas de interesse da sociedade. A discussão das temáticas acontece a partir das situações vivenciadas pelas personagens, a exemplo de portadores de deficiência e vítimas de discriminação sexual e racial (Cunha & Burnay, 2009). Em 2014, intensificou a discussão de temáticas relevantes para os telespectadores, sendo recorrente a abordagem do casamento de pessoas do mesmo sexo, com destaque para a telenovela *Sol de Inverno* (2014), de autoria de Pedro Lopes, quem recebeu o prêmio Arco-íris, da associação Intervenção Lésbica, Gay, Homossexual e Transgênero. A homossexualidade foi discutida também nas produções da TVI *Beijo do Escorpião* e na da RTP *Os nossos dias*, telenovela juvenil que teve o beijo entre dois rapazes parcialmente censurado, gerando reclamações dos telespectadores, registradas pelos serviços de atendimento ao público do canal público (Burnay et al., 2015).

Apesar de a TVI ter se desenvolvido como uma grande força produtiva de telenovelas nacionais, as produções da SIC dos últimos anos ganham uma qualidade diferenciada, competindo assim de modo mais alinhado pela audiência de suas ficções. *Sol de Inverno* (2013-2014) e *Mar Salgado* (2014-2015), por exemplo, destacaram-se no *ranking* das telenovelas mais vistas pelos portugueses. Em termos de inovação é interessante ressaltar que o autor de *Sol de Inverno*, Pedro Lopes, foi ousado ao colocar no protagonismo da trama personagens de meia-idade (50 anos), os quais vivenciaram os enlances e desencontros amorosos, contrariando a tendência hegemônica de apresentar amantes adultos jovens. A ousadia foi aprovada pelo público e a ficção ficou no ar por um ano (Burnay et al., 2015).

Mar Salgado, de autoria de Inês Gomes, foi gravada na península de Setúbal, valorizando as paisagens naturais do local como forma de estimular, inclusive, o interesse do público em conhecer a região. A telenovela discute também o papel da mulher na sociedade portuguesa, denunciando a violência doméstica e empoderando personagens simples, trabalhadoras das fábricas de conserva que não se mostram submissas aos homens, ao contrário, são sensuais ao mesmo tempo em que são competitivas. Houve assim ao longo das últimas décadas uma mudança na construção das personagens femininas, acompanhando as transformações sociais uma vez que elas já não só representam o pilar da família, pois são também profissionais, pessoas com anseios individuais, que desejam liberdade para expressarem-se tal como vem acontecendo nas personagens criadas nas telenovelas mais atuais (Burnay et al., 2015).

Com o aumento da produção das telenovelas portuguesas, as produtoras nacionais atingiram um *know how* compatível com os mercados produtores de outros países latinos. Aproximadamente 16 novas telenovelas nacionais estreiam anualmente nas emissoras generalistas, sendo a maior concentração das realizações executadas pela TVI e pela SIC. Essas narrativas seriadas continuam a ser os pilares da estruturação das grades de programação dos canais privados durante todo o ano de forma que outros formatos de ficção são ofertados em menor quantidade para os telespectadores, havendo assim uma monopolização das telenovelas portuguesas (Torres, 2016).

Apesar do desenvolvimento da ficção nacional nos últimos 15 anos, é válido reforçar que Portugal possui uma indústria pequena quando comparada, por exemplo, ao Brasil e toda a infraestrutura da Rede Globo, que possui cidades cenográficas e grandes estúdios. Isso significa que o esforço de produção para toda equipe de uma telenovela é sensivelmente maior, desde o número de horas de trabalho às condições técnicas. Outro desafio à produção nacional refere-se à longevidade das telenovelas, que ganharam grande elasticidades nos últimos anos para justificar os altos investimentos aplicados nas suas realizações. Com isso, perde-se a qualidade da ficção, que se torna mais arrastada, enovelada por situações que não fazem necessariamente a história avançar na sua curva dramática. Acontece que o acréscimo dos capítulos é uma necessidade mercadológica e não uma demanda real da narrativa (Torres, 2016).

Um exemplo muito recente da extensão dos capítulos da telenovela pode ser conferido em *A única mulher* (2015-2016), produção da TVI, escrita por Maria João Mira e André Ramalho, com ideia original de José Eduardo Moniz. A telenovela teve mais de 500 capítulos, passando assim a ser a mais longa do formato produzida em Portugal até 2016 (Soldado, 2016). Entretanto, a grande inovação em *A única mulher* foi a presença pela primeira vez de uma heroína negra, a atriz portuguesa Ana Sofia Martins, filha de pai cabo-verdiano e mãe portuguesa. A sua personagem, a enfermeira luso-angolana Mara, enfrentou muitos obstáculos relativos ao racismo para manter o relacionamento com o mocinho da história, o engenheiro Luís Miguel, interpretado pelo ator português caucasiano Lourenço Ortigão.

A única mulher foi gravada em Angola e em Portugal, reavivando as relações e intercâmbios entre os países e os povos. Retomamos, portanto, à nostalgia imperial, ao regresso ao passado, a ideia do tempo em que Portugal era um território além-mar (Lourenço, 1999a). Só que vamos atualizar esse ideário nostálgico à contemporaneidade apresentada na telenovela. Neste sentido, Angola não aparece como colônia uma vez

que se trata do tempo atual, mas é mostrada como o lugar para onde migram os portugueses devido aos laços históricos culturais e ao compartilhamento da mesma língua. A telenovela reflete o ideário social, as relações cotidianas marcadas pelos encontros (relações afetivas e comerciais\profissionais) e divergências (racismo) dos portugueses com os angolanos.

Para além disso, podemos ainda refletir sobre a influência e a presença dos portugueses na produção das telenovelas angolanas, desde o aproveitamento de profissionais especializados na área, diretores, roteiristas e técnicos em geral, até a atuação dos atores nas teleficções. Os brasileiros também influenciaram na criação das telenovelas angolanas, sobretudo no que diz respeito à estrutura narrativa (múltiplas intrigas, discussões de temáticas da atualidade, diálogo com a realidade social dos telespectadores e *merchandising* social). No texto que se segue, aprofundaremos as influências portuguesa e brasileira na produção da teledramaturgia angolana.

2.3 A teledramaturgia em Angola: o nascer da telenovela nacional

A recente história de Angola permite que compreendamos com mais clareza a dinâmica e as características dos *media* nacionais, sobretudo a televisão. Todo o contexto social, desde a localização no continente africano ao processo de reconstrução pós-colonialismo e pós-guerra civil, revela particularidades bem diferentes das que foram discutidas no Brasil e em Portugal. Em consequência, há também uma teledramaturgia com as cores angolanas mesmo que o modelo narrativo e muitos profissionais sejam portugueses ou brasileiros, há uma busca em se criar histórias que despertem o sentimento de pertença em relação ao povo da terra, gente mestiça que busca a autoafirmação e o reconhecimento nas personagens e nos enredos das ficções televisivas nacionais.

Contar a história da teledramaturgia em Angola é quase uma tarefa de costura de uma colcha de retalhos. Pega-se um pedacinho de pano aqui, pega-se outro pedacinho de pano acolá. Junta-se pedacinho por pedacinho até formar uma colcha colorida, com figuras e formas diferentes. Assim pode-se descrever o trabalho de pesquisa para escrever este texto uma vez que não há publicações de livros, artigos, dissertações ou teses sobre a ficção seriada televisiva nacional. Existem algumas pesquisas de recepção sobre o impacto das telenovelas brasileiras entre os telespectadores angolanos e alguns estudos sobre a televisão pública angolana.

A colcha de retalhos da teleficção angolana foi montada a partir de uma pesquisa nos sites informativos, rede social *Facebook*, *Youtube*, a ferramenta de busca *Google* e até currículos profissionais disponíveis na Internet de atores locais e também de especialistas brasileiros e portugueses (diretores, roteiristas e formadores de atores, etc.) que atuaram no meio televisivo de Angola. Pelos currículos dos especialistas, identificamos o nome e o ano das teleficções produzidas e depois encontramos mais informações sobre cada programa em pesquisas feitas no *google*. Toda a produção da ficção nacional é exibida pela Televisão Pública de Angola (TPA), entretanto o site da emissora não possui uma memória sobre suas produções, nem mesmo arquivos disponíveis para pesquisa.

Em relação à história de Angola, a trajetória sociocultural e até mesmo o desenvolvimento da Comunicação, encontramos um significativo acervo bibliográfico, entre livros, teses, artigos e dissertações, os quais deram consistência e contexto para a escrita deste texto.

A Comunicação Social angolana desenvolveu-se em reflexo ao seu legado histórico, ao período colonial, às mudanças sociais, à guerra civil, à influência econômica internacional e interna e às transformações políticas decorridas principalmente no final do século XX e a primeira década do século XXI. A televisão estatal, dominante no mercado televisivo e única emissora nacional até 2008, foi implantada em Angola nos últimos anos do período colonial, em 1973, e por isso o seu trajeto é marcado fortemente pelos quase 30 anos de guerra civil. A televisão nacional constitui-se sob a influência da ideologia Socialista-Marxista implantada pelo partido dominante no país, desde a independência em 1975, o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), e pela influência sociopolítica de Portugal antes e após a independência e, posteriormente, pela aproximação diplomática e comercial do Brasil, principalmente depois do final do confronto civil, no período da reconstrução do país.

O início dos *media* e do jornalismo data do período colonial, finalizado em 1975, condição que trouxe uma importante influência dos portugueses e do jornalismo luso para os angolanos, além de introduzir um modelo de vida ocidental e uma única língua oficial, o português, uma vez que a comunicação das culturas africanas era por meio da oralidade, da dança, da música, dos gestos e dos símbolos, tradições que transmitem os conhecimentos e as informações pela fala e pelo corpo. Angola vem do período da oralidade simples como comunicação total para a introdução em sua cultura

de uma comunicação mediante a língua escrita com relatos de viagens, narrações de guerras, diários e histórias de missionários, a partir de 1845 (Conceição, 2005).

Mesmo com a adoção da língua portuguesa como oficial, alguns dialetos locais continuam a ser falados em certas regiões do país, 85% da população fala português (residentes das áreas urbanas), 23% fala o umbundo, 8%, o kimbundu e 8%, o kikongo (Censo Angola 2014-INE)⁵⁸. A maioria fala o português devido também ao êxodo rural ocorrido nas últimas décadas que permitiu uma grande concentração de pessoas nos centros urbanos, principalmente em Luanda, onde estão localizados os principais meios de comunicação, entre televisão, jornal impresso e rádio.

Ao final do século XIX, ainda não havia um considerável contingente de portugueses imigrantes em Angola de modo que o governo português criou incentivos financeiros para enviar famílias para estabelecer moradias na então colônia. Essa política durou até os anos 1900, quando havia cerca de 9 mil brancos em Angola, e retornou bem mais implementada no governo de Salazar, entre as décadas de 1930 e 1960, período em que havia uma política oficial para transferir famílias pobres para Angola. De 1940 a 1960, a população de imigrantes lusos passou de 44 mil para 172 mil pessoas, deste modo, aos poucos, o país tornou-se uma colônia de povoamento durante a primeira metade do século XX (Menezes, 2000).

A imigração dos portugueses para fins de estabelecimento de residência, desde o final do século XIX, já implicava algumas melhorias na qualidade de vida em solo angolano, incluindo a necessidade de implementar a comunicação entre os moradores letrados. Assim, o então governador-geral Pedro Alexandrino da Cunha importou uma máquina de impressão para produzir o primeiro boletim oficial impresso em Angola. O historiador Júlio de Castro Lopo (1964) divide a imprensa angolana durante o período colonial em três fases: a primeira é a Imprensa Oficial com a publicação do *Boletim Oficial* a partir de 1845, em referência ao controle de Portugal sob Angola; a seguinte, inicia-se em 1852 e é chamada pelo autor de fase de Imprensa Independente, na qual é publicada uma única edição do *Almanak Estatístico da Província d'Angola* e suas *Dependências*; e logo depois, em 1856, é lançado o primeiro jornal político de combate

⁵⁸ Os dados foram retirados dos Resultados definitivos do Recenseamento Geral da população e da habitação de Angola 2014, realizada anualmente pelo Instituto Nacional de Estatística. [Disponível em] http://www.embajadadeangola.com/pdf/Publicacao%20Resultados%20Definitivos%20Censo%20Geral%202014_Versao%2022032016_DEFINITIVA%2018H17.pdf. Acesso em 25 de abril de 2017.

ao colonialismo, o jornal *literário Aurora*; a terceira fase, nomeada de Imprensa Industrial ou profissional, é iniciada em 1923, quando surge o *Jornal Província de Angola*, com periodicidade semanal e impressão em sua própria gráfica a partir de 1924.

O jornalismo foi fundamental para o projeto de nacionalismo em Angola tendo em vista que os primeiros periódicos foram escritos por portugueses brancos, exilados republicanos, que discordavam da monarquia, regime vigente em Portugal até 1910. A geração seguinte de jornalistas era principalmente formada por brancos portugueses nascidos em Angola, mestiços e negros assimilados (indivíduos da terra com educação ocidental-lusa), que tinham diferentes profissões, eram agricultores, comerciantes, médicos, professores, missionários, enfim profissionais que foram atuantes na imprensa até o século XIX. Eles usavam os jornais como propagadores das vozes insatisfeitas com o controle sociopolítico de Portugal e reivindicavam por melhores condições de vida uma vez que Angola passou a ser o lar desses portugueses imigrantes e de seus filhos, chamados de brancos angolanos. Entretanto, as publicações não tinham um longo tempo de vida devido à censura portuguesa que obrigava a extinção dos jornais por apresentarem informações e discussões contrárias aos interesses colonialistas (Lopo, 1964).

Durante a primeira metade do século XX, a sociedade urbana angolana desenvolvia-se economicamente e as famílias com melhor poder aquisitivo, mestiços, portugueses nascidos em Angola e negros assimilados, enviavam os seus filhos para estudar em Universidades em Lisboa e em Coimbra. Com efeito, foi criada em 1944 a Casa do Estudante do Império (CEI) com o objetivo de implantar um projeto integrador de educação superior para os jovens das colônias portuguesas. Tratava-se de uma política do governo ditador de Salazar que visava promulgar a ideologia colonialista, fortalecendo o ideário imperial e os valores portugueses para os jovens africanos, entretanto aconteceu justamente o contrário. A convivência dessa juventude mais politizada e consciente gerou intercâmbios ideológicos, baseados no pensamento marxista, e uma consciência ainda mais crítica contra o colonialismo e, em consequência, um levante em busca da nacionalização de cada país africano colonizado (Castelo, 2010).

A movimentação a favor da independência de Angola acontecia no interior do país e também em Portugal à medida que se crescia o nacionalismo dos portugueses, mestiços e negros que viviam em Angola e em Portugal, aumentava também a pressão internacional uma vez que alguns países africanos já haviam conseguido a

independência ao final da década de 1950. Com o aumento dos protestos e ativistas, crescia também a perseguição e as prisões como forma de silenciar os nacionalistas e controlar a população nos dois países (Cunha, 2011). Em 1965, a Casa do Estudante do Império foi fechada devido à tendência comunista identificada pelo governo de Salazar. Entretanto, os seus frutos, os jovens africanos, já haviam retornado aos seus países de origem com a ideia de lutar em prol da independência, a exemplo do líder angolano Agostinho Neto, o fundador da MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola) (Castelo, 2010).

O MPLA, de tendência Marxista-Leninista, lutou contra o governo colonial junto com dois outros partidos nacionalistas e todos rivais entre si, UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) e a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola). Depois da independência, em 1975, os três partidos não chegaram a um acordo e iniciaram uma guerra civil pelo poder do Estado angolano, que só terminou definitivamente em 2002 com a efetiva dominação do MPLA e o enfraquecimento dos outros partidos. Foram cerca de 27 anos de luta armada, que ocasionou o desmantelamento de toda a organização social, e naturalmente também prejudicou o desenvolvimento da comunicação e da liberdade de expressão dos jornalistas e de toda a sociedade civil, além de ter dificultado o próprio processo democrático e a integração nacional (Menezes, 2000).

O MPLA assumiu o controle do Estado angolano com a adoção de leis pautadas no socialismo da antiga União Soviética, nacionalizando bens privados abandonados pelos antigos proprietários que fugiram do país. Cerca de 80% dos colonos portugueses responsáveis pelo gerenciamento de instituições públicas e privadas (aproximadamente 300 mil pessoas, incluindo mestiços e negros assimilados) migraram para Portugal, Brasil e outros destinos. Em 1976, o governo estabeleceu Tratados de Amizade com o então bloco socialista formado pela antiga União Soviética, Cuba, a então Alemanha Oriental, Hungria e o Vietnã. Todos eles contribuíram com assistência técnica, treinamento de mão-de-obra, educação, e organização de instituições socialista (Menezes, 2000).

Neste sentido, Cuba foi mais além, enviando tropas militares para Angola durante a guerra civil a fim de reforçar a ofensiva contra os seus opositores, a FNLA, que recebeu apoio do Zaire e da China e a UNITA, apoiada pelas tropas sul-africanas e pelos Estados Unidos. Era uma época em que o mundo vivia a guerra fria, capitalismo x socialismo, e a África não ficou fora desse conflito maior que envolvia dois grandes

blocos mundiais (Menezes, 2000). Todas as armas eram utilizadas nesta guerra, inclusive a máquina ideológica, os *media* que atuavam propagando os valores de um modelo ideal de vida e no caso de Angola o controle do MPLA durante o conflito civil aos meios de comunicação nacionais ilustra uma imposição por um modelo de ordem social que não podia ser questionada pelos angolanos, uma dinâmica de governos ditatoriais que silenciam as massas com a censura da imprensa, com o ceifar da liberdade de expressão.

É nesse clima de repressão que em 1975 foi criada a primeira e ainda única agência de notícias de Angola, que inicialmente recebeu o nome de Agência Nacional Angola Press (ANAP) e no mesmo ano sua nomenclatura mudou para ANGOP, Agência Angola Press. Logo que foi criada, a agência recebia colaboração da Agência de Notícias da Iugoslava Tanjuga e de acordo com o jornalista angolano Matumona (2002) naquele período inicial era vista apenas como uma agência oficial do governo que controlava a informação produzida e divulgada no país. Naturalmente com o processo de democratização e todas as mudanças na comunicação nas décadas seguintes, especialmente após a guerra civil, a ANGOP desenvolveu-se em estrutura técnica e humana ainda sob a tutela censora do governo, tornando-se uma empresa que produz conteúdo informativo diariamente, 24 horas por dia, em quatro idiomas, português, inglês, italiano e francês, os quais são divulgados no seu portal na Internet⁵⁹.

Foi ainda no ano de 1975 que o primeiro presidente angolano e também poeta, Agostinho Neto, fundou com mais 31 escritores nacionais a União dos Escritores de Angola (UEA)⁶⁰, uma instituição que ajudou a reforçar o processo de nacionalização e a busca pelas múltiplas identidades do povo da terra. Já naquela época a literatura regional era muito expressiva, mesmo com os altos índices de analfabetismo no país. A UEA juntamente com o Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD) foram responsáveis pela publicação e circulação das obras produzidas em Angola até o final dos anos de 1980, sendo a impressão dos livros realizada por editoras portuguesas contratadas pelas duas instituições, o que facilitava o trânsito das publicações angolanas em Portugal. A UEA foi importante também para a alfabetização no país logo após a

⁵⁹ Portal da ANGOP, [disponível em] http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/portal/servicos/produtos/2013/5/22/Producao-Conteudo,177621c5-a599-4eac-8c8e-d9dfa0f722d1.html. Acesso em 18 de abril de 2015.

⁶⁰ O site da União dos Escritores de Angola está [disponível em]: <http://www.ueangola.com/>. Acesso em 10 de abril de 2015.

independência, período em que foi adotada nos currículos escolares a literatura nacional e assim vários módulos educativos foram criados por escritores relacionados a União (Marcon, 2011).

Muitos escritores participaram da luta pela independência, seja através das palavras com os textos revolucionários publicados nos jornais opositores ao regime colonial, seja na atuação direta na luta armada, como fez Pepetela, um dos mais importantes escritores angolanos e também membro fundador da União dos Escritores de Angola. O escritor, cujo nome de batismo é Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, é filho de pais portugueses também nascidos em Angola e, como muitos outros descendentes de imigrantes lusos, criaram vínculos de pertencimento e amor à terra. Pepetela filiou-se ao MPLA durante o período da guerrilha e teve participação ativa após a independência, sendo vice-Ministro da Educação até 1982, e durante o seu mandato realizou a reforma universitária no país. A geração de Pepetela buscou na literatura o nativismo, a cultura de raiz que se desvela em personagens e temáticas que retratam o homem simples e a história recente da nação; uma valorização do bem simbólico humano, da oralidade e das diversas línguas faladas no território (Marcon, 2011).

Estudiosos dos *media* angolanos, como o pesquisador Joaquim Paula da Conceição (2005), consideram que o período colonial da imprensa de Angola integra a primeira época da trajetória dos *media* no país, sendo precedido por mais quatro períodos distintos separados por mudanças sociopolíticas e os surgimentos de novos meios de comunicação, como o rádio e a televisão. A Segunda Época, também chamada de Época da Transição, inicia com a Revolução dos Cravos, em Lisboa, no dia 25 de abril de 1975, data histórica para Portugal, que marca a implantação da democracia com uma forte tendência socialista. Em seguida, a Terceira Época ou Época da Independência, também tem um período curto, inicia em 11 de novembro de 1975 e finaliza em 27 de maio de 1977.

Em prosseguimento às fases descritas por Joaquim Paula da Conceição (2005), avançamos para a Quarta Época ou Época do Proletariado, a qual tem um longo percurso no país, sendo desenvolvida durante boa parte da guerra civil, de 27 de maio de 1977 a 15 de junho de 1991, ano em que há uma interrupção do confronto entre o MPLA e a UNITA, iniciando o processo de democratização do país com o multipartidarismo. E finalmente a Quinta Época, também denominada de Época Plutocrata, começa em junho de 1991, quando o setor da comunicação social foi aberto

a participação comercial, surgindo novos jornais impressos e as primeiras rádios privadas, como a LAC (Luanda Antena Comercial), a Rádio Comercial de Cabinda (RCC), a Rádio Morena, em Benguela, e a Rádio Dois Mil, no Lubango.

Em todas as épocas da trajetória dos *media* que sucederam a independência angolana, Portugal manteve uma influência no desenvolvimento dos meios de comunicação só que agora a relação era de parceria, baseada em acordos amistosos firmados com o fim do período colonial, quando estabeleceu Acordos de Cooperação e Amizade com Angola, Guiné Bissau e Cabo Verde. Tais parcerias surgiram com o propósito de criar laços de solidariedade e amizade por meio de uma política de cooperação em diversas áreas, econômica, técnica, científica, cultural, judicial, financeira e posteriormente com os meios de comunicação social, mediante a assistência técnica, a formação profissional, o intercâmbio e a circulação de jornalistas e de informação. Entre os anos de 1987 e 1989, várias empresas portuguesas de Comunicação Social, a exemplo do Centro Protocolar de Formação Profissional para Jornalistas (CENJOR), assinaram acordos e protocolos com suas congêneres dos PALOP. Em Angola, a RTP firmou uma parceria de formação e intercâmbio de profissionais e informação com a Televisão Pública de Angola (TPA), que vem se renovando com novos projetos televisivos até os tempos atuais (Carvalho, 1994).

O modelo do jornalismo produzido em Portugal continuou a influenciar, após a independência, os jornalistas angolanos, que já tinham como referência produtiva e estilística o padrão da imprensa lusa advindo evidentemente do entrelaçamento histórico entre os dois países desde o período da colonização. Esse modelo jornalístico vinha da circulação e do acesso da cadeia produtiva portuguesa que circulava em Angola, mas também da vivência, da experiência e do trânsito de portugueses brancos nascidos em Angola, de mestiços e de negros locados em Universidades e Centros de Formação em Portugal. A dinâmica dessa relação de intimidade entre colônia e colonizado, que corria entre muitas vias, inclusive no campo da Comunicação Social, criava uma interculturalidade, o aqui (Angola) e o acolá (Portugal) estavam próximos e entrelaçados por razões políticas, econômicas e até mesmo sociais. Essa proximidade física e simbólica, legitimada pelo trânsito de profissionais e intercâmbios de conhecimentos no Espaço Lusófono, permaneceu após a independência de Angola de um modo diferente, agora são nações irmãs, aproximadas pelo processo histórico, por interesses comuns políticos e econômicos e principalmente pela mesma língua oficial.

Em seguimento aos acordos oficiais pós-independência das colônias lusas em África, foi aprovado em 1995, em Lisboa, o Acordo de Cooperação Técnica e Intercâmbio no Domínio da Comunicação Social entre a República Portuguesa e a República de Angola, o qual intensificava e ampliava a relação entre os dois países mediante as seguintes ações: assistência técnica, formação profissional, intercâmbio e circulação de jornalistas, intercâmbio e circulação de informação, documentação, investigação científica e financiamento. O Acordo permitia a difusão, a partir de Luanda, da programação das emissoras públicas portuguesas de rádio e de televisão⁶¹ em território angolano assim como a TPA (Televisão Pública de Angola) e a RNA (Rádio Nacional de Angola) receberiam apoio do governo luso para serem transmitidas em Portugal (Decreto nº 35\95)⁶². Muitos países utilizam canais internacionais como política de relações estrangeiras, com explica a pesquisadora Helena Sousa (2000), que percebe a internacionalização dos *media* como uma estratégia política para conseguir prestígio, reconhecimento internacional, desenvolvimento de laços comerciais, segurança nacional, enfim a informação como um agente político que pode interferir em muitas esferas sociais no cenário externo também.

A trajetória da televisão nacional angolana inicia ainda no período colonial no ano de 1964, em Benguela, onde foi realizada a primeira experiência em circuito fechado e a próxima iniciativa só ocorreu em 1970, em Luanda, uma adaptação de um programa radiofônico. Em seguida, em 1971, houve outro experimento em Malange, contudo as primeiras iniciativas não tiveram grande êxito devido ao embargo do então governo colonial português que não permitiu o desenvolvimento de uma televisão no país (Conceição, 2005).

Finalmente em 1973, Portugal constitui a RTP-TVA (Radiotelevisão portuguesa de Angola), como parte da política de defesa da ideologia pró-regime, uma estratégia que se estendeu às outras colônias lusas em África. Um ano após a independência, em 1976, a televisão é nacionalizada pelo governo da República Popular de Angola recém-

⁶¹ As emissoras de rádio (RDP-Radiodifusão portuguesa) e televisão (RTP-Radiotelevisão Portuguesa) pública de Portugal operavam separadamente até 2004, ano em que foram reestruturadas e fundidas para uma única empresa pública. Portanto, a sigla RPT (Rádio e Televisão de Portugal) refere-se às empresas públicas de rádio e de televisão.

⁶² O Decreto nº 35\95, de 11 de setembro de 1995, aprova o Acordo de Cooperação Técnica e Intercâmbio no Domínio da Comunicação Social entre a República Portuguesa e a República de Angola. [Disponível em] <http://dre.tretas.org/dre/69090/>. Acesso em 28 de março de 2015.

implantado pelo MPLA, que muda o seu nome para Televisão Popular de Angola. A emissora seguiu um modelo de televisão pública, influenciada principalmente pela programação da operadora estatal portuguesa (RTP), mas com uma ideologia “marxista” e de “partido único” no controle dos conteúdos e da informação (Tenguna, 2008).

A TPA foi estruturada sob bases muito restritivas no que toca a liberdade de trânsito da informação uma vez que o MPLA não tinha segurança garantida do controle do poder por causa da contraofensiva da UNITA, assim a comunicação no país foi acompanhada pelo Departamento de Orientação Revolucionária (DOR), órgão que ditava as diretrizes editoriais a serem executadas pelos *media*. Em 1991, o tenso clima de repressão é amenizado com a abertura ao multipartidarismo, à economia de mercado e a criação de uma nova legislação que regulava a lei de imprensa, a qual liberava a fundação de novos veículos de comunicação, exceto emissoras de rádio e televisão, pois deveriam permanecer centralizadas no Estado. Em prosseguimento às mudanças geradas na posição política do MPLA, em 1997, a TPA é efetivamente transformada em empresa pública, sendo a palavra “popular” substituída por “pública” e passando para a terminologia usada até os dias atuais, Televisão Pública de Angola (Guide, 2007).

A Televisão Pública de Angola possui três canais com programação diária, são eles: TPA1⁶³, a principal da estação, com uma grade mais generalista com ênfase na informação regional e programas educativos; a TPA 2, criada em 2000, com enfoque para o entretenimento e mais direcionada ao público jovem; e a mais recente, a TPA Internacional, canal fechado fundado em 2008, que atende a diáspora angolana e é exibido em países localizados em diferentes continentes, África, Ásia, América e Europa. Portugal foi o primeiro país a transmitir a TPA internacional pela ZON- TV Cabo em vista da expressiva presença de imigrantes angolanos principalmente na capital Lisboa e das relações comerciais existentes entre a TPA e empresas de comunicação portuguesas (Cunha, 2008).

Quando a TPA foi fundada apenas era transmitida para Luanda, onde está localizada a sua sede, e ao longo da década de 1980, o seu sinal estendeu-se as províncias Buenguela, Huambo, Malange, Ndalatando até que em 1992 passou a ser

⁶³ No site da TPA estão disponíveis informações sobre sua história bem como a programação diária. [Disponível em] <http://tpa.sapo.ao/tpa/>. Acesso em 21 de junho de 2014.

transmitida para todo o território nacional (ANGOP, 18 de janeiro de 2013)⁶⁴. A TPA possui núcleos de produção em várias províncias pelo interior do país, nos quais são produzidos conteúdos informativos que alimentam a programação da emissora e possibilita que os telespectadores do interior recebam informações das suas respectivas localidades (Manuel, 2014).

Durante mais de 30 anos, a televisão aberta e o rádio estiveram completamente dominados pelo Estado, o que significou um forte controle da informação já que a TV e o rádio são os meios de comunicação mais consumidos pelos angolanos. De acordo com a pesquisa realizada pelo Markttest Angola⁶⁵ relativa ao ano de 2014, 97% das pessoas em Luanda, a partir de 15 anos de idade, costumam assistir televisão; em seguida vem o rádio com 75% de audiência; já os jornais e revistas ficam em terceira posição com 71% e apenas 38% dos entrevistados têm acesso à Internet. A pesquisa demonstra o efetivo domínio da televisão enquanto meio de comunicação, contudo não distingue o circuito aberto da TV por assinatura, que se apresenta numa configuração muito mais competitiva em vista da grande variedade de canais oferecidos para os telespectadores que “podem” pagar pelo serviço.

A situação restritiva do mercado televisivo aberto só mudou em fevereiro de 2006, quando foi aprovada uma nova lei de Imprensa que quebrava o monopólio estatal da TV e do rádio, abrindo concessões para iniciativas privadas. Assim, em 2008, foi criada pelo grupo Media Nova, uma sociedade anônima, a primeira e única TV comercial aberta angolana, a TV Zimbo, que é organizada e estruturada com o apoio (protocolo de cooperação) da emissora portuguesa TVI, que formou os profissionais angolanos e auxiliou no funcionamento da rede de emissores e na operacionalização de alguns sistemas da televisão (Sapo, 14 de dezembro de 2008)⁶⁶.

⁶⁴ Site da Agência de Notícia de Angola. [Disponível em] http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/mobile/noticias/sociedade/2013/9/42/Televisao-Publica-Angola-comemora-hoje-seu-dia,440799a6-56af-4ebf-9d7b-5aa3957fc631.html?version=mobile. Acesso em 10 de abril de 2015.

⁶⁵ A Markttest Angola pertence ao grupo português Markttest que realiza pesquisas sobre mercado em Portugal há mais de 30 anos, passando a realizar estudos mercadológicos em Angola a partir de 2007. *All Media & Products Study* é um estudo que fornece informação sobre os hábitos de audiência (imprensa, rádio e televisão) bem como sobre os hábitos de consumo (produtos e serviços) da população na Província de Luanda e Benguela. [Disponível em] <http://markttest-angola.com/docs/ampsLuanda2014.pdf>. Acesso em 20 de abril de 2015.

⁶⁶ Informação publicada no portal Sapo. [Disponível em] <http://noticias.sapo.pt/lusa/artigo/1390ef858b764861557c1f.html>. Acesso em 12 de abril de 2015.

A TV Zimbo tem uma programação voltada para conteúdos jornalísticos e de entretenimento, principalmente formatos de auditório; não produz programas de ficção seriada, certamente devido ao alto investimento financeiro. O sinal aberto da emissora privada só alcança Luanda, mas o canal é transmitido por operadoras por satélite para várias regiões de Angola. Em 2013, a emissora inicia a sua expansão no país com a inauguração de um centro de produção em Benguela, que conta com uma equipe de jornalistas e técnicos e um estúdio para gravação de notícias (site da TV Zimbo)⁶⁷.

Essa restrição no mercado televisivo aberto nacional angolano é reflexo do próprio desenvolvimento do país enquanto nação independente tendo em vista que Angola ainda passa por forte repressão social (autoritarismo vigente) e perseguição política por parte de quem discorda do poder estatal centralizado nos sujeitos do MPLA. Ainda não há uma grande diversidade de meios de comunicação regionais, não há pluralismo de conteúdos em Angola e os *media* que existem sofrem com a censura e o controle, muitas vezes violento e arbitrário, do governo do presidente José Eduardo dos Santos, que ocupou o cargo por mais de três décadas, de 1979 a 2017.

A investigadora Susana Salgado (2008) explica que a atual lei de imprensa vigente no país não concede a liberdade ao jornalismo, ao contrário, há uma cláusula que proíbe os jornalistas de fazerem críticas ao governo ou aos governantes. Os *media* privados, os chamados meios comerciais, que começaram a surgir em Angola com maior força na década de 1990, ainda sofrem com a censura se publicarem informações em oposição aos interesses do governo: “o acesso à informação é, muitas vezes, bloqueado por uma ‘cultura de segredo’ encorajada pelas autoridades oficiais, que veem os *media* independentes como inimigos e não como actores que podem contribuir para o desenvolvimento do país” (Salgado, 2008:55).

A falta de liberdade de expressão em Angola tem sido um problema muito discutido entre os jornalistas, o próprio sindicato⁶⁸ da classe e até por entidades internacionais que lutam pelos Direitos Humanos uma vez que a perseguição contra os

⁶⁷ A TV Zimbo é a primeira e única televisão comercial em circuito aberto em Angola. Zimbo é uma palavra da língua local kimbundu e significa conchas, as quais foram usadas no século XVI como moedas de trocas e depois foram substituídas por notas. [Disponível em] <http://www.tvzimbo.com/>. Acesso em 23 de junho de 2014.

⁶⁸ No site do Sindicato dos Jornalistas há vários textos denunciando a perseguição do governo a repórteres e jornalistas e inclusive uma declaração sobre a liberdade de imprensa. [Disponível em] <https://sites.google.com/site/sindicatojornalistasangolanos/comunicado-do-sindicato-dos-jornalistas-angolanos-sja>. Acesso em 06 de abril de 2015.

profissionais da informação envolve métodos de torturas e prisões arbitrárias. Os *media* independentes sofrem censura e repressão do governo e a Internet, que é um canal mais democrático e livre, ainda é pouco utilizada em vista do alto nível do analfabetismo em Angola, só 3% da população tem acesso a rede mundial de computadores. Essa estatística foi apresentada no Relatório Mundial de Direitos Humanos 2015 realizado pela ONG *Human Rights Watch*⁶⁹ e no qual se apresentou vários registros de jornalistas angolanos presos por escreverem notícias criticando o governo.

Em contrapartida, para silenciar os *media* particulares, o Estado utiliza leis de difamação criminal para aplicar processos judiciais alegando “abuso da liberdade de expressão” contra ativistas e profissionais da comunicação. Apesar da Constituição angolana permitir reuniões em grupos, desde 2011 o Estado repressão com a força policial todos os protestos e greves com prisões arbitrárias, julgamentos injustos e medidas de intimidação dos manifestantes e jornalistas. (Relatório Mundial 2015: Angola, *Human Rights Watch*).

Diante do clima de repressão em Angola, denunciado por *blogueiros* locais e por outros sites estrangeiros, a imagem do país no cenário internacional fica prejudicada enquanto nação multipartidária e democrática, o que justificou o interesse do governo angolano em convidar em 2013 a alta comissária da ONU para Direitos Humanos, Navi Pillay, para visitar o país. Foi uma manobra política visando o mercado externo porque demonstrou um “certo” interesse do governo em avançar na democracia perante a ONU, uma vez que Angola é membro da Organização desde 1976. Era, de fato, mais uma estratégia de *marketing* político do que efetivamente uma busca para melhorar a liberdade de expressão no país visto que no ano seguinte, em 2014, continuou-se as perseguições contra os profissionais dos *media* privados apesar do discurso crítico de Navi Pillay para a coletiva com a imprensa em Luanda. Em 24 de abril de 2013, a alta comissária critica publicamente a lei sobre difamação e os limites à liberdade de expressão, conforme lemos abaixo:

⁶⁹ *Human Rights Watch* é uma das organizações independentes mais atuantes do mundo dedicada à defesa e à proteção dos direitos humanos. Fundada há mais de 30 anos, realiza os estudos em 90 países, buscando pressionar internacionalmente as nações que vivem práticas contras os direitos humanos. [Disponível em] <http://www.hrw.org/pt/world-report/2015/country-chapters/132010>. Acesso em 14 de fevereiro de 2016.

Enquanto os meios de comunicação e, principalmente, os meios de comunicação privados, geralmente são livres para criticar as autoridades em Angola, a lei sobre difamação é uma ameaça ao jornalismo investigativo, e seria melhor substituída por uma lei mais clara sobre o incitamento, o que pode ser um crime. O direito internacional (artigos 19 e 20 do Pacto Internacional sobre os Direitos Civis e Políticos) estabelece um limite muito alto em termos de quando podem ser colocados limites à liberdade de expressão. Também são necessários esforços para suspender as restrições e ampliar o alcance da mídia independente — especialmente rádio e TV — e para aumentar o acesso de diferentes pontos de vista aos meios de comunicação estatais (Pillay, 2013)⁷⁰.

Se os *media* privados sofrem a censura, os meios públicos vivem com a autocensura, que vai além da produção jornalística, a teledramaturgia também está sujeita ao crivo do censor. Uma situação muito particular aconteceu na ficção angolana, envolvendo o filho do ex-presidente de Angola e proprietário da produtora de vídeo Semba Comunicação, José Eduardo Paulino dos Santos, que produz programas televisivos, incluindo as telenovelas mais atuais, para a TPA1 e a TPA Internacional. Depois de *Windeck*, a Semba produziu a segunda telenovela *Jikulumessu*, exibida no país de outubro de 2014 a abril de 2015, que foi suspensa por apresentar o beijo entre pessoas do mesmo sexo, um assunto ainda muito delicado de ser discutido entre os telespectadores locais. No dia 02 de fevereiro de 2015, a equipe da Semba Comunicação foi surpreendida com o apresentador do principal telejornal da noite da TPA anunciando que *Jikulumessu* tinha sido suspensa devido a problemas técnicos de correções no formato. Dois dias após a suspensão, o autor da ficção e filho do ex-presidente, publica na sua página do *Facebook* uma declaração lamentando a censura sofrida na telenovela e pedindo desculpas aos telespectadores pela cena que chocou a nação (Rede Angola, 03 de fevereiro de 2015)⁷¹.

No capítulo do dia 28 de *Jikulumessu*, a personagem Carlos Nambe (interpretado pelo ator Pedro Hossi), um homem de classe média alta, casado e com dois filhos, beija o seu amante, o jovem solteiro Gerson (interpretado por Lialzio Almeida). O beijo é muito rápido, um encostar de lábios, que no Brasil chama-se de “pitoque”, contudo causou muitos protestos na rede social *Facebook* com declarações

⁷⁰ Discurso de abertura feito pela Alta Comissária da ONU para os Direitos Humanos, Navi Pillay, em coletiva de imprensa durante a sua missão em Angola. Luanda, 24 de abril de 2013. Ela visitou o país de 22 a 24 de abril de 2013. [Disponível em] <http://nacoesunidas.org/discurso-de-abertura-feito-pela-alta-comissaria-da-onu-para-os-direitos-humanos-navi-pillay-em-coletiva-de-imprensa-durante-a-sua-missao-em-angola/> Acesso em 02 de abril de 2015.

⁷¹ Notícia publicada no site da Rede Angola. [Disponível em] <http://www.redeangola.info/semba-pede-desculpas-pelo-beijo-gay-de-jikulumessu/>. Acesso em 04 de fevereiro de 2015.

que acusavam a TPA de incentivar a homossexualidade em Angola. A telenovela voltou a ser exibida no dia 05 de fevereiro e a sua suspensão foi noticiada também pelos *media* no Brasil (Rede Globo e Jornal O Globo), pela BBC (Londres) e por *sites* noticiosos portugueses (Rede Angola, 03 de fevereiro de 2015).

O fato da produtora da telenovela ser uma empresa de um dos filhos do então presidente da República, que vai a público “denunciar” a censura no governo do seu próprio pai, gera outras discussões para além da repressão. Entretanto, os *media* angolanos não refletem sobre essa aparente ironia; na verdade, descrevem José Eduardo Paulino dos Santos como uma “vítima” da censura; um autor e empresário “comum” que teve o seu trabalho censurado pelo governo. Faltou uma reflexão nesse circo mediático para os bastidores político-familiar desse acontecimento no sentido de perceber a repreensão à *Jikulumessu* como uma punição doméstica, entre familiares, ao trabalho que saiu do controle do pai censor e por isso foi punido em público para dar o exemplo à população, aos outros filhos da pátria, e satisfazer à camada mais tradicional e moralista angolana que se sentiu ofendida pelo instantâneo beijo homossexual.

Num país onde há efetiva liberdade de expressão e uma pluralidade de meios de comunicação privados, o que concede uma autonomia e uma diversidade em termos de produção de conteúdo para o público, o governo não censura programas televisivos com uma suspensão e no caso específico da telenovela, quando os telespectadores discordam da história, o debate é levado para os *media* e para as redes sociais. Voltamos a lembrar da telenovela da Rede Globo *Babilônia* (2015), na qual havia um casal de lésbicas casadas com filhos, que protagonizaram o primeiro beijo de mulheres homossexuais na terceira idade na televisão nacional. Em consequência, a comunidade evangélica reagiu nas redes sociais e nos seus templos religiosos com um boicote contra *Babilônia*, o que provocou uma forte queda na audiência do programa, todavia a Rede Globo manteve a linha dramática do casal homossexual numa relação estável e madura e não se pronunciou em público, pedindo desculpas como o fez o autor de *Jikulumessu* (Moreira, 2015).

Apesar de haver uma forte censura à produção de conteúdos televisivos em Angola e, por consequência, um controle da informação divulgada nacionalmente, a abertura para os canais internacionais e pagos permitiu uma maior diversidade de programação para os cidadãos que podem pagar pelos canais fechados. É verdade que não produzem conteúdos diretamente relacionados ao contexto sociocultural angolano, com exceção da estatal portuguesa RTP África, lançada em 1996 durante o fórum de

formação oficial da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. A RTP África, que é um desdobramento da RTPi, possui programação autônoma produzida em parceria com as emissoras televisivas dos países africanos de língua portuguesa (Cádima, 2011; 2012). Na década de 2000, começam a ser transmitidos por TV a cabo (TV Cabo) e por satélite (ZAP, DSTV e UAU) os canais portugueses SIC Internacional e a TVI Internacional e os canais brasileiros Rede Globo Internacional, Record Internacional e a Band Internacional, que disputam a audiência com outros canais europeus e norte-americanos (Jornal Público, 10 de outubro de 2005)⁷².

Antes mesmo dos canais portugueses e brasileiros entrarem no mercado da TV a cabo em Angola, as telenovelas brasileiras já eram transmitidas para os telespectadores do país através da TPA, que exibiu pela primeira vez uma produção do Brasil em 1979, *Gabriela, Cravo e Canela*. A partir daquele ano, muitas outras telenovelas foram exibidas pela TPA e os angolanos passaram a ter mais conhecimento sobre a cultura brasileira pelas histórias contadas naquelas ficções televisivas. A telenovela de maior sucesso no país foi *Roque Santeiro*, exibida na década de 1980. Em sua homenagem três mercados de Luanda foram batizados em sua referência: o Roque Santeiro, o Beato Salu (extintos) e o Asa Branca. Não obstante, em 2013, o ator Lima Duarte, que interpretou a personagem do coronel Sinhozinho Malta, recebeu em Luanda uma medalha do Ministério da Cultura (Rede Angola, 2 de julho de 2016)⁷³.

A presença das telenovelas e de outros programas televisivos produzidos pelas Rede Globo Internacional e pela Rede Record Internacional promoveu uma abertura de mercado para os profissionais brasileiros, que começaram a ser convidados para trabalhar nos canais da TPA e em produtoras de vídeo. Portanto, os brasileiros também participaram da recente história da teledramaturgia angolana, que começou a ganhar corpo especialmente na década 2000 com a produção de algumas minisséries, telenovelas e séries, com destaque para o *sitcom Conversas de Quintal*, produzido pela TPA por mais de 10 anos, funcionando como uma escola para os atores locais (Site da TPA)⁷⁴. De fato, ainda não há exatamente um ritmo de produção, uma continuidade

⁷² Reportagem do Jornal Público. [Disponível em] <https://www.publico.pt/2005/10/10/portugal/noticia/luanda-visabeira-instala-primeira-rede-de-televisao-por-cabo-digital-de-africa-1235180>. Acesso em 20 de junho de 2015.

⁷³ Notícia [disponível em] <http://www.redeangola.info/roque-santeiro-voltou-ser-exibida-em-angola/>. Acesso em 23 de dezembro de 2016.

⁷⁴ Site da TPA. “Programa Conversas no quintal”. [Disponível em] <http://www.tpai.tv/programas?item=Conversas+no+Quintal>. Acesso em 16 de junho de 2015.

sucessiva de criação e exibição de telenovelas como acontece no Brasil e em Portugal em vista evidentemente do mercado televisivo ser mais limitado, entretanto a TPA, por meio de contratação de produtoras privadas, conseguiu produzir anualmente algum produto de ficção e, em alguns anos, até dois programas de teledramaturgia de maior fôlego, minissérie e telenovela, e ainda series cômicas.

Durante toda a trajetória de produção da ficção televisiva angolana existiu frequentemente parcerias e coproduções de emissoras brasileiras e portuguesas nos programas produzidos para a TPA. As parcerias, originadas sobretudo pelo entrelaçamento histórico e político entre os três países, possibilitou que a TPA conseguisse criar um esquema de produção de programas de dramaturgia, que naturalmente receberam forte influência na estrutura narrativa dos brasileiros e dos portugueses. No caso específico da telenovela, os angolanos receberam influência e mesmo interferência de um modelo de narrativa desenvolvido no Brasil, exportado para Portugal e igualmente incorporado no imaginário dos seus telespectadores pelo hábito de assistir às telenovelas brasileiras há mais de três décadas. A dinâmica de intercâmbio de conhecimentos humanos e de técnicas de produção e o próprio fluxo frenético dos profissionais entre os três países lusófonos particulariza e caracteriza toda a trajetória da recente teledramaturgia angolana.

A TPA iniciou realmente o seu núcleo de dramaturgia nacional em 2000, quando foi produzida a primeira minissérie angolana, *Caminhos Cruzados*, dirigida à população que se encontrava na zona de risco de contágio do vírus HIV. A ficção, de autoria do roteirista e diretor angolano Tomás Ferreira, gira em torno de um bebê abandonado e dois casais influentes da sociedade de Luanda e também mostra o cotidiano e desafios de um grupo de jovens amigos que vivem em Luanda. A minissérie foi patrocinada pela ONG americana Serviço Internacional para a População (PSI) e claramente representa uma medida de política pública para disseminar as informações de prevenção da Aids entre a população mais carente (Site da RTP)⁷⁵.

Programas de cunho educativo focados no serviço social têm sido financiados por instituições internacionais que atuam na África a fim de informar e conscientizar a população sobre diferentes problemas sociais, como violência contra a mulher e a criança, excisão genital feminina, gravidez na adolescência, entre outros. Em 2012, a

⁷⁵ Site da RTP. “Programa caminhos Cruzados”. [Disponível em] <http://www.rtp.pt/programa/tv/p15768>. Acesso em 20 de junho de 2015.

Search for Common Ground (SFCG) produziu em 21 países, incluindo Angola, a série *The Team*, que narrava a trajetória de um time de futebol, trazendo a discussão do trabalho em equipe, liderança, convivência pacífica entre diferentes grupos étnicos. Exibida pela TV Zimbo, a série foi gravada com atores angolanos e teve como público-alvo os jovens, os quais estão mais susceptíveis a envolvimento em situações de violência urbana e entre grupos rivais (Creation, 2013)⁷⁶.

Relativamente à cronologia da produção da ficção seriada em Angola, a TPA implementou o seu núcleo de dramaturgia em 2001 com a contratação do experiente diretor brasileiro Reinaldo Boury para coordenar e dirigir as produções nacionais. Boury tinha dirigido diversas telenovelas, minisséries e caso especiais na Rede Globo e já acumulava uma trajetória de quase de 30 anos na produção televisiva brasileira (Memória Globo)⁷⁷. No ano em que aporta em Luanda, já dirige a telenovela *Vidas Ocultas*, escrita pelo veterano Pepetela, com a participação de profissionais brasileiros, que interferiram na história original e causou um empasse de ordem autoral que entrou para a história da teledramaturgia nacional. Ainda nos primeiros 30 capítulos, a exibição foi interrompida devido a problemas contratuais com o autor Pepetela que não concordou com alterações feitas à obra original (o argumento) pela equipe de brasileiros (Nexus.com)⁷⁸.

A tentativa de aproximar a literatura de Pepetela da telenovela poderia ter rendido em produções que discutissem a angolidade, que mostrasse a alma do povo da terra, uma vez que o escritor angolano traz em suas obras uma forte presença da história de Angola, a política no país, as guerras pela Independência e a civil, a desigualdade social, todo o realismo do contexto sociocultural de Angola vivido por personagens que representam muitos anônimos, pessoas comuns. A literatura, por meio de vários escritores como o veterano Pepetela e o então jovem Ondjaki, já naquela época tinha muito a oferecer à equipe de criação de roteiro da TPA, pois já estava mais amadurecida na busca pela diversidade cultural, pelas múltiplas identidades de um país que acabara

⁷⁶ Creation (2013). Avaliação final do projeto A equipa: actores não estatais e autoridades locais juntos para o desenvolvimento. [Disponível em] <http://docplayer.com.br/17888642-Relatorio-final-de-avaliacao-maio-2013.html>. [Acesso em 15 de abril de 2017]. Acesso em 15 de abril 2015.

⁷⁷ Breve trajetória de Reinaldo Boury. [Disponível em] <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/reynaldo-boury/trajetoria.htm>. Acesso em 20 de abril de 2015.

⁷⁸ Notícia [disponível em] http://www.nexus.ao/view.cfm?m_id=2327&cat_02=NOTICIAS. Acesso em 20 de junho de 2015.

de viver duas guerras sucessivas; já se aproximava mais da cultura de seu povo e traduzia Angola em histórias de ficção narradas no passado e no presente.

É bem verdade que a grande maioria da população angolana ainda é analfabeta e por isso muitos angolanos não tem acesso à sua própria história, contada sobretudo nos romances de Pepetela, ou nas memórias infantis das personagens de Ondjaki. Assim, a criação de um núcleo de ficção na TPA não representava apenas um investimento de entretenimento, simbolizava também a possibilidade de os telespectadores terem acesso a sua cultura por meio dos programas ficcionais. Do ponto de vista mercadológico, abriu frente de trabalho principalmente para os atores da terra, que antes até os anos 2000 tinham como principal escola o teatro. Após a independência, surgiram vários grupos teatrais formados em universidades ou em bairros, contudo não há universidades ou cursos de formação para as artes cênicas; há muita improvisação e a equipe aprende a arte no próprio exercício do fazer (Lança, 2017).

Os atores angolanos e os afroportugueses foram maioria no elenco das produções de teleficção da TPA embora nos bastidores, nas etapas de produção, houvesse uma forte presença de profissionais portugueses e brasileiros. A segunda novela, por exemplo, exibida em 2002, *Reviravolta*, foi escrita pela roteirista (guionista) brasileira Margareth Boury, filha de Reinaldo Boury, então responsável pelo núcleo de dramaturgia da TPA naquela época. *Reviravolta* foi produzida em parceria com a Rede Globo, que trouxe a sua experiência nas etapas de realização do produto para os profissionais angolanos já que ainda não conheciam a complexidade e o planejamento de uma teledramaturgia de longa exibição. A telenovela foi gravada em Luanda e teve sucesso também por ser emitida no ano em que havia terminado a guerra civil no país (Solange, 2014)⁷⁹.

Com 100 capítulos, sendo que cada um tinha 25 minutos de duração, a telenovela *Reviravolta* era exibida três vezes por semana, segunda, quarta e sexta e seguia o gênero mais fantasioso, distanciado da realidade social do país. A história principal é sobre um assassinato misterioso numa rica família angolana, que só será desvendado ao final da ficção. Em paralelo ao enigmático crime, desenrolam-se alguns

⁷⁹ Reportagem produzida pela TPA 1, cuja repórter é Rita Solange, [disponível em] <https://www.facebook.com/video.php?v=762408473846392&permPage=1>. Acesso em 02 de maio de 2015.

conflitos entre famílias ricas e outras pobres, revelando vários preconceitos comuns na sociedade angolana (ANGOP, 01 de junho de 2002)⁸⁰.

Em 2004, o escritor angolano Ondjak escreveu a telenovela *Sede de Viver*, que narra os desafios e as descobertas dos adolescentes em Luanda, abordando temas relacionados à faixa etária como orientação sexualidade, relacionamento amoroso, conflitos geracionais, entre outros. A ficção, que também foi dirigida pelo brasileiro Reinaldo Boury, foi criticada na época por se aproximar da telenovela global para o público jovem, *Malhação*, e distanciar-se da realidade sociocultural angolana, aproximando-se do olhar brasileiro na discussão temática e nos perfis das personagens. (ANGOP, 27 de junho de 2005)⁸¹. A presença de um diretor brasileiro e de muitos outros profissionais nos bastidores das primeiras telenovelas, naturalmente influenciou e imprimiu um modelo de produção que transcendeu o formato em si e influenciou na criação das histórias e na interpretação dos atores, uma situação perfeitamente compreensível uma vez que os profissionais angolanos, mesmo os escritores ainda não dominam a técnica.

As telenovelas brasileiras fizeram parte da infância de Ondjak e em sua obra *Os da minha rua* (2007), o escritor reúne uma série de contos narrados por personagens infantis que relatam os seus cotidianos na escola, no ambiente familiar e nas ruas de Luanda, permeados por aventuras que revelam os hábitos e os costumes da sociedade angolana após a independência do país, em 1975. No conto *A televisão mais linda do mundo*, o escritor através da sua personagem infantil mostra como a televisão a cores tornou-se a principal diversão dos garotos, que se reuniam com os adultos para assistirem à telenovela da Rede Globo, *O Bem Amado*, obra escrita pelo baiano Dias Gomes. A cultura brasileira povoou o imaginário das jovens personagens narradoras de Ondjak, o que revela a própria vivência do escritor que era criança como as suas personagens na década de 1980 (Ondjak, 2007).

Após a telenovela *Sede de Viver*, a TPA, em 2006, coproduziu com a portuguesa RTP a minissérie *Regresso à Sibalinda*, baseada no romance do autor português Carlos

⁸⁰ ANGOP-Agência de Notícias de Angola(2002). “Notícias de Luanda”. [Disponível em]: http://m.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/mobile/noticias/lazer-e-cultura/2002/5/22/,2d775c4c-3b9f-461a-a46b-0723759d29fb.html?version=mobile. Acesso em 07 de fevereiro de 2015.

⁸¹ ANGOP-Agência de Notícias de Angola(2005). ‘Escritor defende abrangência de cultura em telenovelas angolanas’. [Disponível em] http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2007/10/48/Escritor-defende-abrangencia-cultura-telenovelas-angolanas,aa4ad488-0aba-4c9f-944e-a93fda484ae0.html. Acesso em 04 de maio de 2015.

Vales Ferraz, que lutou no exército lusitano na guerra da Independência de Angola, de Moçambique e de Guiné. A ficção narra a história dos retornados, os portugueses que viviam em Angola nos anos de 1960 e tiveram de regressar à Portugal após a Independência, em 1975. Essa ficção mostrou o drama das famílias que se reconheciam como angolanos brancos uma vez que nasceram no país assim como os seus pais e seus avôs e tinham uma relação de pertença em relação à cultura das suas respectivas regiões de origem (Site da RTP)⁸². Com essa teledramaturgia, os angolanos negros acompanharam uma outra face da guerra, que foi vivida dentro de Portugal, com a dificuldade de adaptação dos retornados ao convívio e ao contexto sociocultural muito mais castrador e moralista, uma sociedade bem diferente da que viviam em Angola.

A produção das telenovelas nacionais foi interrompida por quatro anos e em 2009 é exibida *Minha terra, minha mãe*, cuja autora é Margareth Boury e o diretor é o seu pai Reinaldo Boury. A ficção conta a história de uma mãe angolana que nunca perdeu as esperanças de reencontrar o seu filho desaparecido há 28 anos, no período da guerra pela Independência, quando migrou para o Brasil e perdeu o contato com a família. A maior parte da telenovela foi gravada no Brasil com um elenco formado por atores angolanos e brasileiros e depois, com o regresso da personagem à Angola, naturalmente as gravações concentram-se em solo angolano. A telenovela foi muito elogiada pelos *media* angolanos pela qualidade técnica e pelo sentimento de pertencimento, de identificação com a trajetória do próprio telespectador (ANGOP, 02 de fevereiro de 2009)⁸³.

Também em 2009, a TPA exibiu a telenovela nacional *Doce Pitanga*, a 2ª obra destinada ao público jovem. A história narra a trajetória da juventude de Luanda, os conflitos familiares, a vida estudantil, os interesses culturais, preconceitos, sonhos e desafios. Com 150 capítulos, a obra foi produzida pela empresa angolana Intertive. (ANGOP, 08 de janeiro de 2009)⁸⁴. No ano seguinte, a TPA transmite a minissérie *Angola Chama-te*, composta por 12 episódios, com histórias diferentes e independentes

⁸² Site da RTP. “Regresso a Sizalinda”. A sinopse da minissérie e dos capítulos estão disponíveis no site da RTP. [Disponível em]: <http://www.rtp.pt/programa/tv/p22554>. Acesso em 07 de fevereiro de 2015.

⁸³ ANGOP. “TPA apresenta nova telenovela *Minha Terra, minha mãe*”. [Disponível em] http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2009/1/6/TPA-apresenta-nova-telenovela-Minha-Terra-Minha-Mae,93d8e46b-1b25-4d20-8d0a-8c53f46bb736.html. Acesso em 11 de fevereiro de 2015.

⁸⁴ ANGOP. “Televisão Pública estreia nova telenovela”. [Disponível em] http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/sociedade/2009/0/2/Televisao-Publica-estrea-nova-telenovela-dia,55cc24cd-0ba6-4b52-bcb9-51337c4cea04.html. Acesso em 12 de maio de 2015.

sobre temas relacionadas ao nacionalismo, à cidadania e à história recente das guerras ocorridas no país. O roteirista e diretor é o angolano Tomás Ferreira, quem contribuiu muito para as produções de teledramaturgia da TPA, escrevendo e dirigindo séries, minisséries e telenovelas. Este programa foi considerado pela TPA uma ação da política social do governo e por isso trazia mensagens educativas.

Em 2012, a TPA exhibe a sua 6ª telenovela nacional *Windeck*, pelos canais TPA2 e TPA Internacional, de 19 de agosto de 2012 a 22 de fevereiro de 2013. Embora a telenovela tenha sido produzida pela empresa angolana Semba Comunicação, contou com a participação de muitos profissionais portugueses, incluindo a argumentista principal. A produção posterior *Jikulumessu* (palavra da língua Kimbundo, que significa “abre os olhos”) foi exibida em 2014, e foi escrita pelo presidente da Semba Comunicação, José Eduardo Paulino dos Santos. A telenovela conta a trajetória de amor e vingança do protagonista Joel Kapala, que na adolescência (17 anos) sofre com alguns colegas uma perseguição agressiva na escola, o *bullying*, e jura vingança contra os seus agressores, sentimento que o acompanha até a fase em que se torna um adulto⁸⁵. A telenovela foi gravada na primeira cidade cenográfica construída pela TPA nos arredores de Luanda, com cerca de 4 mil metros quadrados e dois estúdios de gravação com ambientes construídos de acordo com a realidade angolana. Como a trama acontece em outras localidades do país, foram gravadas cenas em Namibe e Lubango, e também no exterior, precisamente em Nova Iorque (EUA) (Makola, 2014).

Jikulumessu teve também a participação de atores portugueses e foi exibida em 2015 no *prime time*, 22h, da RTP, todavia, depois de poucas semanas, foi suspensa da programação da emissora sob a alegação de baixa audiência. A decisão foi revogada em poucos dias de suspensão e a RTP voltou a transmiti-la no final de noite (Cardoso, 2015). No Brasil, *Jikulumessu* começou a ser exibida em 25 de maio de 2017 pela TV Brasil, seguindo a política de valorização da cultura africana e da herança cultural angolana para os brasileiros na televisão (Agência Brasil, 25 de maio de 2017). Em *Jikulumessu* adotou-se a mesma estrutura narrativa aplicada em *Windeck*, ou seja,

⁸⁵ Site oficial da telenovela *Jikulumessu*. [Disponível em] <http://jikulumessu.com/historia/>. Acesso em 08 de fevereiro de 2015.⁸⁶ Os estudos dos gêneros literários foram iniciados por Aristóteles na obra *A Poética* (2007), na qual discute as três narrativas existentes no período da Grécia clássica (lírica, epopeia e drama). Naturalmente com a evolução da literatura, a epopeia grega passou a ser um subgênero juntamente com o romance, a novela, a fábula, a crônica e o ensaio. Todas pertencem ao gênero épico ou narrativo, terminologia que abrange de maneira mais geral todas as outras formas de narrações.

múltiplas intrigas e discussões de temas atuais, só que mais relacionados à Angola, a exemplo da poligamia, tráfico e consumo de drogas, violência juvenil, prostituição, *bullying* e novamente a homossexualidade sob uma perspectiva ainda mais ousada para os tabus angolanos.

Diante das controversas políticas relativas à liberdade de expressão e das dificuldades de produção, a indústria (ou projeção industrial) da telenovela angolana caminha ainda em passos de promessas, de tentativas, erros e acertos. Neste longo caminho, definiu-se os parceiros de realização advindos das relações pós-coloniais. O Brasil e Portugal têm contribuído com conhecimentos, técnicas e material humano para o desenvolvimento das telenovelas. Neste sentido, prosseguimos esta tese com as reflexões dirigidas propriamente às narrativas seriadas de ficção televisivas, principalmente as telenovelas tendo em vista as relações e diálogos com a literatura, o teatro e o cinema.

CAPÍTULO 3

3. A ficção seriada televisiva: notas preliminares sobre o roteiro

O terceiro capítulo desta tese concentra-se em discussões relacionadas à estrutura narrativa da telenovela brasileira, uma análise interna de sua organização tendo em vista o enredo em si e as suas personagens, as temáticas contemporâneas debatidas, o *merchandising* social, as características e elementos da serialidade televisiva; enfim discussões desenvolvidas a partir das diferentes visões de investigadores dos Estudos Narrativos e da Comunicação Social.

Inicialmente fizemos uma reflexão sobre a narrativa, a capacidade humana em se contar uma história de distintas formas, a oralidade, as gravuras (pinturas e desenhos), a escrita (ficção e não-ficção), e finalmente através dos *media*. Como bem observa Roland Barthes (1971:19), o ato de contar histórias esteve sempre presente na evolução da humanidade, em todas as épocas e em todas as sociedades: “(...) não há, em parte alguma, povo algum sem narrativa. (...) a narrativa está aí, como a vida”. Nesta direção com novos contributos oriundos da vertente da psicologia cultural, Jerome Bruner (1990) acrescenta que a constituição da própria cultura é possível pela presença das narrativas, que facilitam as interações pessoais, indo além de um processo da comunicação. Para o autor, todas as culturas possuem narrativas que constroem os seus respectivos mundos sociais, integrando os sujeitos por um pensamento coletivo denominado de *senso comum*.

O ser humano começou a ouvir e a contar histórias muito antes da invenção da escrita. As inúmeras culturas baseadas na oralidade narravam distintas histórias e tradições dos seus povos, que eram passadas entre gerações pelos contadores. A investigadora Monica Fludernick (2009) faz uma revisão do conceito de narrativas orais, partindo da premissa que são espontâneas, naturais, todavia não são todas iguais. Elas constituem-se em diferentes tipos de *storytellings*. As narrativas orais surgem e desenvolvem-se num determinado contexto da cultura oral e são caracterizadas pela sua naturalidade, portanto, adverte a autora, elas não são solicitadas (encomendadas) por outrem. Trata-se, pois, de uma conversão oral espontânea que se manifesta no interior das sociedades.

Sobre tal discussão, Louis-Jean Calvet (2011) acrescenta que as narrativas orais são também irregulares, variando de acordo com o narrador, que contribui com a sua subjetividade, com a sua imaginação e horizonte cultural. As lendas e as tradições podem ser as mesmas, entretanto haverá novos elementos acrescentados por quem conta a história. Seja como for, esclarece Pierre Lévy (1993), as histórias permitiram nas sociedades orais a transmissão dos conhecimentos e das tradições repassadas entre diferentes gerações pela memória dos seus contadores.

Com o desenvolvimento das sociedades, as tradições além de serem contadas pela oralidade também foram registradas pela escrita, conversão que possibilitou a organização de um sistema complexo de construção de uma história ficcional, a literatura. Esta expressão artística foi imprescindível para o desenvolvimento de outros tipos de narrativas que emergiram no século XX, sobretudo com o desenvolvimento dos meios de comunicação (o cinema, o rádio, a televisão e a internet), pois foi e continua a ser um referencial para a construção das narrativas mediáticas, sobretudo a ficção. Nesta perspectiva, o investigador Carlos Reis (2009) reflete que o cinema, o vídeo juntamente com a psicanálise, a sociocrítica e a retórica ajudaram a renovar os estudos narrativos, ampliando as possibilidades de narrações presentes no mundo contemporâneo.

Em verdade, os estudos relacionados às narrativas até a década de 1990 dirigiam-se mais à literatura, sendo denominada de Narratologia, termo introduzido pelo filósofo Tzvetan Todorov em sua obra *Gramática do Decameron* (1969). Com a renovação interdisciplinar nesse campo de conhecimento, Carlos Reis (2009) analisa que faz muito mais sentido falar em Estudos Narrativos do que em Narratologia uma vez que o segundo termo nasceu dentro de um contexto social que ainda não incluía a interdisciplinaridade. Para desenvolver o seu pensamento, o autor considera a posição de David Herman (1999), que defendeu a existência de Narratologias (termo no plural), ou seja, a coexistência de diversos tipos de narrativas, que não apenas a literária. Portanto, caberia aos investigadores expandir o olhar para as diferentes narrativas, sendo elas também não-ficcionais, como os textos jornalísticos e as retóricas jurídicas.

Mesmo considerando o caráter interdisciplinar da narrativa, focaremos neste texto os autores mais diretamente relacionados à ficção com a finalidade de compreendermos a lógica de construção de uma obra ficcional. A partir dessa visão clássica, Gérald Genette (1976) propõe refletir sobre os componentes integradores da narrativa, que são efetivamente os elementos que a caracterizam e possibilitam a organização de um enredo de ficção. Assim, segundo o pesquisador, toda narrativa

possui os acontecimentos, as ações que desenvolvem o enredo e também as representações de objetos e de personagens, os quais o autor denomina de descrição. Não existe uma proporção exata para cada um, ambos interagem e coexistem de forma complementar e integrativa. Tzvetan Todorov (1979) avança na análise da construção de uma história ficcional, discutindo as noções de “equilíbrio” e “desequilíbrio” no enredo. Para o autor, a narrativa inicia com uma situação estável até que uma força surge para causar desequilíbrio. No momento seguinte, uma nova força surge para restabelecer o equilíbrio, entretanto a narrativa não retorna para a situação exatamente idêntica do início da história uma vez que as personagens passaram por muitas transformações ao longo da jornada.

Tal como a vida, as personagens vivem momentos de desequilíbrio, acontecimentos que provocam mudanças de um estado inicial equilibrado para um novo momento em desequilíbrio até que se consiga novamente atingir um novo ponto de estabilidade. Essa passagem do equilíbrio-desequilíbrio-equilíbrio descrita por Tzvetan Todorov, no enredo clássico é estruturado na seguinte ordem: 1) a apresentação da história (personagens, conflito, espaço\tempo); 2) a sua complicação durante o desenvolvimento (ações que causam o desequilíbrio); 3) o clímax (ponto máximo de tensão do enredo decorrente do acúmulo de conflitos); 4) e enfim a resolução\desfecho, que é a finalização dos conflitos de modo que as personagens consigam estabelecer um novo equilíbrio, diferente do inicial. É certo que as histórias atuais já romperam essa organização cronológica, ou seja, a chamada quebra da linearidade da narrativa, sobretudo quando pensamos no cinema. Todavia, a proposta clássica permitiu que os escritores, sejam os literários, sejam os roteiristas dos *media* (cinema, televisão, internet, etc.), respaldassem as inovações realizadas na contemporaneidade.

Em diversos períodos históricos, autores como Aristóteles, Genet, Todorov, Propp, entre outros pensadores da Teoria Literária, têm sido referendados pelos estudiosos de roteiro (guionismo) de cinema, vídeo e televisão no sentido de apresentar reflexões sobre a estrutura de um enredo. A parte inicial dos manuais trazem uma abordagem teórica para compreender a organização de uma história de ficção, tendo em vista principalmente os conceitos do gênero literário drama. Portanto, a Teoria Literária, sobretudo a dramaturgia, é utilizada para a criação de histórias direcionada aos *media*, havendo naturalmente adequações do texto à lógica de funcionamento de cada meio de comunicação. Nessa altura da discussão, vamos compreender como os contributos da

literatura são renovados nas produções mediáticas, principalmente na criação da ficção televisiva.

Em reflexões dirigidas à narrativa nos *media*, Marie Laure Ryan (2004) considera o contexto *multimedia* da contemporaneidade e extrapola a compreensão do discurso formal. Para a autora, a narrativa nos *media* é “uma construção cognitiva, ou imagem mental, construída por pedaços da realidade, por definições e por agentes/personagens que desempenham suas funções em ações/eventos e fazem mudanças no mundo da narrativa” (Ryan, 2004:47). O mundo da narrativa, por sua vez, pode ou não pode ser imersivo na perspectiva do espectador. Um texto causa imersão no leitor ou espectador quando provoca interação com o público, uma certa familiaridade e interação no universo ficcional (Ryan, 2001).

Essa imersão descrita pela investigadora é a força motriz das histórias das telenovelas uma vez que o telespectador mantém a audiência mediante a identificação com a ficção e as personagens. O texto escrito para as telenovelas e as obras audiovisuais em geral chama-se roteiro (guião), em referência ao seu propósito de ser um guia, uma história com instruções para a encenação como acontece com as peças teatrais. Entretanto, o texto da narrativa audiovisual adapta-se às diferentes lógicas de produção e de funcionamento de cada *media*, fator determinante para modificações na estrutura do enredo.

As histórias cinematográficas são escritas sem interrupções de *breaks* comerciais e por isso não precisam ser estruturadas em blocos de apresentação, como acontece com os formatos de ficção televisivos. O roteiro do cinema é uma obra finalizada e escrita para uma única exibição, sem atender a uma lógica de continuidade sucessiva, seja diária, seja semanal ou seja quinzenal. Por outro lado, a serialidade inerente à televisão determina que as teleficções sejam criadas tendo em vista a dinâmica do meio: as interrupções comerciais (escrita fragmentada); as interferências no texto (roteiro) com o *merchandising* social (telenovelas brasileiras); as técnicas de repetição de informações (redundância) em vista da dispersão da audiência, entre outros elementos.

O trabalho do roteirista é seguramente o ponto inicial para o desenvolvimento de uma nova obra audiovisual, entretanto trata-se de uma profissão relativamente recente que nasceu com o desenvolvimento da sétima arte. No mercado cinematográfico do início do século XX, não havia a função do roteirista na equipe técnica; o próprio diretor e também os atores escreviam as histórias uma vez que eram enredos mais

breves (em torno de 15 minutos), sem diálogos, sendo assim chamados de Cinema Mudo (Costa, 2006).

Com o desenvolvimento da tecnologia de áudio e a profissionalização da indústria cinematográfica, as histórias tornaram-se mais longas e complexas, e, conseqüentemente, houve a introdução dos diálogos. Os enredos com falas resultaram numa complexidade maior em termos de estruturação do roteiro, além de que as histórias também estenderam no tempo de produção. Com efeito, foi necessário designar profissionais com habilidades específicas para a escrita de roteiros, estes a princípio eram dramaturgos oriundos do teatro e, portanto, dominavam a arte da história encenada, a dramaturgia (Costa, 2006).

Discutindo a questão anterior, Anatol Rosenfeld (1985) analisa que o gênero dramático apresenta a ficção de modo que pareça independente de seu narrador e da interferência de qualquer sujeito. Numa leitura ao trabalho de Hengel, o autor reflete sobre as características da dramaturgia, explicando que o público acompanha as ações das personagens ao invés de desfrutá-las pela leitura como acontece nos romances: “na dramática, portanto, não ouvimos apenas a narração sobre uma ação (como na Épica), mas presenciamos a ação enquanto se vem originando atualmente, como expressão imediata de sujeitos (como na Lírica)”(Rosenfeld, 1985:21).

Seguido uma linha historicista, Peter Szondi em sua obra *A teoria do drama moderno* (2001) inicialmente analisa tal gênero a partir de dois pilares: a interação entre os seres humanos e as suas relações na sociedade. Os diálogos são determinantes para a narrativa, construindo as inter-relações de forma autônoma e desassociada do autor da peça e da plateia, que, por sua vez, apenas contempla passivamente o espetáculo. O universo ficcional (personagens e intrigas) funciona e existe por si só, sem a interferência externa de outros sujeitos. Essa é a visão tradicional do drama que, segundo Szondi, na virada do século XX, sofreu modificações devido às transformações sociais e o surgimento de novos autores que causaram rupturas na forma inicial do texto. O dramaturgo Strindberg, por exemplo, substituiu os embates intersubjetivos (diálogos) pela “dramaturgia do eu”, assumindo um caráter autobiográfico; já Hauptmann, em seus dramas sociais, adotou atributos próprios da épica com a tipificação das personagens e das situações político-econômicas (Szondi, 2001).

Discutindo a questão anterior, Anatol Rosenfeld (1985) analisa que as obras literárias não são inteiramente puras, formadas apenas com as características estilísticas do gênero ao qual pertence. Um drama, por exemplo, pode conter elementos inerentes

ao épico e vice-versa. O diálogo entre os gêneros⁸⁶ está susceptível às tendências histórico-culturais da sociedade. Contudo, é interessante refletir a partir de Rosenfeld as particularidades que delineiam cada um. O lírico é identificado pela riqueza subjetiva, pela expressão das emoções humanas, do mundo interior do sujeito, o estado da alma mediante a estrutura do texto em versos repletos de lirismo. Numa direção contrária, caminha o épico ou narrativo caracterizado pela sua objetividade, pela narração de uma história estruturada pelos elementos: espaço, tempo, personagem, enredo e narrador.

A dramaturgia é o gênero literário adotado para narrar as histórias audiovisuais, pois é a arte da representação; a ficção que é mostrada mediante personagens vivas (atores), que têm funções e ações determinadas na obra. O gênero dramático esteve intimamente associado ao teatro (como sinônimos), configurando uma relação de interdependência que foi revista nos campos teórico-crítico-prático com o surgimento dos *media*, o cinema, o rádio, a televisão e, mais recentemente, com a Internet e os *games*. Assim, a dramaturgia conquistou a sua autonomia poética, passando a ser realizada a partir de outras dinâmicas de criação\produção (Mendes, 2011).

Nesta perspectiva, Raymond Williams (2003) reforça a discussão com a ideia de “sociedade dramatizada”, ou seja, da presença constante do drama no cotidiano das pessoas, sobretudo devido à penetração íntima da televisão nos lares do público. Deste modo, no mundo contemporâneo, não é preciso ir ao teatro ou ao cinema para assistir a uma obra ficcional (dramática). Essa popularização do drama, segundo o autor, terminou por incentivar também mudanças no próprio teatro mediante a incorporação de novas técnicas, sobretudo as audiovisuais, advindas dos meios de comunicação que se impõem em paralelo aos textos.

No contexto da escrita audiovisual, o gênero dramático ganha novas discussões relacionadas às especificidades da linguagem cinematográfica e à serialidade inerente principalmente ao rádio e à televisão, e ainda os aspectos narrativos das novas tecnologias. Num estudo sobre as narrativas *transmedias*⁸⁷ (o mesmo conteúdo

⁸⁶ Os estudos dos gêneros literários foram iniciados por Aristóteles na obra *A Poética* (2007), na qual discute as três narrativas existentes no período da Grécia clássica (lírica, epopeia e drama). Naturalmente com a evolução da literatura, a epopeia grega passou a ser um subgênero juntamente com o romance, a novela, a fábula, a crônica e o ensaio. Todas pertencem ao gênero épico ou narrativo, terminologia que abrange de maneira mais geral todas as outras formas de narrações.

⁸⁷ As narrativas *transmedias* ou convergentes, por exemplo, estimulam discussões pertinentes aos fenômenos contemporâneos, que são concentrados no trabalho de Marie Laure Ryan (2004;2009). Para discutir essa nova narrativa, a autora baseia-se nas visões de dois autores Henry Jenkins, a transmediação

transmitido em diferentes *medias*), Marie Laure Ryan (2013:103), reforça, por exemplo, que apesar de se tratar do mesmo texto, existem variações na estrutura da sua história conforme o *media* de veiculação: “(...) é virtualmente impossível que duas mídias diferentes projetem o mesmo universo”. Em confirmação a sua análise, a autora compara as personagens num romance e num filme, destacando as características inerentes a cada narrativa. No romance, podemos descrever com profundidade os pensamentos das personagens ao passo que no filme devemos “mostrar” o que ela sente e pensa por artifícios visuais, por ações. Portanto no cinema há uma maior limitação para representar os pensamentos dos seres ficcionais. Para além disso, Marie Laure Ryan (2013) chama a atenção a imagem das personagens tendo em vista que no cinema temos os atores, uma apresentação imediata e concreta, em contrapartida nos romances, as pessoas narradas são imaginadas pelos leitores, uma aparência inespecífica.

É no texto da narrativa que iniciamos o processo de adequação ao respectivo *media*, portanto focaremos o nosso olhar a partir de agora mais precisamente para a criação de roteiros sobretudo para a televisão. O campo de estudo e criação de ficção audiovisual cresceu com o próprio desenvolvimento dos *media*. Por consequência, o mercado literário lançou inúmeros manuais de roteiro de cinema, televisão e vídeo, ensinando como criar uma narrativa para os meios audiovisuais. Em destaque está o autor norte-americano conhecido mundialmente por publicações referenciais na área do roteiro cinematográfico, Syd Field (*Manual de Roteiro*), que, em vida, publicou cinco livros⁸⁸ sobre a escrita cinematográfica, entre manuais de roteiro e obras, analisando problemas nos enredos de filmes consagrados. Este autor trouxe importantes contributos para o estudo da prática da ficção cinematográfica a partir de uma perspectiva mais direcionada à criação, ao desenvolvimento do enredo, desde um pequeno resumo da ideia (conhecida por *storyline*) até propriamente o roteiro final.

No Brasil, o primeiro manual de roteiro⁸⁹ de cinema foi escrito pelo roteirista de televisão e cinema Doc Comparato⁹⁰, cuja obra é *Da criação ao Roteiro: teoria e*

como fluxo do mesmo conteúdo em múltiplas plataformas de *media*; e Richard Saint-Gelais, a transnarrativa definida como textos que compartilham personagens, locações e universos ficcionais.

⁸⁸ Os livros publicados pelo autor foram: *Roteiro - Os Fundamentos do Roteirismo* (1979;2009), *Manual do Roteiro* (1982;1995), *Os Exercícios do Roteirista* (1995;1996), *4 Roteiros* (1997) e *Como Resolver Problemas de Roteiro* (1998;2002).

⁸⁹ No site Roteiro de Cinema há uma lista com mais de 40 indicações de livros sobre roteiro de cinema\televisão e dramaturgia. [Disponível em]: http://www.roteirodecinema.com.br/livros/livros_arte_tecnica.htm. Acesso em 27 de novembro de 2016.

prática (lançada em 1982), também editada para os públicos de Portugal e da Espanha. Atualmente há diversos manuais brasileiros, todavia estão mais direcionados à criação cinematográfica e para o vídeo; não há manuais específicos para os formatos televisivos. Uma alternativa para os pesquisadores e os roteiristas é o vídeo-conferência *A arte de escrever novela- uma aula de roteiro de Aguinaldo Silva* (Silva, 2011), que consiste efetivamente numa aula sobre o processo de criação de telenovela a partir da ótica e da experiência do próprio autor da Rede Globo. Trata-se de um relato sobre a experiência cotidiana de Aguinaldo Silva, organizado em distintos temas, desde a explicação da escrita de uma sinopse até propriamente a criação de um capítulo de telenovela com um grupo de escritores televisivos chamados de colaboradores.

Relativamente ao cenário português, há o manual do roteirista Luís Nogueira, *Laboratório de Guionismo* (2010), dedicado a refletir sobre a produção cinematográfica, partindo das teorias clássicas da narrativa. Destacamos também os livros digitais do roteirista João Nunes: *Como escrever um argumento em 30 dias*⁹¹ e *Como reescrever o seu argumento em dez passos*⁹², disponíveis gratuitamente no seu site⁹³. Sobre a escrita televisiva no contexto europeu, podemos mencionar a obra *Scriveere per la TV. Come creare una fiction televisiva* (2004), do roteirista italiano Renzo Badolisani, que discute as etapas da elaboração dos formatos televisivos, com ênfase na *soap opera* e nas séries⁹⁴, especialmente o *sitcom*.

A telenovela não recebeu o mesmo ritmo de produção dos manuais de roteiro para o cinema. Até o início de 2017, apenas identificamos um manual sobre roteiro de telenovela, *Taller práctico de escritura de telenovela. 8 clases teóricas y ejercicios* (2012), do roteirista chileno José Ignacio Valenzuela, autor de diversas telenovelas mexicanas. Assim, como os demais manuais de roteiro, Valenzuela discute os princípios

⁹⁰ Ao logo das décadas de 1990 e nos anos 2000, Doc Comparato atualizou sua obra, acrescentando também o processo de criação de narrativas para *games* e histórias para a Internet. O livro foi adotado pelo Real Instituto Oficial de Rádio e de Televisão da Espanha, pelas Universidades do Cone Sul, de Portugal e da Itália, e pelas Escolas de Cinema de Berlim e de Munique (Comparato, 2009).

⁹¹ Este livro está [disponível em:] <http://joaonunes.com/wordpress/wp-content/uploads/Como-escrever-um-argumento-em-trinta-dias.pdf>. Acesso em 26 de novembro de 2016.

⁹² E-book [disponível em:] <http://joaonunes.com/downloads/como-reescrever-o-seu-guiaio-em-dez-passos/>. Acesso em 26 de novembro de 2016.

⁹³ [Disponível em] <http://joaonunes.com/>. Acesso em 20 de outubro de 2016.

⁹⁴ O livro *Guia práctico do roteirista de TV* é uma publicação específica sobre criação de series televisivas escrita pela roteirista e produtora de TV norte-americana Ellen Sandler (2008). Nesta obra, a autora mostra as etapas de elaboração de uma serie televisiva, além de explicar como funciona o meio profissional do roteirista de televisão.

básicos da dramaturgia, conflito dramático, construção de personagem e a estrutura da narrativa da telenovela, sobretudo às produções de língua castelhana, até finalmente explicar como é efetivamente escrito um projeto, desde a sinopse até o roteiro do primeiro capítulo.

Quando partimos para estudar a criação de roteiro de telenovelas, deparamo-nos com uma área de diferentes fronteiras de conhecimentos por ser um estudo interdisciplinar, que estabelece diálogos com os Estudos Narrativos (ênfase na dramaturgia) e a Comunicação (o meio televisivo). A clássica dialética da forma (televisão) x conteúdo (a narrativa) movimenta-se de forma harmônica, não havendo preferência de conhecimentos, os dois saberes são igualmente importantes no processo da pesquisa.

O roteiro (a narrativa) integra conhecimentos da dramaturgia com os saberes da comunicação e é realmente o ponto inicial no complexo processo de produção de uma obra cinematográfica/televisiva. De acordo com Syd Field (2001:12) o roteiro é “uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática”. Trata-se de um texto escrito para ser utilizado por uma equipe, desde os atores, os diretores, a equipe técnica e ainda a produção. Portanto, a sua formatação não permite uma leitura fluída para quem não está habituado à linguagem dos *media* devido à estruturação em divisões de cenas e rubricas indicando atitudes das personagens e informações para o diretor (diálogos do roteirista com a equipe de filmagem).

Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer (1996) analisam que o roteiro apresenta uma natureza transitória por não ser uma obra que contenha um “estado de ser em si já realizável” assim como acontece com os romances, os contos, as novelas. Para os autores, o roteiro é um “estado transitório”, que desaparece com a exibição do filme nas telas dos cinemas. Entretanto, ele pode ser considerado a primeira forma de um filme, o começo do seu processo de realização: “(...) E quanto mais o próprio filme estiver presente no texto escrito, incrustado, preciso, entrelaçado, pronto para o voo como a borboleta (...), entre o escrito e o filme terá chances de se mostrar forte e viva”(Carrière & Bonitzer, 1996:11).

A discussão do “lugar” do roteiro na literatura e nos *media* é sempre recorrente em vista da sua interdisciplinaridade e de sua relação de interdependência com os meios de comunicação. Apesar de ser um texto para ser gravado e não para uma apreciação de leitura como acontece com o romance, os roteiros dos filmes de sucesso têm sido incorporados ao mercado editorial, ampliando assim o público-leitor, que inicialmente

era apenas a equipe da produção. Nesta perspectiva, a investigadora Vera Lúcia de Figueiredo (2007) discute que o fenômeno da publicação dos roteiros fílmicos não traz em si unicamente uma função educativa e chama a atenção ao caráter mercadológico, do aproveitamento do sucesso de uma obra audiovisual para a continuidade de sua mercantilização no segmento literário.

Para além disso, essa mercantilização das publicações dos roteiros cinematográficos associados a fotografias de filmagem, entrevistas, etc., integram o panorama contemporâneo do fenômeno chamado por Henry Jenkins (2009:29) de “cultura da convergência, em alusão aos fluxos de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídias (e a) cooperação de múltiplos mercados midiáticos”. Portanto, o roteiro termina por ser mais um elemento narrativo utilizado no processo de adequações dos conteúdos em múltiplas plataformas.

Independente dos “fluxos” dos roteiros pós-utilização pela equipe de gravação cinematográfica\televisiva, voltamos a focar o nosso olhar mais estritamente para a escrita do enredo, para o desenvolvimento da ficção tendo em vista a técnica e os elementos inerentes ao processo criativo de um texto audiovisual. Neste sentido, David Howard e Edward Mabley (2002) consideram a criação desse tipo de história uma das formas mais difíceis de narrativas, principalmente pelo fato do roteirista ter o desafio de se comunicar com toda a equipe envolvida na produção da obra e ainda estar atento à complexidade da construção da ficção e à possível recepção do seu público. “(...) e isso inclui não só os diálogos ditos pelos atores como também a atividade física que exercem, o ambiente que os cerca, o contexto no qual a história se desenrola, a iluminação (...), além de todo o andamento e ritmo da narrativa” (Howard; Mabley, 2002:30).

Quando o roteirista conhece as possibilidades de produção, ou seja, a viabilidade de concretização das cenas que escreve assim como entende também a dinâmica dos *media* para o qual escreve (perspectiva técnica-enquadramentos, linguagem audiovisual), consegue com mais eficiência criar roteiros funcionais. Doc Comparato (1998:48) lembra que “o trabalho do roteirista não se baseia apenas no talento de escrever e criar, mas também na capacidade para colocar seu trabalho num caminho adequado de produção”. Para além disso, o roteirista deve escrever com total desapego pela sua história, sabendo que ela será gravada e com isso poderá não ser exatamente executada do modo que pensou quando a criou no “papel”. Sobre essa discussão, David Howard e Edward Mabley (2002) ainda refletem que desde a escrita do enredo (o

roteiro) até a fase final, a edição (a montagem das cenas), existe muitas etapas de realização que devem ser vislumbradas pelo roteirista de modo que ele deva se manter em comunicação com os profissionais envolvidos.

Realmente é importante que o autor estabeleça no seu roteiro uma comunicação com os atores, o diretor de cena, o diretor artístico mediante as indicações no texto, contudo tais rubricas são pontuais e estão inteiramente ao serviço da potencialização do enredo. Para delimitar melhor a função do roteirista, temos de conhecer os dois tipos de roteiro, o literário e o técnico. Doc Comparato (1998) explica que o literário é o desenvolvimento do enredo em si a partir do encadeamento de cenas sucessivas, que por sua vez, são descritas detalhadamente de forma que haja uma visualização da ação ocorrida em todas as cenas. Os diálogos estão também presentes, enfim a história é “descrita” de forma minuciosa e objetiva para que não haja dúvidas no entendimento.

Doc Comparato (1998) prossegue, elucidando que o roteiro técnico é desenvolvido pelo diretor e pela sua equipe técnica a partir da leitura e compreensão do literário. No roteiro técnico, as cenas ganham também indicações de planos (fechado, médio, geral), enquadramentos, enfim descrições técnicas do modo como as cenas serão mostradas para o espectador. Em geral, recomenda-se que o roteirista adote o modelo literário para não invadir o espaço criativo do diretor, que prefere receber um texto isento de marcações técnicas para que ele mesmo possa fazer suas escolhas de direção.

A escrita do roteiro literário é caracterizada pela descrição pormenorizada das ações realizadas pelas personagens e, é claro, pelos diálogos. Quando os atores e diretores leem o roteiro já conseguem visualizar a história mediante uma narração extremamente objetiva, que provoca imagens “exatas” no leitor. Podemos associar o roteiro ao relato jornalístico, que descreve de modo direto e objetivo os acontecimentos reais, sem uso de figuras de linguagem. De acordo com Robert McKee (2006: 368), o roteirista não deve usar “metáfora e símile, assonância e aliteração, ritmo e rima, sinédoque e metonímia, hipérbole e mesóclise, os grandes topos”. Em verdade, deve abandonar a sua veia poética e descrever objetivamente as ações das personagens como se estivesse olhando para uma tela de televisão\cinema.

Diferente da imaginação literária, os roteiros criam uma imaginação “conduzida”, imagens objetivas e exatas advindas de uma narração estritamente descritiva. Assim, a ficção audiovisual surge numa primeira e pequenina tela, a tela mental, a imaginação do roteirista. Neste sentido, podemos dialogar com uma das propostas literárias do escritor italiano Ítalo Calvino (1990), a *Visibilidade*, o poder da

imaginação criado pela literatura. Evidentemente que o processo imaginativo do roteiro não é aberto, não possui o voo libertário de um romance, por exemplo. Entretanto, é interessante associarmos as imagens produzidas no processo da roteirização para as histórias audiovisuais a partir da perspectiva de Ítalo Calvino uma vez que o autor buscou nos seus trabalhos a associação entre as imagens e as palavras, o visual e o verbal.

Ítalo Calvino (1990) discute a *Visibilidade* a partir de dois trânsitos imaginativos: o processo que parte da palavra em direção à imagem, constituído no ato da leitura por cenas que são criadas em nossa mente ao lermos uma obra literária; o segundo processo movimenta-se no sentido oposto, parte da imagem para a palavra no sentido de que as histórias surgem primeiro na tela mental do escritor, como um cinema particular, e depois são verbalizadas, são narradas mediante as palavras. “A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si” (Calvino, 1990: 104).

O processo imaginativo que parte da imagem para o verbo, pode ser compreendido a partir da recepção de uma obra audiovisual, um filme ou uma telenovela, momento em que o telespectador irá assistir às imagens que foram “traduzidas” pelo diretor ao ler o roteiro. A imagem é a pedra fundamental na escrita audiovisual tanto no momento de criar a história, cena a cena, quanto na fase de leitura para seu entendimento para toda a equipe técnica. A filmagem é finalmente a fase que corresponde efetivamente a tradução das palavras a um nível de criação de imagens digamos “objetivadas”⁹⁵ do mundo ficcional, corporificadas pela presença dos atores. De todo modo, mesmo o filme ou uma telenovela tiveram como ponto inicial o texto escrito, o roteiro e posteriormente alcançou o nível das imagens pela via da interpretação do diretor.

Considerando todas reflexões sobre a criação do roteiro já discutidas, é pertinente acrescentar algumas ponderações iniciais sobre a natureza serializada da televisão, característica, inclusive, importante para diferenciar as suas produções de

⁹⁵ Tais imagens “prontas”, as imagens que chegam pelas histórias mediáticas, Ítalo Calvino (1990) adverte que é preciso um controle por parte do espectador para que não perca a sua visão interior, a sua capacidade imaginativa estimulada pela literatura. Na proposta *Visibilidade*, o autor também demonstrou a sua preocupação com o que ele denomina de “excesso das imagens criadas” pelos *media*, contudo trata-se de uma outra discussão que não se adequa propriamente às reflexões do presente texto.

ficção das obras cinematográficas, as quais são criadas para uma única exibição, sem interrupções e sem uma continuidade progressiva. A rotina de produção televisiva funciona em ritmo industrial em face da programação diária sem interrupções.

Para alimentar o movimento contínuo e ininterrupto de uma grade de programação é necessário haver uma cadeia produtiva funcional no sentido financeiro e de facilidade de realização, ambos são alcançados com a serialização dos programas. Deste modo, os roteiristas criam as histórias a partir de modelos estruturais (formatos) já aceitos pelos telespectadores, ou seja, as possibilidades de inovações são limitadas, apesar disso o escritor precisa ser muito criativo. A investigadora Anna Maria Balogh (2002) analisa que a serialidade acontece com o recurso recorrente a gêneros e formatos consagrados, uma repetição de fórmulas e esquemas que foram sendo sedimentados pela aprovação dos espectadores.

Ainda em relação à serialidade, o pesquisador Arlindo Machado acrescenta que na televisão é possível produzir inúmeros programas com o mesmo cenário, o mesmo figurino, os mesmos atores e a mesma história, em referência às narrativas seriadas de ficção. Assim, o autor conclui que: “o programa de televisão é concebido como um sintagma padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores (Machado, 2000: 86).

Pode até parecer simples ou menos desafiador criar obras ficcionais atendendo a modelos já estabelecidos, fórmulas prontas que foram sucesso de modo a preencher uma forma de bolo, que só necessita ser colocada dentro do forno. Contudo, o nível de complexidade não diminui. O roteirista de programas de ficção seriada televisiva é como se fosse um terapeuta de casamentos uma vez que tem um produto (um casal) antigo, já desgastado pelo seu tempo de exibição, como acontece nas relações antigas, e ainda assim precisa fazê-lo interessante e atrativo ao público, a cada novo capítulo\episódio, mesmo que o seu produto seja uma telenovela que tenha duração de um ano ou ainda uma série que esteja em exibição há 10 temporadas. Assim, o roteirista, como um eficiente terapeuta, consegue a façanha de manter o programa na grade de programação; o casamento da audiência com o programa televisivo segue bem-sucedido apesar dos problemas do cotidiano, das dificuldades surgidas pelo desgaste do tempo.

Os produtos de teleficção, notadamente as telenovelas, obedecem também a um padrão de produção apropriado à linha editorial da empresa exibidora. Fazem parte de uma programação que é planejada diariamente, visando, principalmente, o lucro da

emissora. Essa lógica permeia a teledramaturgia tendo em vista que os roteiristas têm de inserir nos diálogos dos atores o *merchandising* (social e\ou comercial)⁹⁶ e precisam criar ao final de cada bloco (seja para chamar um comercial, seja para anunciar outro programa) um gancho de tensão que prenda o telespectador durante os minutos de intervalo comercial; é uma técnica de manutenção da expectativa do público (Pallottini, 1998).

A escrita interrompida exige uma habilidade dos roteiristas de televisão muito precisa e dinâmica já que precisam criar expectativas menores para as entradas dos intervalos comerciais entre os blocos de modo que o telespectador não mude de canal e uma expectativa maior, ou seja, o gancho do capítulo de um dia de exibição, de forma que o público fique curioso em acompanhar a telenovela no dia seguinte. Diante da rotina exaustiva da televisão, é muito comum vermos autores apenas dedicando-se ao ofício de criar telenovelas ou somente dedicam-se a escrever séries. Há casos em que alguns roteiristas oriundos do cinema migram para a televisão por ser um meio de comunicação mais lucrativo e com uma regularidade de produção considerável quando comparada às obras cinematográficas.

O mercado de roteirista televisivo no Brasil, por exemplo, cresceu com o desenvolvimento das telenovelas nacionais, sobretudo as produções da Rede Globo, que se tornaram mais complexas em termos de quantidade de intrigas num mesmo enredo e maior longevidade. Em consequência, os autores começaram a formar as suas respectivas equipes de roteiristas auxiliares, profissionais habilitados para a escrita de diálogos, cenas e até capítulos por completo.

A sinopse da telenovela naturalmente é criada pelo autor, que posteriormente determina uma rotina de trabalho com sua equipe de acordo com o seu estilo de criação. O especialista em teledramaturgia brasileira Mauro Alencar (2002) explica que antes de escrever os capítulos, o autor reúne a sua equipe de colaboradores para elaborar a escaleta, etapa de planejamento das ações referentes a vários dias de exibição. Neste momento, define o que acontecerá a cada capítulo e distribui as tarefas aos roteiristas de sua equipe. A dinâmica de trabalho entre eles é organizada segundo três métodos, sendo o primeiro a **escrita por capítulo**, ou seja, os roteiristas escrevem a história na íntegra, um capítulo completo já que possui as orientações da escaleta; no segundo, **método por**

⁹⁶ O *merchandising* social será discutido nos textos seguintes.

núcleo e gênero, o autor determina a escrita de um certo núcleo para um coautor específico responsável apenas pelas intrigas que lhe foram atribuídas; e no terceiro método, **por cena ou por diálogo**, o colaborador-roteirista apenas marcará as cenas ou descreverá os diálogos.

Os métodos de trabalho nos três modelos descritos por Alencar permitem maior agilidade na produção diária dos roteiros. Numa outra perspectiva, favorece também que os autores explorem as capacidades criativas de cada colaborador, por exemplo, há escritores que tem mais habilidade em escrever diálogos do que descrever ações e vice-versa; já outros tem muita facilidade para desenvolver situações cômicas e assim por diante.

Para roteirizar uma telenovela, é preciso compreender como o seu enredo é estruturado, como a história é pensada a partir das características inerentes ao formato. Para tanto, desenvolvemos essa discussão nos dois próximos textos seguintes tendo em vista as especificidades da telenovela, independente de seu país de produção, e posteriormente, focamos o nosso olhar para as produções brasileiras, os elementos narrativos que as definem e as particularizam no cenário da produção das narrativas seriadas latinas.

3.1 A narrativa da telenovela: influências e lógica de criação

A telenovela recebeu influências iniciais sobretudo das radionovelas, do melodrama e dos romances-folhetins (Pallotini, 1998; Valenzuela, 2012; Ortiz et al., 1989). Surgiu em Cuba a partir de referências diversas e, posteriormente, foi adotada por outros países da América Latina, com destaque para o Brasil e o México. Inicialmente, os textos das telenovelas eram muito mais próximos dos enredos dos melodramas. A própria radionovela⁹⁷ também recebeu grande contribuição de tal gênero teatral que ofertou aos escritores do cinema do início do século XX, do rádio e depois

⁹⁷ As radionovelas surgiram em Cuba em 1930 a partir do investimento de empresas fabricantes de produtos de limpeza e higiene norte-americanas no formato. Era uma estratégia de vender produtos para o público feminino que já havia sido implantada nos Estados Unidos com as *soap-operas* de rádio. A seguir, avançaram para a América latina, iniciando a produção em Havana e depois seguiram para o México (Ortiz et al., 1989). As histórias das radionovelas tinham grande apelo sentimental, narrando amores impossíveis e dramalhões melodramáticos, tais como, o reencontro de um filho desaparecido; preconceito de cor, ente outros temas. Essa ficção tinha grande influência entre o público, gerando assim discussões e expectativas sobre as radionovelas que estejam sendo veiculadas (Calabre, 2002).

da televisão uma estrutura narrativa perfeitamente adequada para a linguagem dos *media*, para a encenação de histórias engendradas por muitos diálogos e enredos sentimentais organizados na clássica dicotomia do bem (heróis) *versus* o mal (personificado na figura do vilão). De acordo com Jean-Marie Thomasseau (2005), o melodrama teatral utilizou todos os recursos das artes cênicas, ampliando as potencialidades do cenário, das técnicas aplicadas nos palcos e das performances dos atores.

O melodrama surgiu na França no final do século XVIII, período em que se destacava um novo sujeito histórico após a revolução francesa, o operário. A classe de trabalhadores assalariados incentivou a busca por novas manifestações artísticas dirigidas diretamente para esse perfil de público. Nos palcos, a representação desse movimento deu-se mediante o melodrama, um teatro popular criado dirigido à classe proletária, que passou a ocupar novas salas de espetáculos populares que surgiam na França naquele período. Os enredos melodramáticos eram pautados em situações vivenciadas pelas personagens, valorizando assim a interpretação dos atores e, por consequência, causou uma dissociação entre a literatura e o teatro, condição que gerou críticas negativas ao gênero. Predominava uma linguagem cênica, a da ação e das imagens, além de diálogos repletos de apelos emocionais, sentimentais e cotidianos (Thomasseau, 2005).

O melodrama procedeu o drama burguês, surgido também na França no começo do século XVIII. O gênero antecessor tinha como protagonista a burguesia, e as temáticas eram centradas nas questões da vida privada, a organização social-doméstica da classe burguesa. De acordo com Peter Szondi (2004), o drama burguês é o primeiro gênero a tratar as lutas entre classe sociais (exaltando as qualidades da burguesia). De certo modo abriu caminho para os dramaturgos do melodrama, que, por sua vez, na fase inicial priorizaram temas relativos à pátria (justiça social) e à moral da sociedade. Mesmo tratando-se de temas visando o coletivo, havia um forte apelo emocional concentrado na atuação dos atores. As personagens melodramáticas eram acompanhadas por trilhas musicais para aumentar a dramaticidade dos sentimentos e comover mais profundamente a plateia. Durante o século XIX, os autores do melodrama finalmente incorporaram assuntos da vida privada do público, especialmente os amores impossíveis e as intrigas familiares, tais como filhos desaparecidos e reencontrados, adultérios, relacionamentos entre ricos e pobres, entre outros temas (Thomasseau, 2005).

De modo geral, a estrutura narrativa do melodrama é fundamentada na alternância de cenas emotivas com outras situações ora muito movimentadas, ora mais calmas, ora mais patéticas e alegres, de forma que haja uma alternância de sensações provocadas no público. Trata-se, pois, de um jogo de emoções e sensações e não propriamente de um enredo que provoque reflexões mais profundas e intelectuais nos espectadores. Para Umberto Eco (1998), o melodrama traz as condições essenciais de uma narrativa definida na Poética de Aristóteles, ou seja, o gênero possui início, tensão, ponto culminante, desenlace e catarse. Nesse sentido, Arnold Hauser (1980-1982, 855;856) acrescenta que o gênero é, inclusive, extremamente esquemático e artificial, “um enredo facilmente compreendido, com a prioridade do enredo sobre os personagens bem definidos: o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico; com a cega e cruel fatalidade dos acontecimentos”.

Essa estrutura de fácil compreensão mencionada por Hauser permitiu que o melodrama pudesse ser atualizado nas ficções produzidas para o cinema, para o rádio e para a televisão, ocasionando assim uma onda de estudos sobre o gênero sobretudo na América Latina, onde mais foi utilizado na ficção criada para os *media*. A essa capacidade de adaptabilidade a vários *media*, Hermann Herlinghaus (2002) denomina *carácter intermedial del melodrama*, ideia que não apenas se refere à versatilidade do gênero como também à sua capacidade de gerar novas pontes conceituais construídas pelas releituras dos “excessos” da narrativa (exagero de sentimentalismo). O autor prossegue refletindo que o melodrama presente nas telenovelas produzidas na América Latina, deve ser compreendido sob a ótica da intermedialidade, da heterogeneidade e da transgressão, elementos que permitem pensar os diversos e particulares contextos dos países latinos sendo narrados nas ficções televisivas. Segundo o autor, a atualização do gênero na massificação dos *media* avança para uma “dimensão antropológica, situação psicológica, conflito social de legitimidade e desejo, e expressão comunicativa” (Herlinghaus, 2002:42).

A partir do pensamento de Herlinghaus, podemos associar à própria evolução do melodrama nas telenovelas brasileiras uma vez que as histórias atingiram uma grande aproximação com a diversidade e a heterogeneidade do povo brasileiro. É válido reforçar que nos primeiros 20 anos de produção das telenovelas nacionais, os enredos eram construídos baseados em temáticas estritamente relacionadas ao amor romântico, à moral social como convenção inquestionável, e ainda às heroínas perfeitas e puras, que

eram salvas por heróis quase mitológicos, igualmente perfeitos. Consistia num padrão estruturado nos enredos similares às radionovelas cubanas.

No período inicial, como lembra o dramaturgo da Rede Globo Walter Negrão (2004), as personagens principais eram associadas a figuras da nobreza e da realeza, do mesmo modo que acontecia nas radionovelas, devido à influência dos romances-folhetins do século XIX, cujos protagonistas eram todos pertencentes à corte real. Assim, os primeiros heróis das telenovelas eram obrigatoriamente médicos, advogados e engenheiros, profissões que garantiam uma certa nobreza social, destacando, portanto, os mocinhos em relação às outras personagens.

Jesús Martín-Barbero (2002) explica que a partir da telenovela brasileira *Beto Rockefeller* (1968) surgia uma nova matriz que não se opunha ao melodrama, mas incorporava elementos realistas, a ficcionalização do cotidiano. Lembrando que o herói Beto Rockefeller era um protagonista charlatão, vigarista, que sobrevivia dando golpes em mulheres ricas. O autor da história, o dramaturgo e crítico literário do Jornal Estado de São Paulo Bráulio Pedroso criou uma personagem principal oposta ao modelo de perfeição moral condicionado nos folhetins e no melodrama. Trouxe para a trama situações do cotidiano dos brasileiros e as gírias faladas nas ruas entre os populares. Depois de *Beto Rockefeller*, houve uma ruptura na fronteira criativa dos autores televisivos, que buscaram sobretudo na Rede Globo criar telenovelas com a face e as cores do Brasil. Com essa ampliação na narrativa, Jesús Martín-Barbero (2002) chama a atenção para a incorporação de elementos da cultura nacional na produção das telenovelas, o que também aproximava os telespectadores das situações vividas pelas personagens diariamente.

De acordo com Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2003), a telenovela brasileira conquistou um importante espaço de problematização das questões relativas às esferas pública e privada, ganhando uma dimensão de representante das diversas realidades do povo brasileiro. Neste sentido, a autora considera as telenovelas brasileiras uma *narrativa sobre a nação* uma vez que o Brasil e os cidadãos são os alimentos que fornecem diariamente energia produtiva para o surgimento de novas histórias novelescas embaladas em fórmulas antigas reutilizadas num fluxo industrial. Para a investigadora, as telenovelas representavam mais o Brasil e os brasileiros do que com os próprios telejornais uma vez que exploravam temas muito próximos do cotidiano do público: “Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino está inscrita no

texto das novelas que combinam convenções formais do documentário e do melodrama televisivo” (Lopes, 2009:26).

A reflexão de Lopes permite que façamos uma associação entre o mundo real e o universo ficcional, que passa a coexistir em outro tempo\espaço paralelo e ilusório, entretanto complementar. Tal complementaridade decorre das técnicas utilizadas pelos dramaturgos para associar os acontecimentos do cotidiano do telespectador aos enredos e ações das personagens das telenovelas. Para refletir melhor sobre a adesão das temáticas do cotidiano às teleficções brasileiras, faremos um breve voo sobre o realismo a partir da perspectiva da literatura, campo artístico com o qual faremos uma relação mais direta com as telenovelas.

Enquanto gênero literário, o realismo surgiu na França, na segunda metade do século XIX, caracterizado por ser uma ficção pautada na reconstrução da realidade social, na descrição do cotidiano dos indivíduos (personagens). De acordo com Todorov (1984:9): “(...) o realismo em literatura (mesmo quando o termo é omitido) é um ideal: o da representação fiel do real, o do discurso verídico, que não é um discurso como os outros, mas a perfeição para a qual todos os discursos devem encaminhar-se”. Nessa direção, convém pensar em histórias ficcionais que podem perfeitamente acontecer no campo da realidade caso sejam associadas ao cotidiano dos leitores.

Um trabalho ícone sobre a literatura realista é *Mimesis* (em referência direta à *Poética* de Aristóteles), de Erich Auerbach (1976), que faz uma revisão histórica e teórica desde autores antigos da cultura grego-latina aos escritores do século XX com a finalidade de conceituar e compreender a narrativa realista. O autor conclui que o realismo literário consegue efetivamente retratar de forma séria a realidade dos indivíduos comuns, gente simples e humilde, em diferentes momentos históricos tendo em vista a recriação (imitação) dos seus cotidianos possíveis, os seus desafios, conflitos e problemáticas. De fato, Erich Auerbach leva em consideração a subjetividade de cada escritor analisado, percebendo inclusive o tempo histórico\social de cada um e suas respectivas características psicológicas\culturais. Portanto, as ficções realistas eram construídas de acordo com os contextos sociais de cada época e o pensamento social predominante também. Deste modo, ousamos a refletir que se constitui num rico material também do ponto de vista histórico capaz de delinear e reconstituir com maior fidelidade as sociedades em diferentes períodos.

Os romances literários realistas descreviam a sociedade da época de forma muito objetiva mediante personagens ricas de conflitos internos, dúvidas, incertezas,

aproximando-se da complexidade da psique humana. Ao pensar sobre a construção da personagem realista no contexto social do século XIX, o pesquisador Carlos Reis (2015: 80) reflete que “(...) é normalmente bem caracterizada, insere-se numa hierarquia estruturada, revela uma coerência e uma previsibilidade que a lógica do romance urgente impõe, deixando pouca margem para o inusitado (...)”. O autor alinha o pensamento, complementando que o inusitado já estava de algum modo construído na narrativa, portanto, mesmo o imprevisível relacionado à personagem já estava previsto.

E foram os romances os gêneros mais utilizados pelos escritores para narrar enredos realistas e por isso esse tipo de narrativa consagrou-se no século XIX entre os leitores. Os investigadores Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988) refletem a partir da visão de Georg Lukács⁹⁸, que os romances são sobretudo caracterizados pela individualização da personagem, pela evocação da centralidade do indivíduo. Neste sentido, o herói com sua complexidade existencial, a sua personalidade, percorre uma aventura de desafios e aprendizados durante sua jornada rumo a realização de seu objetivo.

O realismo foi adotado também por escritores do romance-folhetim, gênero surgido na França na primeira metade do século XIX, conhecido sobretudo pelo seu modo de produção industrial. Eram distribuídos nos jornais e revistas num formato fragmentado numa periodicidade variável, sendo diários, semanais e quinzenais. As histórias dos romances-folhetins eram longas e organizadas na imprensa em parcelas, pedaços do enredo a cada edição. Tratava-se de uma escrita literária que atendia a uma lógica de produção comercial, fomentando assim a vendagem dos jornais e revistas (Ribeiro, 1996). Esse modelo de criação de narrativa segmentada precede as ficções seriadas produzidas para o cinema, o rádio, a televisão e a Internet.

Na virada do século XX (entre 1871 e 1914), houve uma corrente de escritores realistas folhetinistas, que narravam os sofrimentos da gente trabalhadora humilde, vítima do sistema e da opressão social. Essa terceira, e última fase, do romance-folhetim constitui uma forte influência e referência para as telenovelas sob o ponto de vista temático e estilístico. Eram, de fato, narrativas com grande apelo aos diversos e

⁹⁸ Lukács foi um filósofo húngaro que escreveu a célebre obra *A Teoria do romance* (2000), a qual se tornou um guia clássico da literatura para pensadores no século XX e na contemporaneidade.

problemáticos cotidianos de personagens inspiradas em trabalhadores simples e suas experiências humanas (Trinta, 2005).

Arnold Hauser (1980;1982: 895) observa que o romance-folhetim incorporou os “mesmos princípios formais e critérios estéticos” do melodrama. O que para o autor termina por ser uma consequência lógica uma vez que o folhetim se dirigia a um público muito diversificado que, inclusive, já estava acostumado ao estilo melodramático encenado nos teatros populares da França. Peter Brook (1976) reflete que o melodrama tornou-se uma espécie de matriz social, influenciando a literatura no século XIX. Nesta perspectiva, o investigador José Alcides Ribeiro (1996) retornou a autores especializados nas narrativas do romance-folhetim (Régis Massac) e do melodrama (Paul Ginisty) para desenvolver uma reflexão mais pormenorizada da influência dita por Hauser. Assim, Ribeiro parte de três premissas apontadas por Ginisty definidoras do estilo melodramático e identifica-as em romances-folhetins. São elas:

- 1) **Estilo verbal imponente-** a profusão de epítetos na narrativa (técnica desenvolvida na Grécia antiga). Utilizava-se, portanto, variados adjetivos para caracterizar as personagens em tom solene.
- 2) **Acúmulo de acontecimentos e catástrofes-** uma série de eventos acontecem inesperadamente numa relação causal (as peripécias). Essa técnica muito foi utilizada pelos escritores do folhetim que puderam explorar inesperadas mudanças no enredo com acontecimentos imprevistos.
- 3) **Recorrência às mesmas temáticas-** Os temas relacionados à vida criminosa e à miserabilidade humana eram constantemente explorados no melodrama e, posteriormente, nos romances-folhetins.

Os temas comuns ao melodrama e ao romance-folhetim mudaram com as próprias transformações sociais advindas na virada do século XX, especialmente com o desenvolvimento do cinema e das novas tecnologias inseridas no cotidiano das pessoas, além das mudanças ocorridas nas relações de trabalho. As mulheres passaram a ser representadas com mais ênfase nesse período refletindo também as transformações relacionadas ao espaço social ocupado por elas. A investigadora Marlyse Meyer (1996:232) analisa que os melodramas e os folhetins daquele período reproduziam as pessoas e as situações cotidianas: “há o bom operário, fiel ao seu patrão e ao seu trabalho; o mau operário que bebe, chega atrasado, prefere o ócio, espanca e violenta a

mulher; o mau ou bom patrão e o mau contramestre; a operária mãe de família e a operária solitária (...).”

Diante do cenário controverso descrito acima, Marlyse Meyer (1996) tece os elos que aproximam o romance-folhetim das telenovelas refletindo que ambas as narrativas organizam-se a partir do entrecruzamento de universos diversos, paralelos, ocupados por personagens igualmente distintas e variadas. Para além dos enredos, as duas funcionam de forma serializada, construídas aos poucos, de forma interrompida. Os folhetins eram narrados em pedaços, de forma fragmentada tendo em vista uma lógica comercial que envolvia o autor, os editores e os leitores. Nessa mesma linha, os autores da telenovela criam o enredo segundo uma demanda mercadológica, atendendo a pressões de audiência imposta pela emissora e à inclusão de técnicas publicitárias no interior da narrativa, o *merchandising* comercial e o *merchandising* social.

Em relação à natureza seriada, Maria Carmem J. de Souza (2004) argumenta que as telenovelas herdaram dos romances-folhetins a “dimensão da repetição e da longevidade”, ou seja, a organização do enredo de modo a haver uma elasticidade da história durante um longo período. Deste modo, são estruturadas em pedaços, chamados capítulos, e desenvolvidas a partir de inúmeras peripécias que vão sendo criadas e recriadas conforme a longevidade da telenovela. As peripécias podem ser surpreendentes ou mesmo esperadas, como diz Maria Carmem J. de Souza (2004:103): “ (...) as coisas que se repetem: temas, histórias, a estrutura narrativa, personagens, modos de narrar e tantos outros”.

Diante do que discutimos até a presente etapa deste texto, vimos então que a telenovela é fruto de dimensões culturais, artísticas, comunicacionais e sociais que a antecederam. Portanto, é um formato aglutinador, capaz de incluir em sua estrutura diferentes referências e elementos narrativos, e no caso da produção brasileira, incluímos também o gênero informativo. Assim, poderíamos supor que a introdução de elementos realistas e também a inclusão do *merchandising social*, além dos apelos visuais de grafismos e efeitos cinematográficos, definiriam um novo formato de teledramaturgia criado pelos brasileiros. O que efetivamente não procede uma vez que a o formato telenovela (a estrutura narrativa) em si é mantido, ou seja, prevalece a história organizada em pedaços interdependentes, dose a dose, denominada de capítulos, que só termina realmente ao final da última exibição.

Os brasileiros não criaram completamente um novo formato de teledramaturgia e sim atualizaram o original com novos elementos, particularizando a narrativa. Trata-

se, pois, de uma criação inerente ao próprio funcionamento e à lógica da produção televisiva, entremeada pela mistura de diferentes referências para a construção de um programa. De todo modo, permanece a raiz muito profunda da imaginação melodramática, a qual, segundo Ien Ang (1985), é fundamentada num entendimento de mundo baseado profundamente na moral social, estabelecendo lados de força opostas a partir das ações das personagens que nos mostram a diferença entre o certo e o errado.

Nessa direção de pensamento, os pesquisadores Arlindo Machado e Márcia Lucía Vélez (2007) entendem que não tem sido simples criar categorias fechadas para definir os programas televisivos já que existe um intercâmbio de elementos narrativos entre todos eles. As fronteiras não estão fechadas no que se refere a diálogos e apropriações de características. Anne Dunn (2005) também concorda com a complexidade de categorizações para a televisão e sugere que o formato televisivo é pensado simultaneamente tendo em vista o tipo de programa produzido e o suporte para o qual é produzido. O suporte ou o *media* determina características que influenciam diretamente na produção da narrativa. A televisão funciona de modo fragmentado, com conteúdos interrompidos por *breaks* comerciais, determinando assim conteúdos igualmente fragmentados, com narrativas fracionadas. Anne Dunn (2005) desenvolve a questão, refletindo ainda que os formatos são desenvolvidos por uma pessoa ou uma equipe e que posteriormente entram no engendramento industrial, ou seja, são vendidos para inúmeras produtoras que os realizam de formas diversas a depender da audiência e das circunstâncias de produção.

A ficção seriada televisiva pode ser identificada segundo os seguintes formatos: séries, minisséries, *sitcom*, telenovelas, *soap operas* e unitários. Tratam-se de narrativas fragmentadas, estruturadas em blocos de exibição, contudo possuem características particulares que as diferenciam umas das outras. O primeiro trabalho organizado sobre a ficção seriada na televisão brasileira foi escrito pela pesquisadora e dramaturga Renata Pallottini (1998), cuja experiência extrapolou os palcos teatrais e a sala de aula em direção aos extensos enredos das telenovelas. Pallotini colaborou na criação de telenovelas e minisséries e a partir de sua experiência prática e teórica (professora de dramaturgia), definiu e conceituou os programas de ficção prevaletentes na televisão do Brasil. São eles: a telenovela, a minissérie, a série e o unitário. Cada uma possui características inerentes, podendo ter semelhanças entre si.

Com cerca de 160 capítulos, a telenovela é caracterizada por manter duas estruturas: uma macro, que sustenta a história geral da trama e uma micro, construída

para cada novo capítulo⁹⁹. Uma das suas principais diferenças em relação a outras ficções televisivas é a presença dos conflitos provisórios e definitivos; os provisórios são solucionados e até substituídos no decurso da ação, enquanto os definitivos – os principais – só são resolvidos no final. A telenovela brasileira apresenta diversas tramas secundárias ou paralelas, que garantem uma maior elasticidade à ficção tendo em vista que há uma grande quantidade de personagens, permitindo a criação de mais conflitos e situações (Pallottini, 1998).

As minisséries são uma espécie de telenovela curta (cerca de vinte e cinco capítulos), todavia possui a diferença de ser uma obra fechada que já é definida em toda sua totalidade quando é exibida, além de trabalhar apenas uma trama importante e não várias simultaneamente como a telenovela. Já os chamados programas unitários são denominados por essa nomenclatura por possuírem exibição única com uma construção de narrativa que dá conta da história proposta numa única apresentação (Pallottini, 1998).

Em relação as séries, chamamos atenção a uma estrutura narrativa com mais variações e experimentações por parte dos seus realizadores. Esse formato vem se modificando especialmente a partir da década de 1990, recebendo grande influência de diversas linguagens, sobretudo nos Estados Unidos, de modo que, segundo Jason Mittell (2012), tem sido reconhecidas pelo público pelas inovações nos enredos quando comparadas a outras ficções televisivas¹⁰⁰. De acordo com o autor, ultrapassam uma formatação rígida, rompendo a obrigatoriedade de fechamento da intriga num mesmo episódio, o qual segue um desenvolvimento contínuo, criando uma complementaridade sucessiva até finalizar o tema desenvolvido na temporada.

⁹⁹ A novela tem origem na palavra italiana *novellus*, que significava “novo” na idade média, mas sofreu resignificação com o passar dos tempos para “enredo” - narrativa enovelada. A dramaturga Janete Clair em entrevistas costumava dizer que “novela o próprio nome já define: um novelo, que vai se desenrolando aos poucos” (Pallottini, 1998).

¹⁰⁰ É consenso entre a maioria dos autores que pesquisam sobre séries a boa qualidade dos roteiros, justificada principalmente pela maior possibilidade de inovações da linguagem, da técnica e da estética. Como sua exibição é semanal, tem-se naturalmente mais tempo para se esmerar na construção da história e na concepção estética do programa. Um outro ponto importante e diferenciador é a existência de maior liberdade criativa na evolução dramática (história e personagens), já que não há uma tradição de interferência do público no rumo da narrativa nas séries como acontece, por exemplo, nas telenovelas brasileiras. A questão talvez nem seja “tradição” e sim a forma pela qual a narrativa é construída na série, lógica que não estimula a participação constante do público, visto que não há uma continuidade diária na construção da trama e a evolução do enredo dá-se de forma mais sutil do que as telenovelas.

Em vista das variações na estrutura narrativa desse formato, recorreremos ao crítico Omar Calabrese (1987), que propõe duas tipologias para classificar as séries, são elas: *series cumulativas*, cuja estrutura não determina um desenlace previsto, sendo seus enredos fechados numa só exibição e independentes entre si, a exemplo da *sitcom*; *series contínuas*, possuem uma estrutura mais complexa de modo que as personagens e a trama geral evoluem de acordo com a finalização do tema proposto a cada nova temporada. Este último tem sido mais adotado pelos roteiristas das séries mais contemporâneas principalmente nos Estados Unidos.

No universo da narrativa ficcional televisiva, há ainda os filmes produzidos exclusivamente para a pequena tela e ainda a *Soap Opera* norte-americana, formato também influenciando pelo forte sentimentalismo do melodrama. Inicialmente foi dirigida à dona de casa, sendo patrocinada por marcas de sabão como sugere o seu próprio nome. A *soap opera* não tem um final programado como as telenovelas e as minisséries, podendo prologar-se por vários anos a depender da aceitação do público, situação que também acontece com as séries. O enredo é formado por um grupo de personagens que estão conectados por questões familiares, profissionais ou por interesses comuns (Geraghty, 2005).

Existe indubitavelmente uma aposta nas personagens, nas possibilidades de ações advindas da variedade de figuras ficcionais existentes na história. Neste sentido, Rosemary Huisman (2005) acrescenta que a *soap opera* focaliza sobretudo o desenvolvimento da narrativa nas relações entre as personagens, que são manifestadas mediante o constante uso das conversas, o principal veículo de desenvolvimento da narrativa. A *soap opera* tem uma estrutura narrativa bem definida pela qual é reconhecida, entretanto há variações a depender do país onde o formato é replicado. Os investigadores Tamar Liebes e Sonia Livingstone (1998) refletem que há na Europa, em diferentes países, a produção da *soap opera* norte-americana e britânica, duas propostas que se diferenciam pela sua focalização. Segundo os autores, os norte-americanos apostam nos mitos românticos, em personagens femininas que colocam as relações amorosas em primeira instância em suas vidas. Por outro lado, os britânicos adotaram protagonistas com maior realismo social, as variadas representações de mães e seus problemas cotidianos.

Assim como a *soap opera* ganhou mudanças na sua narrativa ao longo da sua produção em distintos países, o mesmo aconteceu com a telenovela, destacando-se as produções mais melodramáticas (sentimentais) mexicanas e as narrativas mais realistas

brasileiras. As produções de língua castelhana abordam temas universais com forte sentimentalismo, tais como os amores impossíveis e os grandes conflitos familiares, não havendo assim discussões de temáticas atuais sociais de modo a criar uma aproximação com o universo real do público (Valenzuela, 2012).

Independente do país de produção, existem algumas características na narrativa da telenovela que são comuns, e naturalmente dosadas em diferentes proporções a depender da origem do realizador. Vamos analisar primeiramente os aspectos da estrutura geral e a seguir iremos focar nos elementos narrativos próprios das produções brasileiras. A pesquisadora Rosário Sánchez Vilela (2000) destaca os principais elementos gerais inerentes às narrativas das telenovelas.

1) Apelo sentimental aos excessos- uma referência à herança do melodrama, ao forte destaque do jogo emocional desenvolvido a partir de personagens que vivenciam circunstâncias de grande sofrimento “humano”; tragédias que se repetem nos enredos. A palavra de ordem é exagero, as emoções exacerbadas de forma que os problemas pareçam ainda maiores com a dramaticidade das personagens. A ideia é captar a atenção e o interesse do público pelo sofrimento causado pelos maléficos vilões aos protagonistas e a luta diária pelo amor impossível do casal romântico. O apelo ao sentimentalismo foi justamente o que causou entre os críticos e investigadores no campo da comunicação a designação da telenovela como uma narrativa feminina (orientada às mulheres sobretudo as produções mais melodramáticas), reflexão que é feita por Heloísa Buarque de Almeida (2002:175): “Tanto a esfera dos sentimentos como a da intimidade familiar são culturalmente consideradas femininas”. Sendo os temas localizados nas relações amorosas\afetivas\familiares estarão mais diretamente associados ao universo feminino, todavia o público expande-se (núcleo familiar) com a adesão de assuntos relacionados ao cotidiano do público.

2) Equilíbrio entre a novidade e a redundância- sendo uma narrativa diária é necessário que haja novidades para o público, entretanto deve haver também uma repetição de algumas informações antigas de modo criativo e atrativo. Normalmente, utilizam-se os recursos do audiovisual, como as lembranças das personagens de fatos acontecidos, chamados na linguagem do roteiro de *flashbacks*, ou mesmo diálogos entre as personagens ficcionais sobre as ações anteriores. As cenas de redundância não têm o propósito de fazer evoluir a trama e sim prolongar a história por um período mais longo, além de efetivamente recordar ações passadas. Entretanto, esses

acontecimentos redundantes são mesclados a outras ações com novos elementos, criando assim uma dinâmica de reconhecimento e novidade. Para além da redundância da narrativa, a própria lógica do funcionamento televisivo dá-se com a promoção dos seus conteúdos. Portanto, os trechos das cenas das telenovelas são mostrados nos intervalos comerciais de modo que os telespectadores são atualizados sobre o enredo mesmo que não o acompanhem diariamente.

3) **Narração fundamentada no suspense e na memória do telespectador**

Sobre a memória, Rosário Sánchez Vilela (2000) refere-se à atenção que o telespectador tem de ter para acompanhar a narrativa dia-a-dia, pois nem todas as informações poderão ser lembradas para o público. Deste modo, espera-se que o telespectador memorize os acontecimentos que provocam a evolução do enredo, ou seja, a memória do público é acionada frequentemente.

Para permanecer o interesse do espectador diariamente é necessário criar cenas com uma dose alta de suspense que são construídas mediante o uso do recurso denominado de gancho narrativo (*cliffhanger*), técnica que cria uma situação problema, uma expectativa provocada (uma cena iniciada e não terminada), que só é resolvida no capítulo seguinte. Existem os ganchos narrativos para finalizar um bloco¹⁰¹ do programa antes do intervalo comercial, assim são cenas de expectativa moderada, e os ganchos para os finais de um capítulo. Estes últimos efetivamente devem causar uma ação geradora de maior expectativa e suspense para os telespectadores. Segundo o pesquisador e roteirista Mauro Alencar (2002:62) “(...) é o gancho que determina o ritmo, o movimento no roteiro de uma telenovela (...) À medida que a técnica foi se aprimorando, as cenas deixaram de ser longas, conferindo dinamismo à história”.

4) **Fragmentação do enredo (herança do romance-folhetim)** – um

princípio básico para a organização do relato interno. A história é criada tendo em vista situações que são desenvolvidas em pequenas doses a cada dia, a cada capítulo. Assim, são imaginados novos conflitos para as diferentes personagens, entre protagonistas e figuras secundárias, de forma que haja uma sucessão de problemas que surgem, desenvolvem-se e finalizam de maneira fragmentada, fracionada a cada exibição até que

¹⁰¹ Terminologia utilizada para designar uma parte do programa, que é formado por um conjunto de blocos, que se complementam entre si numa sucessão lógica de conteúdos complementares entre si.

finalmente os problemas de todos são solucionados no capítulo final. A narrativa é estendida com a renovação de conflitos de todas as personagens fixas do enredo. Essa extensão é possível devido à utilização de incontáveis peripécias, ora surpreendente, ora esperadas, que são criadas e recriadas de forma que o telespectador receba novas informações, sentindo-se assim atraído a acompanhar a narrativa.

5) Estética do reconhecimento (advinda também do melodrama)- premia a bondade e pune as personagens malvadas, ocorrendo assim o triunfo da virtude. Do mesmo modo que no melodrama os autores preocupavam-se em manter a moral da sociedade dando exemplo com a punição dos vilões, os dramaturgos das telenovelas prosseguem com a justiça moral na narrativa. Depois de muito sofrerem devido à perseguição implacável dos vilões, os heróis e heroínas são recompensados por ganho de herança, reconciliação do amor impossível, entre outras situações. Os vilões, entretanto, são punidos com uma morte trágica, a loucura ou a prisão. O reconhecimento dá-se também pela identificação dos telespectadores com as personagens a partir de sentimentos compartilhados e desejos a serem perseguidos.

Fazendo uma análise ainda mais ampla é interessante acrescentar às características listadas acima ao que Omar Calabrese (1987) definiu como *estética de repetição*, ou seja, a reprodução de um mesmo formato para criar diferentes histórias, muitas e indefinidas telenovelas. Assim, temos os elementos variantes, as novas histórias a serem contadas, e o elemento invariável, que é evidentemente a estrutura narrativa do programa, que é replicada incontáveis vezes. Do ponto de vista dos autores e da equipe de roteiristas, eles já sabem a lógica de criação do formato, como a narrativa deve ser estruturada, os elementos funcionais, as técnicas narrativas replicadas inúmeras vezes. A apropriação da forma do programa permite que haja uma criação mais ágil correspondendo ao próprio ritmo industrial de manutenção da telenovela.

No que concerne à telenovela brasileira, podemos reforçar que o seu formato é reproduzido em Portugal e em Angola com as devidas atualizações relacionadas à cultura e aos métodos e possibilidades de produção de cada país. Essas modificações no processo da adequação do formato brasileiro pelos angolanos e pelos portugueses constituem, a partir da visão de Omar Calabrese (1987), em aspectos variáveis concernentes à estratégia da repetição. Na perspectiva interna, na análise da estrutura narrativa da telenovela, e recuperando as características gerais traçadas por Rosário Sánchez Vilela (2000), salientamos que estão presentes nas telenovelas realizadas nos

três países, só que aplicadas de um modo particular em cada cultura. Por exemplo, as telenovelas angolanas por estarem numa fase inicial da “indústria” de ficção ainda constroem personagens mais próximas a esquemas do melodrama (apelo forte ao sentimentalismo e as polarizações), ou seja, heroínas extremamente justas, benevolentes, injustiçadas pelas tragédias do destino e das maldades realizadas pelos vilões, antagonistas com traços muito claros de absoluta crueldade humana.

Para além da identificação das telenovelas brasileiras ou de línguas castelhanas, o investigador Eduardo Adrianzén (2001) define quatro estruturas gerais que são adotadas pelos dramaturgos para desenvolver os enredos. São elas:

A estrutura clássica- a história em que a intriga principal é priorizada durante todo o desenvolvimento da narrativa. Todas as personagens agem em torno e interligadas à trama principal. Os vilões e vilãs assim como os heróis e as heroínas são caracterizados de acordo com o padrão do melodrama, não havendo grandes evoluções psicológicas nas personagens. É uma estrutura que pode ser acompanhada facilmente pelo público mesmo que se percam vários capítulos.

A estrutura de atar e desatar- o autor aqui refere-se aos novos conflitos plantados na história a cada 8 a 10 capítulos. É uma sequência encadeada de problemas que são colocados e desenvolvidos, depois solucionados, só que imediatamente outra nova situação é iniciada decorrente do conflito anterior. As personagens mudam de posição e situação durante o desenvolvimento do enredo, o que dificulta o telespectador em acompanhar a telenovela caso perca muitos capítulos. Essa estrutura é mais adotada pelos autores televisivos brasileiros e também pelos portugueses, pois permite mais dinamismo com a presença de muitas personagens para quem os conflitos são desenvolvidos.

A estrutura por etapas ou fases- Como o próprio nome já sugere, indica as telenovelas que possuem duas épocas distintas no enredo, normalmente um período no passado e outro na atualidade. As personagens apresentam-se numa fase como jovens e depois reaparecem mais velhas: se são adultas, por exemplo, na fase antiga, retornam ao tempo atual como idosas. Essa estrutura é adotada tanto pelas telenovelas brasileiras, angolanas e portuguesas quanto pelas produções de língua castelhana.

A estrutura errática- é aquela em que não há um estilo claramente definido, mesclando características das estruturas anteriores. Segundo Eduardo Adrianzén (2001),

esse tipo de estrutura é adotado pelos roteiristas que se perdem no desenvolvimento do enredo da telenovela e por esta razão não conseguem sustentar uma única estrutura.

As estruturas propostas por Eduardo Adrianzén permitem que tenhamos uma ideia das possibilidades de organização das narrativas das telenovelas, entretanto não inviabilizam o surgimento de novas estruturas. Poderíamos aqui pensar, por exemplo, na proposta da telenovela portuguesa da TVI *A única mulher* (março de 2015 a janeiro de 2017), a qual foi dividida em três distintas temporadas e não em fases tendo em vista a sua longa extensão, 561 capítulos. Ao adotar a estruturação do enredo em temporadas, a telenovela apropriou-se do modelo de organização\exibição das séries televisivas como uma estratégia de alongar extensivamente a duração. Foi inovador, contudo foi também cansativo para os telespectadores uma vez que, diferente da série televisiva (apresentação semanal), *A única mulher* foi exibida diariamente e a expectativa do público era acompanhar uma trama novelesca e não histórias estruturadas em temporadas. Independente da funcionalidade, não podemos perder de vista a maturidade alcançada pelos autores portugueses uma vez que se arriscaram ao propor uma ficção que ultrapassa os padrões reproduzidos e exportados pelos maiores produtores de telenovela, o Brasil e o México.

3.1.1 Os elementos narrativos da telenovela brasileira

O estudo dos enredos de *Windeck* e de *Dancing Day's* foi conduzido tendo em vista os elementos narrativos desenvolvidos pelos autores brasileiros, os quais foram utilizados como categorias de análise nesta tese. Portanto, a partir de cada categoria discutimos um elemento narrativo presente nas telenovelas portuguesa e angolana, ou seja, refletimos sobre as personagens, os temas sociais, a formação das diversas intrigas, a aplicação do *merchandising* social no enredo. Todos eles foram primeiramente compreendidos e depois, no 4º capítulo, foram analisados de acordo com as especificidades das narrativas de *Windeck* e de *Dancing Day's*.

Prosseguimos este texto com reflexões particularizadas sobre cada elemento narrativo, todavia iniciamos pela estruturação do enredo a partir de diversas intrigas secundárias ou paralelas, que integram os diferentes núcleos de uma telenovela brasileira, conforme acompanhamos a seguir:

1) A ampliação das intrigas secundárias- a primeira característica que sustenta a estrutura narrativa brasileira é a presença de diversas tramas paralelas, e

consequentemente a reprodução de personagens secundárias que podem atingir a marca de 80 por programa, como afirma o veterano diretor de telenovelas da Rede Globo Daniel Filho (2001: 181): “Depois apareceram tramas paralelas vividas por personagens secundários, com histórias próprias mas menos expressivas. (...) Esses personagens são um ás na manga do autor. Assim, hoje existem novelas com 40 a 50 personagens. Até 80!!!”. A presença de várias intrigas secundárias concede um ritmo mais dinâmico à narrativa ao passo que promove maior dinamismo ao enredo por apresentar diversas pequenas histórias em diferentes gêneros, comédia, suspense, policial, drama, etc.

A investigadora Renata Pallotini (1998) explica que o desenvolvimento orquestrado da trama central com as secundárias permite que as narrativas tenham maior longevidade já que contém mais histórias a serem contadas, mais conflitos a serem desenvolvidos. Deste modo, o público não se cansa em acompanhar as mesmas intrigas em todos os capítulos já que elas funcionam num sistema de revezamento, ora as tramas A, B e C estão em maior evidência, ora as intrigas C, D e E ganham destaque no enredo. Com essa proposta de narrativa com múltiplas tramas em constante revezamento de apresentação no enredo, pode-se também inserir diversos temas sociais associados a distintas personagens em diferentes fases da evolução da telenovela.

Numa outra abordagem sobre as múltiplas intrigas, o pesquisador José Roberto Neffa Sadek (2008) alerta que muitas vezes é difícil para o telespectador identificar claramente quem são as protagonistas das telenovelas em virtude da presença de inúmeras personagens com suas respectivas motivações e conflitos na narrativa. Em cada núcleo dramático, há aquelas que mais se destacam, sendo assim consideradas pelo autor como protagonista do núcleo e não do enredo geral: “é natural que cada uma delas tenha uma personagem principal, o que, no conjunto da obra, significa ter vários protagonistas, inovando o princípio tradicional das histórias de apresentar apenas um (ou um grupo solitário)” (Sadeck, 2008:92).

Nesta perspectiva, Rosário Vilela (2000) reforça que as personagens secundárias nas ficções brasileiras também apresentam uma densidade psicológica (conflitos internos) e colaboram mais com o dinamismo da narrativa mediante o desenvolvimento de suas respectivas intrigas. Neste sentido, a autora complementa que as personagens secundárias não são construídas apenas para atender a uma intriga, a trama geral, uma vez que elas próprias também possuem as suas pequenas histórias. Portanto, a organização da estrutura de múltiplas intrigas tem de seguir uma lógica que funcione

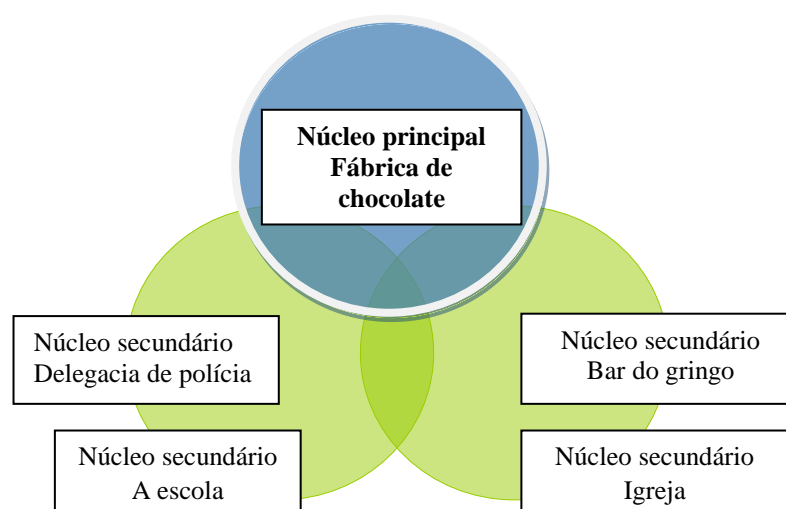
tanto na criação da obra (sistematização de trabalho para o autor e a sua equipe) quanto na compreensão (recepção) do público.

De fato, os brasileiros criaram uma sistematização para organizar as diversas intrigas em diferentes núcleos dramáticos correspondentes. O núcleo é integrado por personagens que possuem vínculos familiares, afetivos e profissionais. Existe assim um núcleo principal - no qual estão os protagonistas e as personagens ligadas diretamente a eles - e os núcleos secundários, que podem ser identificados por um lugar de trabalho, por exemplo, uma clínica médica, uma fábrica e uma escola; ou um espaço de diversão, como um bar ou uma pastelaria.

Renata Pallottini (1998) explica que a presença de diversas intrigas exige mais habilidade por parte do autor não apenas pelo fato de escrever muitas pequenas histórias simultaneamente como também pelo desafio de manter a trama principal constantemente acesa, presente em cada capítulo da telenovela. Com isso, a autora reflete que é importante dosar bem a participação dos protagonistas durante a exibição diária, sobretudo porque há constantemente personagens secundárias, que podem ser bem aceitas pelo público, ganhando maior destaque na telenovela, com novos conflitos criados para elas. É interessante reforçar que a intriga principal sustenta a proposta do projeto e concede unidade à telenovela.

Abaixo criamos um pequeno esquema para ilustrar como os núcleos comunicam-se entre si e principalmente com o principal:

FIGURA 1 - A DINÂMICA DOS NÚCLEOS DRAMÁTICOS



Fonte: Figura elaborada pela autora

Os núcleos secundários estão ligados ao principal pelas personagens que circulam entre os diferentes espaços existentes no enredo. Seguindo a ilustração acima, consideramos hipoteticamente a fábrica de chocolate o local mais importante do núcleo principal uma vez que o seu proprietário é o herói da telenovela e muitos funcionários estão diretamente relacionados aos outros núcleos mediante vínculos familiares e afetivos. Podemos imaginar também a heroína, uma professora da escola, por exemplo, que é irmã de uma doceira da fábrica de chocolates e também filha do dono do bar e da senhora responsável em auxiliar o padre na igreja da comunidade. Enfim, as personagens e as interações podem ser diversas e vão se modificando ao longo da evolução da história. Portanto, a suposta professora heroína pode ser despedida pela vilã, a dona da escola, e vai trabalhar no bar com o pai. Lá, envolve-se com um dos clientes, o delegado, e provisoriamente afasta-se do seu verdadeiro amor, o dono da fábrica.

Num determinado núcleo pode haver muitas personagens com suas pequenas intrigas que circulam em torno do núcleo principal. Algumas vezes as tramas secundárias podem se entrelaçar com a principal, a depender da importância também que a personagem secundária ganha no enredo. Algumas personagens não possuem exatamente uma intriga própria que será desenvolvida ao longo da telenovela. Funcionam como ouvintes ou aconseladoras de outras personagens e por isso aparecem para dar apoio dramático, por exemplo um diálogo, uma revelação, etc.

O veterano roteirista Doc Comparato (2000) relembra que as produções mais antigas tinham menos núcleos dramáticos, o que determinava uma exibição mais curta. Em consonância a essa estrutura narrativa mais concisa, o autor Gilberto Braga costumava dividir os núcleos pelos extratos sociais: os ricos, a classe média e os proletários (a classe popular). Em verdade, até a década de 1980, as telenovelas brasileiras eram escritas por um só autor, entretanto devido ao aumento considerável de capítulos e a maior complexidade nas narrativas (aumento de locações, efeitos especiais, cenas mais curtas e em maior quantidade), foi necessário criar o grupo de apoio de criação dos roteiros.

2) Elementos do realismo entrelaçados ao melodrama- A valsa bailada pelo casal melodrama e realismo ganha ritmo e harmonia com o equilíbrio estabelecido entre ambos. Não é exatamente possível mensurar o que predomina na narrativa, especialmente pelo fato de haver variações nos enredos das telenovelas de acordo com o

estilo de cada autor. Nessa perspectiva, é interessante lembrar que as ficções do horário das 18h da Rede Globo são normalmente telenovelas de época, com uma linguagem mais lúdica e fantasiosa, evocando os sentimentos de ingenuidade e pureza através dos protagonistas e das personagens de bom caráter. As produções, sobretudo dos horários das 21h e 23h, efetivamente trazem os elementos narrativos que delineiam elementos do realismo na telenovela.

A investigadora Maria Aparecida Baccega (2007) explica que nos primeiros capítulos as telenovelas normalmente mostram as histórias de amor impossível e, posteriormente, vai incluindo discussões de temas sociais alinhavados às diversas intrigas paralelas. “Depois, ela se desenvolverá a partir do contexto social em que está inserida, respeitando-se tempo e espaço históricos da sociedade. É desse modo que os grandes temas do cotidiano permeiam toda a telenovela” (Baccega, 2007:10).

Os chamados grandes temas do cotidiano supracitados por Baccega são os mais recorrentes entre os *media* brasileiros no momento em que a telenovela está sendo planejada pelos autores ou mesmo já em desenvolvimento. Para Maria Lourdes Motter e Daniela Jakubaszko (2007), os autores espelham-se na realidade social do público para criar um mundo ficcional que esteja mais próximo do cotidiano dos brasileiros, considerando todos os elementos dramáticos, as personagens, o figurino, as locações e as temáticas debatidas.

Em contributo a essa questão, o pesquisador Igor Sacramento (2008) reflete que o realismo é um estilo produtor de ficções que se assemelham à realidade a partir de uma coerência estabelecida entre a narrativa e o contexto social envolvido. Neste sentido, Sacramento, retomando a visão de Aristóteles, reflete que a *verossimilhança*¹⁰² nas telenovelas com características mais realistas legitima o discurso de identificação do universo ficcional possível de existir no mundo real do público. O *verossímil* é então construído com os diálogos, as personagens e os acontecimentos internos à narrativa, todo o jogo dramático proposto necessita ter uma possibilidade existencial no mundo real: “(...) a retórica da *verossimilhança* (o realismo), para ser eficaz, tem de estar atenta ao senso comum, à circulação de opiniões que vão consolidando modos de percepção e desmantelando outros” (Sacramento, 2008:11).

¹⁰² O conceito de *verossimilhança* na Poética de Aristóteles (2007) é fundamentado na *Mimesis*, na ideia da imitação das ações humanas como processo de organização das narrativas de ficção (Poesia, Epopéia e

Sobre essa questão, a pesquisadora Maria Lourdes Motter (2003) ainda acrescenta que os telespetadores terão mais interesse em acompanhar a trajetória das diversas personagens novelescas se elas parecerem reais uma vez que estão diariamente inseridas no cotidiano das pessoas. Neste sentido, a autora defende que as personagens sejam construídas mediante “hábitos rotineiros, cuja sucessão demarca sua individualidade, sua existência enquanto ser e lhe garante similitude com o real” (Motter, 2003:32). Assim, os cotidianos dos seres ficcionados são construídos em paralelo aos próprios cotidianos do público.

Os temas normalmente são associados às personagens, pois são elas quem podem provocar discussões mediante as ações vivenciadas. Deste modo, alguns seres ficcionais são construídos tendo em vista uma gravidez precoce, o desemprego entre pessoas acima de 50 anos, dependência química, doenças psicológicas, doenças degenerativas (obesidade\bulimia), entre outras complicações da saúde. O tema associado diretamente à personagem pode estar inserido logo no início da telenovela como também pode surgir durante os meses decorridos como uma alternativa de trazer novos elementos dramáticos para distender a narrativa por mais alguns meses.

Existem temáticas que fogem da associação direta a uma única personagem por referir-se ao coletivo, ao grupo social. Normalmente os temas políticos, pertencentes à esfera pública, mobiliza um grupo de personagens ligadas a núcleos distintos com um mesmo propósito. Um exemplo recente dessa proposta está na telenovela da Rede Globo *Velho Chico* (março a setembro de 2016), cujo tema principal foi a disputa entre os latifundiários (representados pelos políticos corruptos e um coronel da cidade) e os pequenos trabalhadores (políticos idealistas e trabalhadores rurais) nas etapas da comercialização e do escoamento da produção das frutas. Os protagonistas estavam envolvidos nesse embate, além de terem individualmente conflitos mais pessoais, como o amor proibido entre dois jovens que supostamente eram irmãos.

Para além da inclusão de temas sociais, outra técnica de aproximação com o real é a atualização do tempo da narrativa com as datas comemorativas do telespetador (natal, ano novo, carnaval, etc.). Nas comemorações de finais do ano, por exemplo, os autores criam cenas específicas para gerar a mesma ambiência de finalização anual para as personagens da história. Essa atualização acontece também com fatos que causam algum tipo de mobilização social, que são comentados pelas personagens nos diálogos, tais como mortes, catástrofes e eventos políticos. Assim, cria-se um espelho social, uma projeção dos principais acontecimentos do cotidiano do telespetador vivenciados

também pelas personagens e, na maioria das vezes, de modo sincronizado. E por fim, há também a participação especial de artistas e personalidades sociais do mundo real nos enredos, todavia não interpretam nenhum papel ficcional; são convidados para conceder mais realismo à telenovela.

3) Institucionalização do *merchandising social* – diferenciamos a discussão de temas contemporâneos nas telenovelas do *merchandising social* por adotarmos a visão defendida pela investigadora Maria Immacolata Lopes (2009). De acordo com a autora, para efetivamente aplicar o *Merchandising*¹⁰³ social nas narrativas novelescas deve-se criar ações dramáticas de âmbito socioeducativo com o objetivo de promover uma discussão mais aprofundada sobre os temas abordados. Nesse sentido, Maria Immacolata Lopes refere-se à busca de reflexões construtivas, ações preventivas, reparadoras e até punitivas perante as problemáticas sociais apresentadas no enredo.

As personagens, no entanto, podem agir de modo a buscar soluções educativas (coerentes com o enredo) em direção à resolução dos seus conflitos, configurando-se assim num bom modelo de comportamento, mesmo que ficcional, para o público. Uma personagem que sofre a dependência química, por exemplo, pode finalmente frequentar as reuniões dos grupos de apoio e lá receber orientações pedagógicas, aconselhamentos e informações importantes para ajudá-la. São efetivamente mensagens didáticas destinadas ao público.

O *merchandising social* termina por trazer para a telenovela a dimensão de serviço social que deveria ser assumida pelas instituições estatais e federais e também pelos jornalistas mediante os noticiários. Apesar de ser um gênero ficcional, os autores da telenovela assumem um certo poder social quando criam narrativas de ampla audiência com o intuito de ajudar a sociedade a discutir temas importantes, de interesse coletivo.

A autora Glória Perez tornou-se *expert* na aplicação do *merchandising social* em suas obras, criando, inclusive campanhas sociais, como as mães reais das crianças desaparecidas no Rio de Janeiro em sua obra *Explode Coração* (novembro de 1995 a

¹⁰³ O termo *merchandising* comercial é utilizado para designar uma promoção de venda no interior de um programa televisivo. É um tipo de publicidade implícita integrada à narrativa como se fosse parte da ação novelesca. Nas palavras de Pallottini (1998:128): “(...) Criada no texto pelo próprio autor, essa publicidade é inserida no fluxo narrativo, na corrente ficcional, e dela passa a fazer parte. Difere da publicidade comum, que aparece desligada da ficção, é explícita e se assume como tal, o *merchandising* disfarça tenta passar pelo que não é”.

maio de 1996). Tais mulheres davam depoimentos (olhando diretamente para a câmera) sobre o desaparecimento dos seus filhos, muitas vezes de forma emocionada. A personagem da ficção estava entre as mães reais que de fato haviam perdido os seus filhos. Em entrevista ao jornalista Jonathan Pereira (10 de outubro de 2015)¹⁰⁴ do portal brasileiro IG, Glória Perez revela que o *merchandising* social funciona bem quando o autor consegue criar simpatia com o público de forma que fique sensibilizado com o sofrimento das personagens. Por consequência, haverá uma maior discussão na sociedade e uma maior repercussão da telenovela entre o público.

Os depoimentos de pessoas reais que olham diretamente para a câmera, uma técnica comum ao gênero cinematográfico documentário, causam mais realismo à narrativa e criam uma comunicação direta com o telespectador. A partir dos depoimentos, o público tem a certeza que todos os problemas vivenciados pelas personagens podem ser muito reais, atingindo pessoas que estão de maneira direta, ou indireta, ligadas à suposta vítima. Ao olhar para os telespectadores, através da câmera, acontece a designada quebra da quarta parede (a divisão imaginária entre a plateia e o palco) proposta por Bertolt Brecht (1978), o faz de conta da ficção é desvelado pela interação de convidados “reais” da telenovela, que abrem os seus corações e contam as suas tristes experiências ao público. Portanto, mesmo que os depoentes sejam estritamente convidados para uma única fala (um só capítulo), existe naquele momento da telenovela uma nova regra do jogo, o rompimento temporário das condições da imaginação para o jogo da realidade, da vida como ela realmente é.

É bem verdade que os dramaturgos da Rede Globo começaram a desenvolver a técnica do *merchandising* social em suas telenovelas na década de 1990 e, portanto, tiveram muitas experiências e oportunidades para aprofundá-la. Para além disso, existe também um núcleo na emissora específico para pesquisar o mercado e perceber quais temas podem ser discutidos tendo em vista o *merchandising* social. Assim, é interessante e lucrativo para a Rede Globo assumir em suas telenovelas o que chamaremos por nossa própria conta de *estética da filantropia*, pois a geração de debates entre o público causa mais curiosidade para aqueles que ainda não assistiram à

¹⁰⁴ [Disponível em] <http://gente.ig.com.br/telenovela/2015-10-10/gloria-perez-relembra-campanhas-sociais-em-novelas-ja-fui-chamada-de-louca.html>. Acesso em 30 de outubro de 2016.

narrativa. Com isso, o *merchandising* social pode ser visto também como uma estratégia de alargar a audiência, logo aumentar os anunciantes e a receita da emissora.

Nem todos os dramaturgos televisivos desenvolvem a habilidade de inserir o *merchandising* social na narrativa, preferindo assim trabalhar com a discussão temática sem o compromisso formal pedagógico. Quando não se consegue desenvolvê-lo de modo “natural” nas ações das personagens, torna-se um discurso cansativo e repetitivo e conseqüentemente a telenovela perde o ritmo narrativo em vista das “aulas” (diálogos pedagógicos) inseridas nas cenas.

Os autores portugueses e angolanos, em passos mais lentos, caminham na mesma direção, buscando incluir em seus enredos o *merchandising* social. É certo que os temas sociais estão presentes nas narrativas, entretanto nem sempre são discutidos de forma tão extensiva e pedagógica como nas narrativas das telenovelas brasileiras.

4) Uma narrativa em construção até o último suspiro- as telenovelas brasileiras começam com uma proposta de sinopse que varia de tamanho de acordo com o autor. Alguns dramaturgos chegam a escrever 30 páginas enquanto outros só trazem uma única lauda de proposta para uma nova história enovelada (Negrão, 2004). De todo modo, a narrativa da telenovela é construída dia-a-dia, como se fôssemos comprar um pão diário para o café-da-manhã (pequeno almoço). Tal pão diário do autor configura-se no cotidiano do público, nos acontecimentos marcantes no país e algumas vezes no exterior a depender de sua relevância. O dramaturgo da Rede Globo Lauro César Muniz (1995) revela que o seu processo de criação é influenciado pelo seu cotidiano e pelas pessoas que o cercam mediante suas opiniões a respeito da obra a qual está sendo escrita por ele.

Lauro Cesar Muniz (1995) reflete ainda que já na sinopse a história nasce a partir dos assuntos que estão em pauta na sociedade brasileira, ou seja, é importante que o autor esteja sensível à realidade social no momento em que compõe uma nova história novelesca. Após a sua exibição, outras novas temáticas podem ser acrescidas as tramas secundárias caso haja uma discussão ou atenção do público em um assunto específico. Deste modo, vários fatores externos e também internos interferem na criação da telenovela, que passou a ser chamada de modo quase que convencional entre os *media* locais de obra aberta.

A obra aberta é um conceito cunhado por Umberto Eco (1976) para refletir sobre a indeterminação de interpretações de uma obra de arte quando esta é aberta. Assim

sendo, não há um único olhar e uma única visão sobre ela, mas sim uma infinidade de olhares e perspectivas, revelando a pluralidade do mundo. Trata-se de um conceito complexo que utiliza várias teorias, entre a relatividade e a física quântica, para demonstrar a potencialidade de leituras variadas e multifocais de uma mesma obra. É evidente que não há uma possível aplicação de tal conceito pensado por Umberto Eco com o processo de criação da telenovela brasileira, por isso, fazemos essa breve revisão e adotamos a simples ideia de “uma narrativa em processo contínuo de construção”.

Esse processo de desenvolvimento diário sofre interferência a dois níveis, primeiro o interno, aspectos ligados ao elenco e ao autor principal, e externos, relativos a acontecimentos importantes sociais, calendário comemorativo e sobretudo à opinião da audiência sobre o enredo e as personagens. Renata Pallottini (1998) define essas interferências incorporadas pelos autores e pela equipe de roteiristas como “influxos que invadem a história ficcional”. Por ser uma narrativa de longa duração, pode acontecer algum infortúnio com algum ator do elenco ou mesmo com o autor principal e assim o enredo sofre também alterações diante do imprevisto.

Um acontecimento recente deu-se na telenovela da Rede Globo, *Velho Chico*, com a morte do ator que interpretava o herói durante o intervalo das gravações. O ator Domingos Montagner foi vítima de afogamento no rio São Francisco, o mesmo rio para quem o título da telenovela faz referência. Os autores Benedito Ruy Barbosa e Bruno Luperi tiveram que mudar o final da história com a morte do protagonista, entretanto não assumiram na ficção que a sua personagem (Santo dos Anjos) morreu. Havia algumas cenas¹⁰⁵ já gravadas com Domingos Montagner de modo que os autores aproveitaram as gravações e conseguiram criar situações de final feliz entre a sua personagem e a heroína. O irônico é que no mundo ficcional o ator estava vivo através de sua personagem e no mundo real os noticiários acompanhavam a fatalidade ocorrida com Montagner.

Do ponto de vista das situações externas que interferem na criação da telenovela, apenas não falamos da intervenção da audiência, do público que é frequentemente ouvido pela Rede Globo através das centrais de atendimento (CAT) e também dos

¹⁰⁵ As cenas do casamento simulando a presença da personagem interpretada pelo ator Domingos Montager podem ser assistidas no Portal da Globo. [Disponível em:] <http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/09/final-de-velho-chico-tem-homenagem-domingos-montagner.html>. Acesso em 02 de outubro de 2016.

grupos de foco organizados pela Divisão de Pesquisa da emissora. Desta forma, os telespectadores manifestam-se sobre o que concordam e sobre o que discordam nos enredos das telenovelas, nas personagens e nos diferentes núcleos de forma a verificar se o direcionamento da narrativa atende às expectativas do público. A partir do resultado dessa pesquisa, os autores e suas equipes de roteiristas vão orientando a evolução das tramas principais e das intrigas paralelas, dando destaque aos protagonistas, como é óbvio, mas também às personagens que ganharam a empatia do público (Olguri et al., 2009).

As investigadoras Lúcia Olguri, Marie Chauvel e Maribel Suarez (2009) entrevistaram alguns autores renomados da Rede Globo, a exemplo de Manoel Carlos, Gilberto Braga e Ricardo Linhares, para compreender de que maneira os resultados das pesquisas realizadas com os telespectadores, além dos atendimentos da central da emissora, interferem efetivamente no processo de criação das histórias. De fato, a opinião do público pode implicar em alterações nas narrativas, entretanto as mudanças têm de ser realizadas tendo em vista a permanência da proposta da intriga principal para que a telenovela não perca a sua coerência interna devido à ansiedade comercial em tentar atender a todas as expectativas da audiência. As pesquisadoras concluem que “cabe ao autor, junto com o diretor da telenovela, manter a coerência do conjunto que acaba indo ao ar, o que se tornaria praticamente impossível se fossem introduzidas modificações significativas a cada variação de audiência” (Olguri et al., 2009:45).

Sendo uma narrativa caracterizada pela improvisação no que se refere à construção da história dia-a-dia devemos considerar o cotidiano dos autores também, os seus hábitos e os seus diálogos com o mundo real, que alimentam a telenovela numa perspectiva mais direta. Manoel Carlos, por exemplo, é conhecido por conversar sobre as suas telenovelas com as pessoas nos ambientes em que frequenta diariamente. É uma forma autoral que o dramaturgo encontrou de ouvir diretamente quem mais conhece a sua história, além dele próprio, o assíduo telespectador. Neste sentido, Ricardo Linhares e Gilberto Braga também confessam prestar atenção às opiniões de familiares, porteiros, amigos, vizinhos e até desconhecidos na rua (Olguri et al., 2009).

5) Personagens com maior complexidade psicológica- Por fim, avançamos para as personagens nas telenovelas brasileiras, que trazem perfis com maior densidade psicológica com a finalidade de se aproximar da realidade do telespectador; um ser passível de existir. Os conflitos externos relacionados aos problemas enfrentados pelas

personagens são compartilhados pelos conflitos internos, as questões existenciais, os traumas, os medos, as inseguranças. Rosário Vilela (2000) chama ainda a atenção para o fato de que as personagens nas telenovelas brasileiras vivenciam a tensão até o último limite “humano”. Os dramaturgos levam as suas criaturas ficcionais a situações extremas, provocando discussões de preconceitos sociais a partir de uma perspectiva de transgressão.

A ruptura de limites dos valores morais não é apenas vivenciada pelos vilões. Protagonistas e coadjuvantes de bom caráter também estão passíveis de cometer atos “sombrios”, inconsequentes, que podem prejudicar outras personagens. Basta lembrarmos de todas as calamidades cometidas pela jovem dependente química Mel (Débora Falabella), da telenovela da Rede Globo *O Clone* (2001-2002). Para sustentar o seu vício, a garota, além de roubar o seu namorado e a sua mãe, contratou bandidos profissionais para assaltar a residência de sua família. Apesar de rica, passou um período vivendo na rua, cometendo pequenos furtos; foi presa por traficantes na favela devido a dívidas pela compra de cocaína e, enfim a tensão máxima foi atingida quando consumiu drogas durante a sua gravidez. A sua redenção só aconteceu quando o bebê nasceu com problemas sérios de saúde em decorrência da dependência química da mãe. Apesar de toda essa sucessão de atos inconsequentes e violentos, Mel, antes de consumir drogas, era uma boa garota, filha exemplar e estudiosa.

Após 10 anos da exibição de *O Clone*, a mesma atriz que interpretou a garota toxicod dependente, Débora Falabella, encarnou a heroína Nina, extremamente vingativa e calculista, de *Avenida Brasil* (2012). O autor da telenovela João Emanuel Carneiro criou uma mocinha motivada pela sede de vingança contra a principal vilã do enredo, a cruel Carminha (Adriana Esteves). O ódio pela sua inimiga fez com que a personagem mostrasse o seu lado sombrio e assustador, especialmente por se tratar de uma heroína. Apresentava-se assim uma personagem ambivalente, com atitudes que pareciam muitas vezes ações de vilania, entretanto era a mocinha da telenovela. Para Sandra Fischer e Geraldo Nascimento (2013), o perfil de Nina não criou grande empatia com o público, pois ela era em demasia introspectiva e retraída. Só que ao longo da evolução da história, a heroína mudou o seu comportamento para uma personagem perigosa e nociva, com atitudes inclusive tão cruéis quanto a sua opositora. Por outro lado, a antagonista Carminha, apesar de ser muito ambiciosa e claramente inescrupulosa, era muito engraçada e divertida, logo conquistou os telespectadores.

Era realmente um duelo de titãs, Nina e Carminha, não se sabia, a certa altura do enredo, quem era a vilã e quem era a heroína. Essas protagonistas de Emanuel Carneiro são consequência da própria evolução das personagens nas telenovelas brasileiras, sobretudo ao final da década de 2000. Os perfis melodramáticos das mocinhas e das vilãs maniqueísta, previsíveis e imutáveis têm sido substituídos por personagens complexas, dualistas, que no decorrer da trama se modificam, para o bem e para o mal, como vimos em *Avenida Brasil*.

A heroína controversa, entremeada pela dualidade, nos faz avançar para pensar a figura do anti-herói¹⁰⁶, que nas telenovelas não temos exemplos em grande número, todavia nas séries norte-americanas estão cada vez mais presentes. Na verdade, as séries apresentam personagens tão contraditórias e até imorais para os padrões vigentes na sociedade atual, a exemplo do mafioso Tony Soprano, protagonista do programa *The Sopranos* (EUA- 1999/2007) e do assassino em série Dexter, o mocinho nada convencional da série homônima (EUA-2006/2012).

Os investigadores Daniel M. Shafer e Arthur A. Raney (2012) descrevem os anti-heróis como seres que podem apresentar comportamentos corruptos e ações erradas e impróprias, contudo, apesar da má conduta, ainda funcionam como forças do bem em muitas narrativas. O que Shafer e Raney definem como força do bem, Christopher Vogler esclarece ser o papel legítimo do anti-herói tendo em vista que é um tipo especial de herói, e como tal também seguirá sua jornada e terá uma fruição particular com o espectador: (...) “alguém que pode ser um marginal ou um vilão, do ponto de vista da sociedade, mas com quem a plateia se solidariza, basicamente. E nos identificamos com esses marginais porque todos nós, uma ou outra vez na vida, nos sentimos marginais (...)” (Vogler, 2006:58).

Anti-herói, herói\heroína, vilões, personagens secundárias, todos eles sofreram inovações ao longo de mais de 65 anos de produção das telenovelas, portanto as reflexões sobre a criação da personagem serão pormenorizadas no texto seguinte em vista da necessidade de se pensar mais intimamente na construção dos diversos e

¹⁰⁶ A ascensão do anti-herói principalmente nos canais fechados dos Estados Unidos provocou uma onda de estudos e discussões sobre o tema no universo acadêmico e no próprio meio televisivo. O jornalista norte americano Brett Martin lançou, em 2013, o livro “*Difficult Men*”, uma tentativa de explicar a aderência dos canais a cabo pelas séries protagonizadas por anti-heróis. Martin descreve como funciona o processo de criação dos referidos programas, mediante o trabalho coletivo dos roteiristas para a criação dos diversos episódios das séries.

complexos seres ficcionais. Para tanto, partiremos do entendimento primordial de como se constrói uma personagem de ficção para em seguida deslocar essa *persona* para a narrativa da telenovela.

3.2 Elas não são mais as mesmas: a evolução das personagens nas telenovelas

Existem diferentes linhas de estudo que analisam a personagem, desde uma perspectiva de abordagem psicológica à uma associação mais direta do ser ficcional com a ação. Os autores Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider (2010) concordam que há quatro visões predominantes para analisar a personagem: a linha hermenêutica, na qual os investigadores entendem as figuras ficcionais como representações dos seres humanos; o enfoque psicanalista, focado na psique da personagem (conflitos internos); os estudos estruturalistas, baseados na construção do ser imaginário; a análise semiótica, que percebe a figura ficcional como um conjunto de significantes e estruturas textuais.

Em prosseguimento à discussão da categoria personagem, Carlos Reis (2006:31) adverte que a modernização dos estudos narrativos da década de 1960 subjugarão o potencial desse ser ficcional, categorizando-o de acordo com os “excessos biografistas e mesmo psicologistas que, numa perspectiva conteudista, entendiam a personagem como extensão do autor, evidência da sua intenção ou linear representação de figuras reais”. Para além disso, Reis reflete que as personagens haviam sido reduzidas anteriormente ao seu caráter funcionalista desde o estudo formalista russo, sobretudo com a consolidação da análise morfológica do folclorista Vladimir Propp¹⁰⁷.

O estudo da personagem ganha novas nuances com as narrativas ficcionais mediáticas tendo em vista naturalmente as particularidades e as linguagens dos respectivos *medias*. No caso específico da ficção televisiva, encontramos publicações

¹⁰⁷ Propp (2003) tornou-se conhecido pelo seu estudo *Morfologia do Conto*, no qual avaliou uma série de contos indo-europeus com o objetivo de identificar os elementos narrativos que se repetiam entre todos eles. O pesquisador conseguiu comprovar que embora os contos fossem diferentes (personagens, espaços, intrigas), traziam a repetição de elementos narrativos básicos e identificou sete personagens agentes. Propp organizou as ações narrativas dos contos em 31 funções¹⁰⁷ que permitiram o agrupamento e a função também das personagens: “(...) por função, nós entendemos a ação de um personagem, definido do ponto de vista de sua significação no desenrolar da trama” (Propp, 1965, p. 31). As personagens foram divididas em 7 esferas de ação (funções), são elas: 1) O Agressor- comete a maldade; 2) O Doador – quem concede o objeto mágico ao herói; 3) O Auxiliar, o ajudante do herói; 4) A Princesa e o Pai (rei)- ou simplesmente a mocinha e o pai; 5) O Mandador- quem tem o poder de mandar; 6) O herói- o protagonista; 7) O falso herói- quem faz reivindicações falsas.

(Jost, 2015; 2011; Baroni, 2016; Mittell, 2012) mais direcionadas a análise das séries produzidas nos Estados Unidos e na Inglaterra. Os estudos consideram as particularidades do formato, por exemplo a evolução da personagem a cada nova temporada, entretanto trazem características inerentes à linguagem televisiva, que podem ser observadas também nas telenovelas e nas minisséries.

De acordo com Renata Pallottini (1998), os recursos da televisão (som, a câmera, efeitos sonoros, etc.) modificam a criação original da personagem quando foi descrita pelo dramaturgo no roteiro. “(...) O personagem é aquilo que o dramaturgo criou no papel, mais os cenários que o circundam, as roupas que veste, o penteado criado para ele, as luzes que iluminam, as cores pelas quais se optou, todo os signos a serem lidos e decifrados pelo espectador” (Pallottini,1998:145). A investigadora reforça que o talento do ator é fundamental para dar vida a personagem e torná-la cativante para o público, sobretudo nas telenovelas devido à longevidade da história, o que implica o “convívio” diário do ser ficcional com as pessoas no mundo real.

As personagens nas telenovelas brasileiras sofreram uma expressiva evolução ao longo das décadas, iniciando com a construção de protagonistas maniqueístas até atingir figuras com caráter mais próximo da complexidade humana, com traços mais dualistas. Tal movimento justifica-se pela própria necessidade de sobrevivência dessa narrativa de modo que os autores, diretores e produtores de televisão buscaram acompanhar as mudanças sociais, os novos paradigmas da sociedade urbana.

Essa evolução, entretanto, não fez com que a influência do melodrama fosse simplesmente abolida na construção das personagens. Os seres ficcionais mais complexos, com seus conflitos internos e suas dualidades, coexistem com outros mais lineares, pautados na dicotomia virtude (heróis) *versus* vícios (vilões). As telenovelas angolanas e portuguesas também continuam a dialogar com a tradição do melodrama no que se refere à construção das personagens, adequando obviamente tais figuras ao contexto sociocultural de cada país.

Uma vez compreendida a influência e por assim dizer a permanência dos perfis melodramáticos nas telenovelas, convém agora discuti-los. São sobretudo caracterizados por não apresentarem conflitos internos; são movidos por situações externas, que os obrigam a reagir, a conduzir o enredo para um passo adiante. Peter Brooks (1995) explica que as personagens melodramáticas mostram-se mais superficiais justamente por não apresentarem as contradições humanas, os conflitos psicológicos, os traumas, medos, incertezas. Neste sentido, Jean-Marie Thomasseau (2005) reflete que não

causam grande surpresa no espectador tendo em vista que se apresentam claramente de modo linear, ou seja, seres honestos e íntegros comportam-se com boas ações ao passo que as personagens do mal (os vilões) agem com más intenções; enfim, são seres facilmente identificados.

Em contributo ao estudo da personagem melodramática, Jesús Martín-Barbero (2003:169;170) identifica quatro perfis-chaves nucleares inerentes a uma narrativa com características melodramáticas, são eles: 1) o *Traidor*, refere-se ao vilão, a personificação da maldade, da manipulação e do vício; 2) a *Vítima*, normalmente representada por uma mulher virtuosa em perigo; 3) o *Justiceiro*, perfil do herói, o salvador da vítima e é também quem pune o *Traidor*; 4) o *Bobo*, um perfil cômico que não está diretamente ligado às protagonistas, todavia contribui no enredo com situações engraçadas, concedendo leveza à história.

O esquema do enredo melodramático é notoriamente bastante conservador, refletindo uma sociedade com fortes valores patriarcais uma vez que a mulher é representada predominantemente como a vítima, configurando-se como uma “personagem passiva” (receptora das ações de outros). Em verdade, a mulher-vítima sofre pela maldade do *Traidor* e, posteriormente, é salva pelo heroísmo do *Justiceiro*, entretanto ela própria não realiza ações de autodefesa ou ataque. Era o perfil das mocinhas das telenovelas clássicas, as produções adaptadas dos roteiros das radionovelas cubanas. O investigador Eduardo Adrianzén (2001) denomina a telenovela inicial de Rosa Clássica, proposta baseada no moralismo e no machismo respaldados pelo culto à virgindade e à pureza feminina, todavia constituíram como base para as produções contemporâneas em toda a América Latina.

Para além do melodrama e dos romances-folhetins, a caracterização da personagem feminina como *Vítima* está presente também nos contos de fadas, cuja heroínas precisam ser salvas pelo príncipe encantando, a exemplo de Cinderela, a Gata Borralheira e Branca de Neve. As ações das mocinhas dos contos de fadas foram analisadas pela colaboradora de Carl Jung, a investigadora Marie Louise Von Franz (1995), que utilizou como condutores para a discussão dois conceitos da psicologia analítica de Carl Jung, a *Anima* (a expressão interior feminina do homem) e o *Animus* (a expressão interior masculina da mulher).

De acordo com Marie Louise Von Franz (1995), apesar dos contos apresentarem personagens femininas no centro do enredo, não significa que representam os aspectos psicológicos da mulher, a sua visão de mundo, uma vez que foram escritos por homens.

Nesta direção, a autora argumenta que o escritor dos contos populares utilizava o seu polo feminino (a sua *Anima*) como fonte de inspiração para “imaginar” como as mulheres vivenciavam os seus problemas e as suas questões. Eram ações pautadas em convenções sociais predominantes nos períodos nos quais os contos foram escritos.

A heroína construída na tradição cinematográfica também merece a nossa atenção neste texto uma vez que recebeu influências do melodrama, sobretudo nas primeiras décadas de produção do cinema. A investigadora Annette Khun (1994) adverte que durante décadas as personagens femininas nos filmes quando não eram construídas segundo uma visão da tradição clássica como seres frágeis e sensíveis, eram diretamente condicionadas aos seus atributos físicos, à sexualidade, para definir o seu perfil e as suas características. Assim, a autora conclui que foram desumanizadas e transformadas basicamente em bonecas vivas: “(...) aqui que a tradição do glamour em toda sua manifestação parece ocupar outra tradição de reputação das mulheres, do mito ao conto de fadas à alta arte à pornografia, na qual elas são destituídas de vontade e autonomia” (Khun, 1994:14).

Para Raymond Williams (2002), as convenções de papéis ativos e representações no drama (podemos estender para a ficção em geral) numa determinada sociedade, num tempo histórico específico não são aleatórias, são trabalhadas e reafirmadas nas relações interpessoais e sociais. Portanto, são representações do imaginário social, que no contexto do continente europeu e posteriormente no mundo latino-americano refletiu uma sociedade patriarcal, conservadora e machista, cuja mulher era mostrada como heroína na condição de ser vítima. Raymond Williams (2002:65) reforça que as tipificações e imagens atuantes só permanecem no drama “enquanto a convenção tiver consistência, enquanto as relações fizerem sentido, a maior parte das práticas as reforçam”.

Seguindo ainda a visão de Raymond Williams (2002), identificamos a presença dos perfis melodramáticos nas telenovelas brasileiras, portuguesas e angolanas, entretanto, as características da *Vítima*, do *Justiceiro* e do *Traidor* já não se encaixam inteiramente nas convenções contemporâneas. Relativamente ao Brasil, lembramos que a heroína bondosa, bem-comportada, de moral católica transformou-se, gradativamente, a partir do final da década de 1970 e durante os anos 1980 numa personagem que dizia o que pensava e agia como desejava. Para exemplificar essa evolução das mocinhas das telenovelas, o crítico de ficção televisiva Nilson Xavier (2011), lembra das personagens interpretadas pela atriz da Rede Globo Regina Duarte, que nas décadas de 1960 e 1970

personificou a imagem de mulher pura e romântica; na virada dos anos 80, representou uma mãe solteira, divorciada e independente na série *Malu Mulher* e em 1985 tornou-se a Viúva Porcina, na telenovela *Roque Santeiro*, uma mulher escandalosa, ousada, que segundo Xavier havia se tornado a “amante” do Brasil.

A Viúva Porcina (de autoria de Dias Gomes e Aguinaldo Silva) era uma heroína cômica, exagerada nas vestimentas e no seu comportamento e ainda era uma falsária, enganava a todos fazendo-se de esposa do mártir da cidade Roque Santeiro, entretanto sempre foi amante do coronel Sinhozinho Malta. A Viúva Porcina assim como as personagens inspiradas nas obras do escritor Jorge Amado, tais como Gabriela e Tieta do Agreste, ajudaram a desconstruir um tipo de heroína perfeita, devidamente ajustável aos padrões sociais, à moral católica.

A personagem Gabriela era uma jovem morena humilde do interior da Bahia, sem cultura, com uma sensualidade ingênua e despropositada. Essa mocinha criada pelo escritor Jorge Amado tinha uma beleza “selvagem” (não usava maquiagem ou adereços femininos) e exalava uma sensualidade à flor da pele em gestos elementares, como na caminhada e no sorriso. Iniciava a construção de um perfil feminino baseado no discurso colonial, a morena ou mulata de ancas largas, disponíveis ao prazer sexual. Personagens construídas para exaltar a sexualidade e a sensualidade da mulher brasileira (especialmente as mulatas e morenas) têm sido regulamente reproduzidos (tipificados) nas telenovelas atuais, entretanto não assumem o protagonismo. Estão nos subúrbios, nas comunidades de renda mais baixa, sobretudo na periferia do Rio de Janeiro.

A mulata sensual representada nas telenovelas é justamente como Gilberto Freyre em sua obra *Casa Grande & Senzala* (2003) descreveu a mulher nativa, a típica brasileira no calor dos trópicos. Num estudo sobre a sexualidade no Brasil colonial, a investigadora Margareth Rago (2005) constatou que a identidade do povo brasileiro, sua índole e sua vocação, é pautada predominantemente no seu comportamento sexual. A autora revela que essa afirmação da identidade do povo a partir da sexualidade liberada e permissiva especialmente em relação às mulheres tem sido propagada após o período do colonialismo, como uma memória institucionalizada transmitida entre as gerações.

Para Richard Dyer (1993), o estereótipo, que é a ordenação generalizada dos sujeitos em grupos, não é em si mesmo perigoso. Os problemas surgem no controle e na reprodução\propagação dos estereótipos uma vez que são pautados em preconceitos raciais, de gênero, de classes, de nacionalidade, etc. Estes preconceitos, por sua vez, são retransmitidos como se fossem de fato a realidade. Para Roland Barthes (1984), os

estereótipos são construídos por uma deformação da linguagem, entretanto apresentam-se de modo natural, quase verdadeiro, reproduzidos pelos *media*. Assim, as telenovelas terminam por ser disseminadoras de estereótipos como o da morena\mulata afeita ao sexo sobretudo por seguir a lógica da serialização e repetição de representações aceitas socialmente em inúmeras ficções seriadas.

Convém estabelecer distinções entre os conceitos estereótipo e tipo uma vez que podem ser usados equivocadamente como sinônimos. Para os autores Richard Dyer (1993) e Homi Bhabha (2007), o primeiro é caracterizado pela simplificação deturpada de um grupo tendo como alicerce o jogo do poder\saber de um setor dominante para com outro. As literaturas pós-coloniais, como as obras do escritor afrofrancês Franz Fanon, buscaram, por exemplo, desmistificar os estereótipos contra os negros produzidos a partir das relações coloniais. Richard Dyer (1993) e Homi Bhabha (2007) concordam que o estereótipo advém das relações estabelecidas nas diferentes culturas. Os tipos, por outro lado, podem ser considerados subcategorias de personagem e são representações de profissões, comportamentos, culturas dominantes em várias épocas, como bem reflete o escritor Georg Lukács (1973:9): “ele torna-se tipo porque nele convergem e reencontram-se todos os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico, porque criando tipos mostram-se esses elementos no seu grau mais alto de desenvolvimento”.

A partir do pensamento de Georg Luckás, podemos pensar nos tipos recorrentes nas telenovelas brasileiras, tais como o padre da cidade pequena, o jornalista curioso, o novo rico em ascensão social, enfim personagens construídas pela sua profissão ou condição social, os hábitos e comportamentos definidos pela ocupação profissional. Em relação às heroínas, não há exatamente um tipo adotado para as narrativas, entretanto a investigadora Heloísa Buarque de Almeida (2007) analisa que, de um modo geral, as mocinhas das telenovelas contemporâneas são inspiradas nas mulheres de classe média alta, que conciliam a carreira profissional com as responsabilidades domésticas e ainda buscam satisfação na vida sexual. A autora acrescenta que são representações perfeitamente adequadas aos modelos da publicidade uma vez que a criação do enredo e, em consequência, das personagens estão subjugadas aos interesses comerciais da emissora, neste caso da Rede Globo. Por esta razão, as mocinhas não trazem comportamentos que possam causar um grande incômodo social ou aversão no público.

As mocinhas das telenovelas portuguesas também acompanharam a evolução das mulheres na sociedade. Deixaram de assumir o papel de donas-de-casa para

interpretarem proprietárias de empresas, personagens emancipadas com poder econômico e uma vida respeitada na esfera pública. A autora de telenovelas portuguesa Patrícia Müller revela que os telespectadores estão mais abertos a seres femininos emancipados e independentes, exemplificando com suas personagens de ‘Rosa Fogo’: Gilda Mayer (Irene Cruz), uma empresária de grande sucesso, e Alzira (Maria Emília Correia), dona da confeitaria Imperatriz. "A primeira gere um império e a segunda um negócio e uma família. Têm ambas um grande poder" (CM Jornal online)¹⁰⁸.

As mocinhas transformaram-se ao longo das décadas e os heróis também acompanharam a evolução da sociedade. Eles não são mais os salvadores das frágeis amadas em perigo, os *Justiceiros* do esquema melodramático. Desceram do cavalo branco e assumiram características mais realistas, aproximando das imperfeições dos seres humanos, o que facilitou inclusive uma maior identificação do telespectador com esse sujeito fictício. De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1998), o próprio conceito de herói tem se transformado conforme a época, com os diferentes contextos históricos, todavia esse protagonista possui características que se sobressaem em relação às outras personagens, especialmente quando comparado ao antagonista. Suas virtudes e talentos apresentam-se justamente a partir das relações com os outros agentes ficcionais da narrativa em situações que podem mostrar o seu grande valor dentro da coerência da obra. Para os autores, o conceito do herói estrutura-se segundo “uma concepção antropocêntrica da narrativa: trata-se de considerar que a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a história”(Reis & Lopes, 1998:210).

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1998) chamam a atenção ao fato de os heróis estarem instituídos de condições valorativas superiores mesmo em estudos funcionalistas, como a morfologia de Propp, na qual são destinadas funções de caráter elevado para o protagonista. Deste modo, o que predomina na literatura e posteriormente nas ficções cinematográficas e televisivas são os heróis que trazem mais características positivas, de valorização ao seu caráter, do que aspectos negativos, que degeneram a sua identidade. Visão que foi iniciada desde a Poética de Aristóteles,

¹⁰⁸ Notícia [disponível em:] <http://www.cmjornal.pt/tv-media/detalhe/ambicao-e-poder-no-feminino-domina-novelas-portuguesas>. Acesso em 06 de dezembro de 2016.

lembrando que o filósofo grego defendia a imitação (*mimesis*) das ações dos homens de bem (de inquestionável virtude), sendo assim *verossímeis* as ações de personagens passíveis de existirem no mundo real.

Mesmo com a evolução social e, por consequência, a “humanização” dos mocinhos das telenovelas brasileiras, prevalecem heróis e heroínas com traços mais valorativos ao seu caráter, entretanto já começam a apresentar maiores conflitos internos, que provocam ações prejudiciais a outras personagens. A telenovela da Rede Globo *Sete Vidas* (2015), por exemplo, conta a história de um herói de meia-idade, solitário, que não consegue sustentar uma relação estável e madura com uma companheira devido a traumas familiares. Durante toda a telenovela, ele tenta assumir uma esposa e um filho, contudo não consegue. Foge pelo mundo por medo de não estar apto para as responsabilidades paternas. Ele descobre que é pai de sete jovens adultos em virtude de uma inseminação artificial feita na juventude e também não se aproxima de nenhum deles, mantendo-se distante e obtuso diante da revelação.

O herói de *Sete Vidas* é traumatizado, perseguido pelo passado conturbado de sua família, pois ele pensava ter sido o culpado pelo acidente de automóvel que matou a sua mãe. Além do trauma, é muito egoísta, pensa em si acima de todos, inclusive dos filhos. O seu egoísmo é reforçado pela relação com as outras personagens que dizem constantemente o quanto o herói só pensa em si próprio, tomando atitudes que magoam muitas pessoas que o amam. Essa personagem precisava mais de ajuda do que propriamente podia salvar alguém.

Na telenovela *Sete Vidas*, os conflitos internos das personagens e as temáticas sociais funcionam como os grandes vilões da narrativa. Não há uma figura proeminente que durante todo o enredo realiza ações de maldade contra o núcleo de protagonistas. A incapacidade de relacionamento humano do protagonista gera diversas adversidades para os seus filhos adultos, os quais também possuem conflitos próprios, a exemplo do adolescente Bernardo, um jovem rebelde que já se envolveu em pequenas infrações e depois tem de lidar com um padrasto falsário e um amor não correspondido por uma mulher mais velha; ou ainda o jovem biólogo Pedro, que vive a paixão proibida pela suposta meia-irmã Júlia, que por sua vez, enfrenta sérios problemas com sua mãe egocêntrica e autoritária. As personagens são ricas de controvérsias, de culpa, de medo, de traumas, de amor, de paixão, de vontade de se transformar e, de fato, evoluem, modificam-se, até o final do enredo.

Sete Vidas ultrapassa o clichê telenovelesco casal romântico (predomínio dos valores morais) X vilões (representação da maldade) e aponta para uma dramaturgia televisiva renovada e ainda mais próxima do cotidiano dos telespectadores não apenas devido à associação das figuras ficcionais a temas sociais como também devido à complexidade psicológica das personagens. Neste sentido, a autora da telenovela Lícia Manzo construiu *personagens redondas*, profundas e complexas, um conceito desenvolvido por Edward Forster (1998) para explicar as figuras ficcionais imprevisíveis, com motivações existenciais, ricas em conflitos internos e dualidade; seres que evoluem com o próprio desenvolvimento do enredo.

Em complementaridade, Edward Forster (1998:71) define também as *personagens planas*, caracterizadas pela superficialidade, “construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em relação às redondas”. Nas telenovelas brasileiras, os perfis planos configuram-se principalmente com a aderência dos estereótipos das mulatas\morenas hiper sensuais ou homossexuais engraçados. Os vilões também podem ser construídos de forma plana, considerando apenas o lado sombra da personagem, os seus aspectos negativos, a representação da maldade tal como acontece nos antagonistas do melodrama.

O vilão é um importante personagem na telenovela uma vez que a sua função é criar ações de grande crueldade e sofrimento para os protagonistas. Uma história telenovelesca pode possuir um ou vários antagonistas, desde um pai, uma mãe, um irmão, a um contraventor, um empresário rico, uma jovem ambiciosa pobre, entre outros. O que impera na sua caracterização é a desonestidade, a profunda falta de ética e consciência de modo que agem unicamente por interesses próprios, sem se importar com as pessoas. De acordo com a autora Roberta Manuela de Andrade (2003:67) é o vilão que faz a telenovela movimentar-se mediante as suas intrigas e armadilhas construídas e reconstruídas durante os capítulos: “é enfim a vilã que efetivará o jogo de conquistas, seduções, intrigas e ocultamentos da trama. Nas telenovelas, os vilões proliferam porque sem eles a narrativa não evolui”.

Os vilões também modificaram-se nas telenovelas brasileiras e portuguesas, contudo ainda encontramos em muitas produções atuais o antagonista clássico, apoiado estritamente no melodrama. Os vilões construídos unicamente por motivações de maldade, sem elementos de redenção, não apresentam uma complexidade, nem causam grandes surpresas para o público. É um ser ficcional, inclusive, que causa antipatia perante o espectador já que não existe nenhum tipo de identificação, projeção ou

empatia. Constituem-se em figuras caricatas adequadas a ideia de *personagem plana* (Forster, 1998). Estes modelos melodramáticos são ainda mais comuns às telenovelas angolanas que estão numa fase de organização da produção desse tipo de narrativa seriada e possuem naturalmente uma experiência de realização recente quando comparadas às realidades brasileira e portuguesa.

Os antagonistas complexos, seguindo a ideia de Edward Forster (1998) de *personagem redondo*, possuem, muitas vezes, motivações relacionadas ao seu passado extremamente sofrido, traumas familiares, conflitos internos, que revelam sua humanidade, a luz perdida na sombra. Um exemplo desse perfil é Félix (Mateus Solano), o vilão cômico da produção da Rede Globo *Amor à vida* (maio de 2013 a 31 de janeiro de 2014), que iniciou a telenovela como um homem rico, ambicioso e invejoso, capaz dos piores atos para tornar-se o diretor do hospital da família. Ele comete várias maldades contra a sua irmã, a mocinha, por ela ser declaradamente a filha preferida. O pai de Félix tratava-o com desprezo por ele não ter habilidade para gerenciar os negócios e por ser homossexual; era um filho indesejado e pouco amado pela figura paterna. Apesar de toda a maldade, esse antagonista é extremamente engraçado, possui bordões inteligentes e cheios de humor, provocando simpatia no público. Quando todas as suas maldades contra a irmã são descobertas, Félix é expulso de casa pela mãe, quem acobertava suas armações, sem nenhum tipo de ajuda econômica e passa a viver no subúrbio.

A partir de então, começa a redenção da personagem. Félix abandona o elegante terno e veste-se com camisa amarrada na cintura e flor no cabelo para vender cachorro-quente numa rua popular de São Paulo; cenas ainda mais cômicas que provocaram piedade e simpatia do público. Ele deixa de ser o grande vilão do enredo e passa para o estágio de recuperação, com recaídas de conduta moral, o que concede mais *verossimilhança* ao seu perfil. As personagens da telenovela (a mãe e o namorado de Félix) e o público torcem para que ele realmente consiga se tornar um ser melhor. Em resumo, ele começa a telenovela como um vilão extremamente ambicioso e dissimulado e termina como um dos protagonistas do bem, mantendo naturalmente as suas observações irônicas e as algumas vezes politicamente incorretas.

Antagonistas bem construídos como Félix, que ganham o carisma do público, são definidos por Noël Carroll (2004) de *vilão aprovado* tendo em vista que os telespectadores se aliam a essa figura politicamente incorreta apesar de ser uma *persona* totalmente inaceitável no mundo real. A partir da análise do mafioso Tony Soprano da

série norte-americana *A família Soprano*, Noël Carroll discute que a popularidade desse vilão não está relacionada à identificação, mas sim à uma simpatia construída ao longo de exibição da série. No universo ficcional, Tony Soprano, entre todos os mafiosos, é quem apresenta mais humanidade, aproximando-se de um senso de moral de acordo evidentemente com os códigos de conduta de um mafioso. Assim, o autor reforça que a validação do *vilão aprovado* é determinada pelas outras personagens (secundárias), que devem ser muito mais repugnantes e indesejáveis, criando assim um jogo de associação que comprova que o vilão da história é o melhor ser dentre todos que existem no seu meio de convívio.

A antagonista Carminha da telenovela *Avenida Brasil* (Rede Globo, 2012) também pode ser considerada uma *vilã aprovada* uma vez que o público teve grande aceitação por equilibrar entre seus atos de crueldade atitudes cômicas, divertidas que provocavam o riso fácil. A história de vida de Carminha também fez com que o telespectador se compadecesse diante da sua absoluta ausência de ética e de moral. A vilã cresceu no lixão do Rio de Janeiro, local onde são depositados todo o lixo da cidade e ascendeu na pirâmide social devido a golpes em homens honestos.

A comicidade é o ponto de interseção entre os vilões Carminha e Félix, todavia é um recurso mais utilizado nas personagens secundárias. Para os seres ficcionais engraçados, porém com desvio de caráter, a comicidade é apoiada no que Henri Bergson (2001) denomina de *vício cômico*, o qual “pode unir-se a pessoa tão intimamente quanto se queira, mas nunca deixará de conservar existência independente e simples; continua sendo personagem central, invisível e presente, do qual as personagens de carne e osso ficam suspensas em cena” (Bergson, 2001:12).

Para além dos *vícios cômicos* dirigidos às personagens desonestas e sem moral, as telenovelas da Rede Globo adotaram a criação de figuras engraçadas, tipos sociais existentes na sociedade, a exemplo do novo rico, o jogador de futebol, a fanática religiosa, o político ridicularizado, etc. A personagem-tipo possui uma série de características conhecidas pelo público e por isso é fácil identificá-las. De acordo com Carlos Reis (2015:125), são personagens com feição temática-social situadas num determinado tempo histórico “é praticamente obrigatória no romance realista, mas reencontra-se no século XX, de tendência neo-realista ou similar, prolongando assim a funcionalidade típica de tipo social, um prolongamento não-isento de tipos ideológicos, como se sabe”.

A personagem-tipo cômica nas telenovelas é construída a partir do exagero de características instituídas por causa da sua profissão ou do grupo social o qual pertence. Tal personagem constitui-se numa alternativa com grande potencial dramaturgico para os roteiristas que podem explorar a criação de inúmeras situações engraçadas, que vão suavizar os momentos de tensões causados pelas intrigas mais sérias, sobretudo os desafios enfrentados pelos protagonistas no enredo geral. Para Georges Minois (2003), o riso é fruto das situações que fogem à idealização dos padrões de comportamento, às convenções sociais, que buscamos seguir para estarmos adequados às regras da boa convivência: “o riso é ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com o seu modelo, com sua essência ideal” (Minois, 2003:112).

Nesta perspectiva, Henri Bergson (2001) reflete que tudo que não é julgado normal dentro de uma ordem estabelecida é corrigido com o riso, ou seja, quando reconhecemos alguém que rompe as convenções sociais, rimos como um meio de ajustar tal transgressão. Foi justamente nessa direção de causar uma quebra na normatividade social que a dramaturgia da Rede Globo vinha apostando sobretudo nas décadas de 1980 e 1990 no que se refere à criação de personagens cômicas homossexuais. Para tanto, esses seres ficcionais eram mostrados efeminados, com gestos exagerados e ampliados, figurinos muitas vezes excêntricos para causar um efeito de humor no público (Peret, 2005).

O pesquisador Leandro Colling (2007) revela que a partir dos anos 2000 as personagens homossexuais passaram a ser representadas segundo duas vias nas telenovelas da Rede Globo: continuaram as caricaturas efeminadas e introduziu-se a *narrativa de revelação*, conceito cunhado por Dennis Allen (1995) em referência às personagens homossexuais que só se revelam como tais ao final da narrativa. Segundo Allen, apresenta-se durante a narrativa uma suspeita sobre a possível orientação da personagem, que se mantém em segredo até bem próximo do final da história. Na verdade, a intriga da homossexualidade funciona como uma sub-trama perante a trama central heterossexual.

Ainda sobre as mudanças na primeira década do século XXI, Leandro Colling (2007) revela que houve uma introdução de relações homoafetivas estáveis de forma que foi naturalizando gradualmente os relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo. “Pelo menos nestas personagens, desaparecem por completo as afetações e vigora o

desejo de casar e de adotar crianças, ou seja, os casais *gays* pouco ou nada diferem dos casais heterossexuais considerados ideais em nossa sociedade” (Colling, 2007:217).

A construção da personagem homossexual modificou-se assim como a abordagem do negro na telenovela também passou por mudanças em vista da própria transformação social. Voltamos assim a falar da herança das ideias coloniais, pautadas na inferioridade dos africanos e, por consequência, dos afrodescentes, que foram mostrados por décadas nas telenovelas como profissionais sem qualificação profissional, associadas ao trabalho braçal, a exemplo da empregada doméstica, do motorista particular, do jardineiro, enfim figuras sem grande visibilidade social. O investigador Joel Zito Araújo (2008) adverte que os atores mestiços, com traços marcadamente africanos ou indígenas, são sobretudo convidados para representarem contraventores e moradores dos bairros populares.

A estética branca predomina nas telenovelas, inclusive para demarcar um padrão de beleza hegemônico no universo ficcional uma vez que no mundo real a maioria da população é efetivamente mestiça (Araújo, 2008). Apesar disso, a partir da década de 2000 houve um aumento de atores negros representando papéis de maior destaque social, como profissionais liberais, universitários, empresários. Contudo, ainda não aconteceu uma democracia racial nas telenovelas brasileiras; como afirma os pesquisadores Wesley Pereira Grijó e Adam Henrique Freire Sousa (2012) ao analisar as produções da Rede Globo na década de 2000. “O negro saiu da cozinha e da favela, virou patrão, médico, modelo, entretanto foi apenas uma minoria, pois em grande parte das telenovelas ainda continuou em papéis de empregados, favelados, bandidos, malandros, etc.” (Grijó & Sousa, 2012:202;203).

Este texto finaliza reforçando a importância das personagens para o sucesso das telenovelas, não apenas os protagonistas e os antagonistas como também os seres secundários, que ganham maior visibilidade quando conquistam a atenção dos telespectadores. Neste sentido, Renata Pallottini (1998) acrescenta que o protagonista pode até não possuir a predominância na condução das ações na totalidade dos capítulos, entretanto deve-se manter a coerência interna e a proposta geral da narrativa. Portanto, a narrativa novelesca funciona em consonância à interação das diversas personagens, mediante encontros, desencontros, enlances e desavenças.

Esta discussão prossegue no capítulo seguinte, no qual focamos diretamente na análise da construção dos enredos de *Windeck* (Angola) e *Dancing Day's* (Portugal) a partir dos elementos narrativos desenvolvidos pelos brasileiros e da atualização cultural

destinada a cada país de produção. Portanto, os conceitos abordados nas análises seguintes serão retomados de modo dirigido a cada telenovela estudada, respeitando as particularidades dos respectivos enredos e as singularidades dos contextos pós-coloniais.

PARTE 4

4. Metodologias de análise das telenovelas *Dancing Day's* e *Windeck*

Neste capítulo vamos apresentar a metodologia desenvolvida para a realização desta tese em todas as suas fases de execução de modo que seja possível compreender a análise numa perspectiva geral e também numa ótica particularizada para cada ficção. Tratam-se, pois, de telenovelas criadas em contextos sociais distintos (Angola e Portugal), cujos enredos foram construídos a partir da mesma proposta de estrutura narrativa desenvolvida pelos brasileiros.

A análise interna de uma telenovela constitui num verdadeiro desafio para o pesquisador no que se refere principalmente à organização e à seleção dos capítulos, que raramente estão totalmente disponíveis na Internet. A média de duração dessa narrativa é 150 capítulos, entretanto há algumas que atingem grande longevidade, como *Dancing Day's* que alcançou 341 dias de exibição. É necessário, portanto, acompanhar todos os capítulos para compreender a organização total da narrativa, o seu ritmo, a evolução de cada personagem, os temas sociais discutidos e o desenvolvimento das diversas intrigas paralelas que interagem entre si e também com a trama principal.

No estudo sobre as narrativas das telenovelas (a construção do enredo em si- o roteiro), não encontramos a mesma diversidade existente na linha de pesquisa relacionada à recepção das telenovelas. No Brasil, podemos fazer referência ao trabalho da investigadora Maria Carmem J. de Souza (2004), que tem direcionado os seus estudos na compreensão da autoria dos enredos, sobretudo na perspectiva do escritor televisivo (o roteirista-autor). Em vista desta conjuntura, o nosso desafio seguinte foi definir uma metodologia de pesquisa apropriada para analisar os capítulos das telenovelas a partir das categorias que identificam os elementos narrativos desenvolvidos pelos brasileiros (discussão de temas atuais, *merchandising* social, múltiplas intrigas e diversidade de personagens, complexas e maniqueístas).

Limitamos, assim, a percorrer o caminho da criação do dramaturgo de televisão (o autor) e da sua equipe de roteiristas desde a ideia original (sinopse) das duas telenovelas analisadas até a exibição de cada capítulo. Este enquadramento foi necessário para concentrar as análises nos trabalhos dos escritores uma vez que uma

obra audiovisual é realizada com a participação de inúmeros profissionais de distintas áreas, que naturalmente contribuem para a sua realização.

Efetivamente não debruçamos sobre todos os aspectos pertinentes à linguagem audiovisual, tais como os efeitos sonoros, a edição, os planos e enquadramentos. Em alguns momentos são mencionados para comprovar a utilização dos elementos narrativos inerentes à criação do roteiro, que na verdade se constituíram em categorias de análises para este trabalho, conforme citamos abaixo:

- 1) Identificação de temas da atualidade relacionados às personagens (as múltiplas intrigas)
- 2) Aproximação\distanciamento com o universo cultural local (Portugal e Angola)
- 3) Aplicação do *merchandising* social
- 4) Protagonistas complexos x protagonistas lineares
- 5) A presença do Espaço Lusófono nos enredos

Para realizar o estudo segundo as categorias supracitadas, adotamos o método da Análise de Conteúdo por nos oferecer ferramentas analíticas devidamente apropriadas ao estudo dos capítulos. Neste sentido, seguimos as três etapas propostas pela investigadora Laurence Bardin (2006), que são: a 1) *pré-análise*, 2) *a exploração do material* e 3) *o tratamento dos resultados, inferência e interpretação*. A primeira consiste na sistematização das ideias iniciais com leitura bibliográfica, seleção de textos, construção de hipótese e elaboração de indicadores a serem aplicados no estudo. Neste momento, levantamos toda a bibliografia pertinente à construção das categorias de análise, que foram fundamentais para a compreensão dos distintos contextos socioculturais e mediáticos relacionados aos países analisados, Angola, Brasil e Portugal.

Para além disso, selecionamos críticas e notícias sobre as duas telenovelas nos *media online* que serviram como material de apoio para o desenvolvimento da análise nas três fases de trabalho. No caso de *Dancing Day's*¹⁰⁹, a SIC publicou um livro sobre

¹⁰⁹ O livro, escrito por Raquel Palermo e Sara Rodrigues (2013), promoveu uma continuidade da discussão da história de *Dancing Day's*, acrescentando alguns rápidos depoimentos dos atores e também de outros profissionais envolvidos na realização da obra.

as personagens e as intrigas da telenovela, que não acrescentava propriamente novas informações ou mesmo reflexões mais aprofundadas, entretanto ajudou a perceber a organização das relações entre as diversas personagens assim como os temas que foram discutidos na ficção.

Na fase da *pré-análise*, produzimos também um minicurso sobre a criação de roteiro de telenovelas brasileiras, com carga horária de 20h, na Casa da América Latina de Lisboa¹¹⁰, no período de 23 a 27 de fevereiro de 2015, com o intuito de perceber o processo de adequação do formato desenvolvido no Brasil por profissionais portugueses. Entretanto, tivemos uma experiência mais interessante. Na turma formada maioritariamente por portugueses (jornalistas, roteiristas, estudantes, atrizes e amantes de telenovelas), havia uma jovem angolana e outra participante brasileira, ambas contribuíram com as suas respectivas visões e vivências culturais. A ideia¹¹¹ central era desenvolver perfis de personagens, núcleos dramáticos e intrigas diversas sobre uma proposta inédita de telenovela, cujo tema principal era a vida dos imigrantes lusófonos e as suas relações com os portugueses em Lisboa.

O minicurso permitiu que percebêssemos aspectos das culturas portuguesa e angolana fundamentais para caracterizar os contextos dos respectivos países, tais como: nomes e características psicológicas dos sujeitos; ações das personagens, sobretudo em momentos de conflito; resoluções de intrigas e temas discutidos. Tais definições dramáticas implicam na construção ficcional de cenários socioculturais que podem aproximar-se ou afastar-se da realidade do país a que se concerne a história. Portanto, a partir do minicurso ficamos mais sensíveis e críticas aos indicadores culturais em relação à Angola e à Portugal, aplicados ou não nas suas respectivas telenovelas, ao adotarem as características narrativas das ficções brasileiras.

A etapa seguinte, denominada por Laurence Bardin (2006) de *exploração de material*, consiste na classificação\codificação do *corpus* tendo em vista a hipótese levantada e as referências teóricas pertinentes. Este é o momento em que assistimos aos capítulos das telenovelas, porém em épocas distintas. A primeira analisada foi *Windeck*,

¹¹⁰ A divulgação do minicurso na página da Casa da América Latina em Lisboa está [disponível em:] <http://casamericalatina.pt/2014/12/29/curso-de-guionismo-para-novela-televisiva/>. Acesso em 19 de janeiro de 2017.

¹¹¹ A programação do minicurso está [disponível em:]: <http://casamericalatina.pt/wp-content/uploads/2014/12/projeto-minicurso-telenovela-2014-Portugal-20horas.pdf>. Acesso em 19 de janeiro de 2017.

cujos 120 capítulos estão disponíveis desde julho de 2012 num canal do *Youtube*¹¹². A facilidade de acesso aos seus vídeos permitiu que o trabalho fluísse de modo mais autônomo uma vez que podíamos assisti-los ao nosso próprio ritmo de acordo com uma agenda pessoal. Assim, concentramos o acompanhamento dos capítulos em apenas dois meses, período em que descrevemos os perfis¹¹³ das personagens, traçamos os núcleos e associamos os sujeitos aos seus respectivos temas sociais.

Com *Dancing Day's* o processo foi bem diferente uma vez que os seus capítulos não estavam integralmente disponíveis na Internet. Só era possível assistir a inúmeras cenas de capítulos diversos no *site* da SIC¹¹⁴, condição que já foi muito útil, sendo os vídeos utilizados posteriormente como material de apoio para confirmar alguns resultados observados no acompanhamento da telenovela completa. Em verdade, foram assistidos aos capítulos diários na reprise do programa pela SIC, no período de outubro de 2015 a outubro de 2016. Em dias que havia imprevistos e não era possível assistir ao programa, o resumo do capítulo publicado nos *media* locais eram utilizados para identificar algum novo evento na história.

Por uma condição que extrapolou ao nosso controle, executamos dois modelos de análise. Com *Windeck* deu-se um processo mais concentrado, sem dispersões, e com *Dancing Day's* desenvolvemos um estudo a longo prazo, aos moldes do acompanhamento de uma narrativa seriada de longa duração. No processo de análise da telenovela angolana, foram assistidos a cerca de seis capítulos por dia, com aproximadamente 45 minutos cada, o que equivale a 5h30min. Um método de trabalho por vezes exaustivo, porém muito eficaz devido à imersão absoluta do pesquisador no universo ficcional da obra. A história passa a fazer parte do cotidiano do investigador, que fica com as informações e as ideias latentes, prontas para serem desenvolvidas em esquemas ilustrativos e em análises mais conceituais.

No caso de *Dancing Day's*, a análise foi desenvolvida ao longo de um ano de exibição de modo que as informações, impressões e ideias foram construídas gradativamente em simultâneo à própria produção dos textos dos três primeiros

¹¹² Os capítulos de *Windeck* estão [disponíveis em:] <https://www.youtube.com/user/windecktv>. Último acesso em 20 de janeiro de 2017.

¹¹³ Na linguagem do roteiro, perfil é a caracterização das personagens, os seus aspectos físicos e psicológicos, o histórico de vida e as motivações. Informações importantes para os atores compreenderem os seres ficcionais que irão interpretar.

¹¹⁴ [Disponível em:] <http://videos.sapo.pt/sic/playview/292>. Último acesso em 20 de janeiro de 2017.

capítulos desta tese. Um método mais trabalhoso devido à longevidade da telenovela, 341 capítulos, entretanto foi uma análise mais amadurecida, especialmente a partir do sexto mês de exibição, período em que já tínhamos concluído a construção da fundamentação teórica. Portanto, já tínhamos mais conhecimentos conceituais para aplicar na análise dos capítulos.

Finalmente, desenvolvemos a terceira fase, o *tratamento dos resultados* (Bardin, 2006), ou seja, a interpretação das informações adquiridas com as análises de *Windeck* e *Dancing Day's*. O primeiro trabalho desta etapa foi agrupar as personagens por núcleos dramáticos, nos quais foram associadas aos seus respectivos temas e a outros sujeitos ficcionais. Reunimos, por exemplo, as personagens do núcleo de protagonistas num mesmo quadro, no qual descrevemos suas características, relações com outros seres e temáticas discutidas. Essa organização permitiu que a telenovela fosse esquematizada por grupos que interagem entre si ao passo que também foi possível visualizar com mais clareza a aplicação dos temas por núcleo\personagens.

A disposição das figuras ficcionais nos quadros constitui numa idealização do próprio processo de criação dos autores das histórias uma vez que organizamos as diversas intrigas em micro células, permitindo assim uma visualização mais geral das estruturas dramáticas das duas telenovelas. Em verdade, desenvolvemos duas fases distintas para a elaboração dos quadros, a primeira quantitativa (nos apêndices da tese) e a segunda qualitativa-conceitual. Na etapa inicial de elaboração dos quadros, descrevemos todas as intrigas, todas as personagens e todos os temas sem haver uma preocupação em criar categorias de análise. Um processo descritivo que nos ajudou a visualizar as estruturas narrativas dos enredos das telenovelas. No processo seguinte, organizamos quadros com categorias analíticas que permitiram evoluir para interpretações sustentadas por conceitos teóricos oriundos da Comunicação e dos Estudos Narrativos.

Criamos dois distintos quadros de análises, formados por subcategorias, as quais foram criadas para discutir as categorias supracitadas no começo deste texto, são elas:

1) *identificação de temas da atualidade relacionados às personagens* e 2) *aproximação\distanciamento com o universo cultural local*. Deste modo, no primeiro quadro, denominado de *intriga X tema X moralidade*, organizamos os temas sociais segundo as seguintes subcategorias:

- a) *Intriga e tema*, apresentação da intriga associada à temática social ou universal;

- b) *Personagens*, os seres ficcionais envolvidos na intriga de forma direta;
- c) *Locações*, os locais onde acontecem a maioria das ações das personagens;
- d) *Resolução e moralidade*, o desfecho das intrigas de acordo ou não com a moralidade social.

O quadro *intriga X tema X moralidade* foi aplicado para as duas telenovelas com as mesmas subcategorias. No segundo, entretanto, o quadro *Esquema temático* associado à categoria *aproximação\distanciamento com o universo cultural local*, fizemos uma pequena modificação para adequar as particularidades de cada telenovela. Portanto, criamos em *Windeck* as subcategorias *temas atuais*, *enquadramento*, *indicadores culturais* e *distância cultural*. Para *Dancing Day's*, utilizamos as três primeiras, sendo que a última foi substituída por *modo de inserção* tendo em vista que o *remake* português não apresentou muitos elementos distanciadores da realidade social ao passo que a ficção angolana mostrou um enredo mais descontextualizado da cultura regional. Vamos a seguir pormenorizar as subcategorias citadas:

- a) *Temas atuais*, apresentação da temática social debatida na intriga;
- b) *Enquadramento*, a focalização adotada para discuti-la na trama;
- c) *Indicadores culturais*, elementos narrativos aproximadores da cultura local;
- d) *Distância cultural*, elementos narrativos distanciadores da sociedade angolana; e *modo de inserção*, em quais fases de *Dancing Day's* (início, meio e fim) as diversas intrigas associadas a temas sociais eram inseridas no enredo.

As discussões das categorias supracitadas no início e das subcategorias organizadas nos quadros foram conduzidas a partir dos conceitos, ideias e reflexões desenvolvidas por pesquisadores das áreas dos Estudos Narrativos (enredo), da Comunicação Social (formato) e dos Estudos Culturais (contexto histórico-social). Portanto, faremos uma breve descrição dos autores que utilizamos para sustentar a análise que prossegue nos textos seguintes.

Para discutir a permanência e a influência do melodrama em *Windeck* e em *Dancing Day's*, revisitamos os estudos de Jean-Marie Thomasseau (2005), em alusão à polaridade (virtudes x vícios) aplicada na construção das personagens; de Bruno Bettelheim (2015) para complementar a análise sobre as personagens maniqueístas

mediante seu trabalho sobre contos de fadas; e de Peter Brooks (1995) para compreender a *moral oculta* nos enredos melodramáticos. Sobre os seres ficcionais, acrescentamos Edward Forster (1998), cujos conceitos *personagens redondas* e *personagens planas* foram utilizados para analisar os sujeitos criados para as duas telenovelas. E finalizamos o referencial do estudo da personagem com as funções destinadas a elas mediante as visões de Étienne Souriau (1993) e Wladimir Propp (2003).

Em relação às características inerentes aos enredos das telenovelas brasileiras destacamos o trabalho da dramaturga e investigadora Renata Pallottini (1998), cujo estudo permitiu compreender o funcionamento das múltiplas intrigas no enredo de uma obra novelesca. As autoras brasileiras Maria Lourdes Motter e Daniela Jakubaszko (2007) contribuíram com a análise sobre as discussões de temas sociais nas telenovelas, sendo que Motter (2003) também desenvolveu o conceito *narrativa do cotidiano*, utilizado na nossa análise. Em complemento a esta discussão, apoiamo-nos também na ideia *narrativa de nação*, conceito cunhado por Maria Immacolata Lopes (2003), pesquisadora com grande referência nos estudos das telenovelas brasileiras, que desenvolveu reflexões sobre a aplicação do *merchandising* social (2009). Acrescentamos ao estudo do *merchandising* social o trabalho de Márcio Ruiz Schiavo (2006), que também foi utilizado para a fundamentação teórica das análises de *Dancing Day's* e *Windeck*.

Adicionamos ao corpo teórico supracitado o estudo de Evan Thompson (2001) sobre a empatia entre os seres humanos, que foi aplicado para a relação estabelecida entre o público e as personagens, especialmente em *Windeck*. Ainda sobre as personagens, reforçamos as reflexões com o trabalho da investigadora Heloísa Buarque de Almeida (2007), que levanta contributos relevantes sobre a mudança do perfil das heroínas ao longo da evolução da sociedade.

Concluimos a análise dos enredos com os investigadores que contribuíram com reflexões sobre o Espaço Lusófono, o espaço virtual continuamente construído pelos fluxos e refluxos de pessoas, bens simbólicos e pela história em comum na direção do triângulo Angola, Brasil e Portugal. O Espaço Lusófono é reconfigurado em *Windeck* e *Dancing Day's*, refletindo a dinâmica social de cada país consigo próprio e para com os seus irmãos lusófonos. Para essas reflexões, apoiamo-nos nos investigadores Isabel Ferin Cunha (2015), Moisés Martins (2006) e Vítor Sousa (2013).

Todos os referidos autores e outros mencionados nos capítulos anteriores foram fundamentais para o desenvolvimento da análise dos enredos das duas telenovelas, sendo, portanto, os alicerces de todas as discussões, as reflexões e os resultados obtidos nesta tese. Uma vez concluída esta breve introdução metodológica, iniciamos a seguir os resultados das análises das telenovelas *Windeck* e *Dancing Day's*, que foram organizados de acordo com textos desenvolvidos mediante as discussões das categorias aplicadas nos estudos dos capítulos das referidas ficções televisivas.

4.1 A versão portuguesa de *Dancing Day's*

A ficção original, de autoria do brasileiro Gilberto Braga, teve 174 capítulos, ao passo que a portuguesa alcançou 341, integrando assim o grupo de telenovelas mais extensas da televisão local. Com esse alargamento de exibição, houve a necessidade de criar muitas personagens em relação à obra de Braga, além do seu autor Pedro Lopes ter feito uma adequação para o contexto da cultura portuguesa e também uma atualização da história para a contemporaneidade tendo em vista que a primeira versão foi escrita há mais de 30 anos, entre julho de 1978 e janeiro de 1979 (Memória Globo5)¹¹⁵.

A versão brasileira¹¹⁶ foi criada durante a ditadura militar no país, período em que a censura acorrentava a programação das emissoras televisivas nacionais, que terminavam por produzir crônicas de costumes da classe média urbana uma vez que não podiam discutir conteúdos mais polêmicos e políticos. A trama principal de *Dancing Day's* narrava a rivalidade entre duas irmãs, a mais velha Yolanda e a mais jovem Júlia, que no auge da juventude atropela e mata acidentalmente um homem. Por consequência, a heroína Júlia foi presa por 11 anos, período em que teve sua filha e a entregou para sua irmã criá-la. Ao sair da prisão, tentou reconquistar o amor da filha, contudo enfrentou muita resistência e maldade de sua irmã (Memória Globo6)¹¹⁷.

¹¹⁵ Informação sobre a versão versão de *Dancing Day's* [disponível em:] <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/dancin-days/curiosidades.htm>. Acesso em 02 de maio de 2017.

¹¹⁶ *Dancing Day's* tornou-se uma referência em termos de ficção televisiva por inovar esteticamente mediante as luzes, os excessos de cores, os vestuários das personagens, elementos que mostravam o crescimento dos grandes centros urbanos do Brasil, além de incentivar o consumo como uma atitude moderna e comum a classe média (Wajman & Marinho, 2006).

¹¹⁷ A informação está [disponível em:]

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/dancin-days/trama-principal.htm>. Acesso em 10 de janeiro de 2017.

Figura 2 - Irmãs rivais *remake* português

Fonte: A televisão.com¹¹⁸

Figura 3 - Irmãs rivais original da Globo



Fonte: Canal Viva- Globo.com¹¹⁹

Na versão portuguesa, quem conduziu o carro foi a irmã mais velha, que estava alcoolizada e, para protegê-la, a irmã caçula assumiu a culpa, desavisada da morte da vítima do atropelo. Tal mudança provocou uma dose maior de maldade ao perfil da irmã mais velha uma vez que concordou sem hesitar que a mais jovem fosse presa em seu lugar. Criou-se com essa situação inicial um pacto entre elas de silêncio, no qual nenhuma revelaria quem de fato foi a autora do atropelamento. Iniciava-se assim um perigoso jogo emocional entre ambas, que oscilou durante quase todo o enredo entre amor e ódio, ódio e amor.

O autor do *remake* teve liberdade para atualizar a história de acordo com a realidade do povo português. Sendo uma produção de coautoria com a Rede Globo, Pedro Lopes recebeu algumas orientações diretamente de Gilberto Braga, que o pediu para que as personagens não fossem construídas de modo maniqueístas, ou seja, seres completamente bons ou maus. Essa orientação foi reforçada sobretudo para a irmã mais velha, que deveria ter uma maior complexidade psicológica, equilibrando aspectos positivos e negativos em suas ações (Palermo & Rodrigues, 2013).

¹¹⁸ Fotografia [disponível em:] <http://www.atelevisao.com/sic/conheca-o-final-das-personagens-de-dancin-days/>. Acesso em 20 de março de 2017.

¹¹⁹ Fotografia [disponível em:] <http://canalviva.globo.com/novelas/dancin-days/materias/dancin-days-um-classico-da-televisao-brasileira-esta-de-volta-no-viva.htm>. Acesso em 20 de março de 2017.

FIGURA 4 - IRMÃ MAIS JOVEM E O SEU PAR ROMÂNTICO



Fonte: *Fantastic TV* (<http://fantasticstvsite.blogspot.pt/2012/03/conheca-historia-de-dancin-days.html>)

Em entrevista à repórter Natália Castro do Jornal O Globo (09 de novembro de 2012)¹²⁰, Guilherme Bokel, diretor executivo de produção internacional da Rede Globo, explica que a produção de um *remake* para outro país deve-se considerar as mudanças nos nomes das personagens (substituir por nomes populares no país de produção) assim como as suas profissões, inclusão de outras intrigas, novas personagens e até novos núcleos dramáticos. Na versão portuguesa, havia um núcleo com muitas personagens cômicas, que viviam situações divertidas relacionadas à banalização sexual. Segundo Bokel, a história original tinha muito sofrimento e naquela época não havia também a convenção de incluir núcleos humorísticos nos enredos. Situação que se institucionalizou nos enredos da Rede Globo. Além disso, justifica que a escolha pela comédia deu-se também pela ideia de criar momentos mais leves para suavizar o clima de tensão vivido pelos portugueses no auge da crise, período em que o *remake* foi exibido.

Nesta perspectiva, a investigadora Clarice Greco (2015) reflete que a aceitação da versão portuguesa pelo público local está diretamente associada à nacionalização da história, da identificação do público com as personagens e suas respectivas intrigas. O telespectador quer se reconhecer mediante as trajetórias das personagens, afirmação que nos conduz para a ideia de *narrativa de nação* defendida por Maria Immacolata Lopes (2003), só que adequada aos textos e contextos de Portugal. Nesta direção, a busca pela “alma” do povo português, tendo em vista o dinamismo das trocas culturais inerentes ao Espaço Lusófono, é um elemento indispensável para a aplicação da proposta da

¹²⁰ Informação [disponível em:] <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/sucessos-nacionais-como-dancin-days-fina-estampa-ganham-remakes-no-exterior-6020789>. Acesso em: 21 de janeiro de 2017.

telenovela brasileira em produções portuguesas. Esta discussão foi aprofundada nos próximos textos, obedecendo a uma linha metodológica, iniciada pela estruturação dos núcleos segundo os temas e as personagens.

4.1.1 As múltiplas intrigas e o melodrama: moral, punição e redenção

O enredo da versão portuguesa de *Dancing Day's* constitui-se mediante um esquema de diversas intrigas que se relacionavam dentro de núcleos distintos. Para visualizar mais claramente a sua estrutura dramática, consideramos cada família como um núcleo uma vez que cada uma possuía uma trama específica e algumas vezes várias tramas, a exemplo da família do casal de personagens Alberto e Áurea, cujas três intrigas foram relacionadas a três diferentes temas sociais (homossexualidade, bipolaridade e depressão pós-parto). As intrigas secundárias apoiam na construção do enredo da telenovela, entretanto não são as condutoras centrais, ou seja, não possuem a mesma visibilidade da trama principal dentro da narrativa.

Para Renata Pallottini (1998), a história principal é a “coluna vertebral” da telenovela de modo que os protagonistas devem estar presentes na maioria dos capítulos. Já as tramas paralelas funcionam como apoios narrativos e possuem hierarquias diferentes na telenovela. De acordo com o autora, no princípio da história os autores dão maior visibilidade as intrigas paralelas que mais lhe agradam, entretanto com o desenvolvimento dos capítulos são os telespectadores que escolhem as tramas que deverão crescer no enredo. Em *Dancing Day's*, as intrigas das personagens cômicas do *shopping center* ganharam grande destaque, o que provocou a criação de novos conflitos e até a inclusão de novas personagens.

Para efeito desta análise, o *shopping center*, a boate *Dancing Day's* e a revista *Blondie* foram considerados como núcleos narrativos uma vez que reuniam diversas personagens com suas respectivas intrigas relacionadas. O *shopping* foi o maior núcleo da telenovela, agrupando figuras que se configuravam em dois grupos: os funcionários e os empresários (os patrões). Por se tratar de um núcleo cômico, a relação entre eles era mais pautada pelos laços afetivos e sexuais do que propriamente pela dinâmica de poder estabelecida entre patrão e empregado. Em verdade, os proprietários das lojas eram emergentes sociais, personagens que lutaram muito para conseguir os seus respectivos negócios, situação que é mostrada durante a evolução do enredo.

O espaço comercial também funcionava como ponto de encontro dos adolescentes e para as demais personagens locadas em outros núcleos narrativos.

Portanto, era um local de encontro público entre todos, situação similar deu-se na boate *Dancing Day's*, que, além de ser o espaço das intrigas do núcleo principal, tornou-se também o centro da discussão sobre a dependência química. Após ser palco da rivalidade entre as irmãs protagonistas, a boate foi um ponto de tráfico de drogas na noite lisboeta, local onde as personagens iniciaram o consumo da cocaína. Com efeito, os espaços comerciais na telenovela criaram uma *realidade consistente*, ou seja, “são ambiente ficcionais que estabelecem modos de interação entre personagens e seu mundo, mantidos consistentemente ao longo da narrativa para explicitar seu significado” (Mckee, 2006:63).

O fato de haver muitos núcleos, intrigas e, por consequência, uma grande quantidade de personagens, permitiu que a história ganhasse a longa extensão de quase um ano de exibição. Por outro lado, a diversidade\quantidade de intrigas paralelas poderia causar um tratamento de menor destaque para as protagonistas, o que não ocorreu. As duas irmãs (Raquel e Júlia) e a jovem Mariana (filha de Júlia) tiveram em comum o tema principal rivalidade, entretanto cada uma delas recebeu uma intriga individual associada a um tema social. Essas três tramas individuais foram desenvolvidas em momentos distintos e também paralelos do enredo. Assim, ao receberem também temáticas individuais, além da intriga principal e unificadora para as três, ganharam mais fôlego narrativo para aparecerem no enredo geral numa perspectiva diferente, como vemos abaixo no quadro que analisa as intrigas inerentes ao núcleo principal.

QUADRO 1 - INTRIGAS X TEMAS X MORALIDADE

Núcleo principal: As irmãs rivais e a filha adolescente

INTRIGA E TEMA	PERSONAGENS	LOCAÇÕES	RESOLUÇÃO E MORALIDADE
<p>Tema-Rivalidade entre irmãs</p> <p>Irmã mais velha atropela fatalmente um homem e a irmã mais nova, grávida, assume a culpa e é presa. A mais velha cuida da sobrinha e impede a mais nova, de se aproximar da garota.</p>	<p>Irmã mais nova (Júlia), irmã mais velha (Raquel) e a filha\sobrinha (Mariana)</p>	<p>Apartamentos das respectivas personagens, clínica de Urbano e a boate <i>Dancing Day's</i>.</p>	<p>A irmã mais nova (ex-presidiária) conquista o amor da filha; a irmã mais velha arrepende-se pelas maldades cometidas quando perde os bens e distancia-se de quem ama.</p>
<p>Reinserção social</p>	<p>Júlia Matos, irmã mais nova e mãe</p>	<p>Apartamento de Júlia, clínica</p>	<p>A personagem torna-se uma empresária</p>

Após cumprir pena de 16 anos de prisão, irmã mais nova enfrenta o preconceito social contra ex-presidiárias.	de Mariana	de Urbano e a boate <i>Dancing Day's</i> .	bem-sucedida e respeitada.
Gravidez/maternidade precoce Adolescente rica interrompe os estudos e substitui as diversões da juventude pela maternidade.	Mariana Corte-Real, mãe de Carolina	As residências de Mariana, Júlia (sua mãe) e Guilherme (seu ex-marido)	Após o divórcio, jovem cuida sozinha da filha, conciliando estudo e trabalho com a maternidade.
Câncer de mama Irmã mais velha descobre um tumor maligno na mama e enfrenta o severo tratamento.	Prevenção e tratamento da doença.	Hospital, apartamento de Raquel	Com o tratamento rigidamente cumprido, irmã mais velha cura-se do câncer de mama.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

A partir do quadro acima, percebemos que as intrigas foram associadas a resoluções com fundo de moral, situações de desfecho atestando que as boas ações trazem resultados positivos ao passo que as más resultam em consequências negativas. Peter Brooks (1995), ao revisar o gênero melodrama, discute a ideia de *moral oculta*, a qual está presente na narrativa, devidamente encoberta pelo enredo, com o intuito de “orientar” o público para o que é bom e mau. Vemos a aplicação da *moral oculta* já no núcleo principal de *Dancing Day's*: a irmã mais velha enquanto agia como antagonista da irmã mais nova, sendo egoísta, manipuladora e interesseira, foi punida ao envolver-se com um homem que lhe roubou todos os bens adquiridos no divórcio. A sua vida só muda quando “aprende a lição com o sofrimento”, depois de passar pela humilhação de se tornar acompanhante de luxo de empresários (prostituta). O arrependimento (a redenção) é a grande virada moral da personagem, que reconquista a dignidade com o apoio da sua irmã e da sua sobrinha, que a perdoam.

As duas irmãs casaram-se com homens mais velhos e ricos por interesses econômicos e não por amor, entretanto, para diferenciar a virtude da irmã mais jovem dos vícios da mais velha, mostrou-se a crise de consciência da protagonista mais virtuosa, a caçula. Antes de aceitar o pedido de casamento, a heroína confessou para o seu primeiro futuro marido (Urbano) que só iria se casar para crescer profissionalmente,

todavia o pretendente concordou com as condições da noiva. Portanto, há neste caso um acordo entre ambos de modo que permaneceu a virtuosidade da mocinha embora a sua atitude não tenha sido tão nobre. A construção moral (integridade) da irmã mais jovem prevaleceu em vista das atitudes incorretas do seu suposto bondoso marido, que inventou uma doença fatal para ela não se divorciar dele. Assim, o público ficou ao lado da irmã mais jovem uma vez que ela foi enganada pelo rico marido apaixonado.

As intrigas secundárias também são conduzidas segundo a *moral oculta*, que foi determinada por uma visão bem menos conservadora no que se refere às tramas relacionadas ao comportamento social. A intriga que discute a homossexualidade, por exemplo, mostra uma situação que poderia ser censurada pelo público tendo em vista que a personagem homossexual era um homem de meia-idade casado há 20 anos e pai de dois filhos, entretanto levava uma vida dupla, mantendo encontros sexuais com garotos de programa até o dia em que foi assaltado e surrado. A personagem (Aníbal) foi punida por manter uma vida sexual promíscua, sendo vítima da violência e depois foi presenteada por assumir uma relação séria com outro homem, após divorciar-se da esposa (Áurea). Assim, a moralidade atuou na questão do comportamento promíscuo e desleal para com toda a família e não pelo fato da personagem ser homossexual.

O enquadramento direcionado à homossexualidade dialoga com as transformações sociais ocorridas em Portugal, que é um dos 15 países no mundo a possuir uma lei que permite o casamento civil entre pessoas do mesmo sexo (Rolim, 2013). A lei entrou em vigor em 2010, sendo, portanto, muito atual a inserção do casamento entre homossexuais no final da telenovela, que culminou, inclusive, com o beijo na boca do casal. Em entrevista à jornalista Márcia Gurgel, do Diário de Notícias (07 de novembro de 2013)¹²¹, o autor Pedro Lopes, reflete que o beijo entre dois homens no *remake Dancing Day's* não causou polêmica entre os telespectadores, sobretudo por ter sido dirigido de modo natural.

¹²¹ [Disponível em:] <http://www.dn.pt/tv-e-media/televisao/ntv/interior/beijo-gay-o-publico-quer-ou-nao-velo-nas-novelas-3519781.html>. Acesso em 08 de fevereiro de 2017.

FIGURA 5 - BEIJO DE CASAL HOMOSSEXUAL DE DANCING DAY'S



Fonte: Notícias e cultura LGBTI (<http://dezanove.pt/tag/novelas>)

Na mesma reportagem, o autor da Rede Globo Silvio de Abreu revela que o brasileiro não tem interesse em ver o beijo entre pessoas do mesmo sexo apesar de haver uma presença constante de personagens *gays* nas produções. Só em 2014, foi exibido o primeiro beijo na boca de um casal homossexual na televisão nacional em *Amor à vida*, de autoria de Walcir Carrasco. A cena causou grande polêmica nas redes sociais, tanto positiva como negativa, sendo comentada nos meses posteriores. Sobre esse tema, Portugal está à frente do Brasil uma vez que já em 2013 havia exibido cenas dessa natureza em outras telenovelas, sendo elas *Rosa Fogo*, *Podia acabar o mundo*, *Aqui não há quem viva!* e *Lua Vermelha* (Gurgel, 2013).

Outras intrigas associadas também a temas sociais foram organizadas de acordo com os seus respectivos núcleos, sendo eles as famílias ou os espaços, a boate *Dancing Day's*, *shopping center* e a revista *Blondie*, como acompanhamos abaixo:

QUADRO 2 - INTRIGAS X TEMAS X MORALIDADE

Núcleo secundário: Família com pai homossexual

INTRIGA E TEMA	PERSONAGENS	LOCAÇÕES	RESOLUÇÃO E MORALIDADE
Homossexualidade Homem casado há 20 anos assume a homossexualidade para esposa e filhos.	Aníbal Henriques, casado com Áurea (até revelar-se homossexual) e pai de Inês e Bruno.	Casa da família e ruas de Lisboa	Família de homossexual aceita sua orientação sexual, abençoando o seu casamento com novo companheiro.
Bipolaridade As crises psicológicas	Áurea Henriques (esposa de meia idade)	Casa da família e dos seus pais	Personagem controla o transtorno com tratamento

causam situações embaraçosas e perigosas para a personagem.		(Alberto e Ester Galvão)	psiquiátrico e terapias.
Depressão pós-parto Jovem mãe não aceita que sofre de depressão pós-parto, agravando a doença progressivamente.	Inês Henriques (filha)	Transtorno presente em Portugal.	No ápice de um surto, a personagem coloca uma bomba no carro do ex-marido, mas é ela quem o conduz e morre.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 3 - FAMÍLIA DE ORIGEM ARISTOCRÁTICA

INTRIGA E TEMA	PERSONAGENS	LOCAÇÕES	RESOLUÇÃO E MORALIDADE
Traição conjugal Renomado advogado (de meia idade) trai a esposa com mulheres jovens.	Francisco é casado com Teresa e pai de Guilherme e Duarte.	Casa da família e quartos de hotéis.	Marido infiel planeja assassinar a esposa, mas é ela quem o mata.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 4 - FAMÍLIA DE CLASSE MÉDIA EM CRISE ECONÔMICA

INTRIGA E TEMA	PERSONAGENS	LOCAÇÕES	RESOLUÇÃO E MORALIDADE
Crise econômica Comerciante busca novos negócios que não prosperam ao passo que a filha mais nova sustenta a família.	Alberto (comerciante) é casado com Ester e pai de Áurea e Carmino. Ele criou também a sobrinha Vera.	Casa da família e o <i>shopping center</i> .	Apesar da crise e após tentativas fracassadas, comerciante tem sucesso em novo negócio e a família ganha estabilidade.
Reabilitação de dependentes químicos Dois jovens lutam contra a dependência das drogas, com apoio da família e tratamentos especializado.	Os jovens Vera e Sebastião	Casa da família e o grupo de apoio	Apesar das recaídas, ambos, em períodos distintos, conseguem controlar o vício, voltando a uma vida normal.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 5 - BOATE *DANCING DAY'S*

INTRIGA E TEMA	PERSONAGENS	LOCAÇÕES	RESOLUÇÃO E MORALIDADE
Tráfico de drogas	Proprietário da boate, Hugo, e o	Boate <i>Dancing</i>	O esquema do tráfico é denunciado e a

Enquanto foi proprietário da boate, Hugo montou um esquema de venda de drogas para os jovens.	funcionário Ricardo.	<i>Day's</i>	personagem (Hugo) é punida com prisão domiciliar e depois é assassinada.
---	----------------------	--------------	--

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 6 - FAMÍLIA COM PAIS ADOTIVOS

INTRIGA E TEMA	PERSONAGENS	LOCAÇÕES	RESOLUÇÃO E MORALIDADE
Adoção na adolescência Casal de meia-idade adota uma pré-adolescente, com problemas de disciplina.	Urbano Borracho e Isabel Brandão (pais adotivos); filha adotiva (Mônica)	Casa da família, <i>shopping center</i> e clínica de Urbano	Jovem passa a confiar nos pais adotivos, estabelecendo um convívio saudável e amoroso.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 7 - FAMÍLIA IMPLANTADA PROVISORIAMENTE

INTRIGA E TEMA	PERSONAGENS	LOCAÇÕES	RESOLUÇÃO E MORALIDADE
Transplante de medula Pais precisam encontrar um doador compatível para o transplante de medula do filho.	Sebastião é casado com Marta e pai de Tomás e da protagonista Mariana.	Hospital	A criança (Tomás) cura-se após a cirurgia do transplante de medula.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 8 - FAMÍLIA FORMADA SÓ POR IRMÃOS

INTRIGA E TEMA	PERSONAGENS	LOCAÇÕES	RESOLUÇÃO E MORALIDADE
Deficiência visual Jovem deficiente visual enfrenta o preconceito da mãe de sua namorada e dedica-se ao atletismo.	O irmão mais novo com deficiência visual (Lucas) e o irmão mais velho (João).	Casa de Mariana; quadra para o treino de atletismo	Irmão com deficiência visual tem sucesso na carreira como paratleta.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 9 - REVISTA BLODIE

INTRIGA E TEMA	PERSONAGENS	LOCAÇÕES	RESOLUÇÃO E MORALIDADE
Crise econômica	Os jornalistas	Revista	Quando a crise afeta a

Dois jornalistas conseguem trabalho numa revista depois de enfrentar o desemprego e funções menos qualificadas.	Filipa e George Brandão e o diretor da revista Artur (2º marido da protagonista Júlia)	<i>Blondie</i> , casa de Júlia e casa de Carminho (namorada de George)	revista, os diretores conseguem manter todos os funcionários na condição de diminuir os salários.
---	--	--	---

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 10 - *SHOPPING CENTER*- NÚCLEO CÔMICO

INTRIGA E TEMA	PERSONAGENS	LOCAÇÕES	RESOLUÇÃO E MORALIDADE
Banalização do sexo Personagens, entre 25 e 45 anos, vivem aventuras sexuais e fantasias eróticas movidos pela busca do prazer, muitas vezes sem envolvimento afetivo.	Funcionários das lojas: Cristóvão, Sónia, Cátia (<i>stripper</i>); Ivo; empresários: Miguel, Hernâni; Luísa e Nicole	<i>Shopping center</i>	As personagens que tinham diferentes parceiros sexuais ao mesmo tempo assumem relações com um único (a) companheiro (a).

Fonte: Dados e elaboração da autora.

Nas intrigas associadas a doenças ou deficiência física (ver quadros 1, 2, 7 e 8), a resolução dos conflitos foi positiva para as personagens que tiveram força de vontade para superar os problemas de saúde. Podemos constatar tal afirmação com a mãe que sofria transtorno bipolar (Áurea) e sua filha que teve depressão pós-parto. A mãe conseguiu controlar a doença e refazer a sua vida cotidiana social mediante tratamentos psiquiátricos e psicológicos, todavia a sua filha negou-se a seguir o mesmo acompanhamento médico, tornando-se muito perigosa para si mesma e para os outros também.

A punição moral da filha (Inês) por não ter aceitado cuidar da depressão pós-parto deu-se com a obsessão extrema em relação ao ex-marido (Duarte), para quem planejou um assassinato com uma bomba caseira. O crime, entretanto, acabou numa tragédia contra si própria. A personagem não sabia que o ex-marido estaria com o seu filho no momento em que colocou a bomba no carro e, portanto, ela ordena que saiam do automóvel e o conduz para longe, explodindo a uma certa distância. Uma resolução extremada para quem não era uma personagem má, entretanto passou a impedir que o mocinho do enredo (Duarte) e a heroína (Júlia) ficassem juntos ao final da telenovela.

Assim, a solução foi a morte provocada por ela mesma, criando uma certa “autopunição” já que optou por seguir o caminho do ódio e da vingança.

Identificamos, portanto, dois tipos distintos de punição moral em *Dancing Day's*: o *castigo-educativo* para quem deseja recuperar-se (a redenção) e o *castigo-extremo* com a morte para aqueles que negam uma recuperação, seja por questões de saúde, seja por questões de reforma de caráter. A personagem responsável pelo tráfico de drogas (Hugo-quadro 5), por exemplo, não só perdeu todo o dinheiro que ganhou com o comércio ilícito, passando a viver em prisão domiciliar, como também foi assassinada por um ex-funcionário da boate que administrava. Situação similar aconteceu com a personagem do marido infiel (Francisco-quadro 3), que além das traições com mulheres jovens, planejou assassinar a esposa (Teresa). Ela, por sua vez, descobriu os planos do marido e conseguiu assassiná-lo no exato instante em que ele se prepara para matá-la.

As personagens relacionadas ao tema da banalização sexual (quadro 10) receberam castigos também mais leves, por serem, em sua maioria, seres ficcionais cômicos, que cometeram transgressões morais até o momento em que se entregaram ao amor verdadeiro, como foi o caso do marido infiel e vítima da compulsão sexual (Hernâni), que buscou tratamento e autocontrole para reconquistar a ex-esposa (Nicole)¹²². O seu castigo não foi apenas o divórcio, mas também o problema de impotência sexual que surgiu após a reconciliação com a esposa traída. Em verdade, implantou-se um conflito cômico para a personagem de marido infiel valendo-se ainda do *castigo-educativo* decorrente da moralidade preponderante no enredo.

Outro vício discutido na história é a dependência da cocaína entre os jovens (Vera e Sebastião-quadro 4), que passaram por constantes recaídas até efetivamente conseguirem controlar a dependência química. As situações que vivenciaram estavam muito próximas da realidade das vítimas desse tipo de vício, sendo os supostos castigos muito mais um diálogo com o cotidiano do que propriamente uma punição. Houve, por exemplo, um período em que perderam os respectivos trabalhos por não conseguirem se manter sóbrios. Uma consequência comum às pessoas que sofrem desse tipo de

¹²² As caracterizações das personagens e também das intrigas do núcleo cômico *do shopping center* assim como todos os outros estão organizadas em quadros com descrições mais pormenorizadas nos apêndices desta tese.

dependência e muito mais *verossímil* do que a resolução extremista concedida à personagem vítima da depressão pós-parto (quadro 2).

A família de classe média em crise econômica (quadro 4) e o núcleo da Revista *Blondie* (quadro 9) foram conduzidos por uma moral que denominamos de *moral de Estado*, ou seja, preponderou uma visão otimista diante da situação de austeridade, pela qual passava a população em 2012. Deste modo, as personagens tiveram como força opositora o desemprego, no caso das personagens da revista, e a dificuldade de manter uma família de classe média. Entretanto, durante a evolução das intrigas, as personagens conseguiram ultrapassar às limitações do mercado de trabalho devido ao estado generalizado de resignação. Com efeito, conseguiram novas ocupações profissionais e salários mais dignos. As personagens reclamaram, fizeram queixas diante da situação de crise, contudo não avançaram para protestos ou manifestações contra as políticas de austeridade deflagradas pelo governo contra a população.

Para além da aplicação da moral na condução das intrigas, analisamos também os diálogos estabelecidos entre as personagens e suas respectivas tramas ao contexto social dos telespectadores portugueses, como veremos a seguir.

4.1.2 Aproximação/distanciamento com o universo cultural local

A inclusão de temas relacionados ao cotidiano dos telespectadores portugueses constituiu uma evidente intenção em criar uma aproximação e identificação com a realidade social. Uma estratégia convencionalmente adotada sobretudo pelas telenovelas da Rede Globo, que tornam as histórias crônicas do cotidiano, narrativas que mostram os diversos viveres e falares do povo. Retomamos assim à ideia da telenovela brasileira como *narrativa da nação* (Lopes, 2003), só que a partir de uma perspectiva adaptada ao contexto de Portugal uma vez que os criadores locais (autores, diretores, produtores, etc.) foram alfabetizados sobretudo mediante a recepção das telenovelas produzidas no Brasil e posteriormente, no caso dos profissionais ligados a SIC, receberam também treinamentos dos especialistas da Globo, ora no Rio de Janeiro, ora em Lisboa.

A investigadora Ien Ang (2010:92), ao analisar a utilização do modelo das séries televisivas norte-americanas em outros países, conclui que os formatos devem ser adequados a cada contexto sociocultural, ou seja, a “(...) nacionalização de convenções e gêneros importados para atender os gostos culturais, saberes e preocupações locais”.

Neste sentido, o autor de *Dancing Day's* juntamente com sua equipe de roteiro discutiram pelo menos doze¹²³ temáticas inerentes à contemporaneidade do público português, que foram tratadas com maior ou menor visibilidade de acordo com a importância das personagens a elas associadas. O fato de haver inúmeros temas atuais não determina prontamente que a narrativa crie uma atmosfera de pertencimento e identificação com o telespectador. É preciso levar em consideração também o tratamento, a forma como as personagens vivenciam as diferentes situações dramáticas mediante os conflitos ocasionados pelas temáticas discutidas.

Os temas normalmente são associados a intrigas específicas, todavia a temática crise econômica não só foi discutida entre as personagens diretamente relacionadas como também esteve presente em diversos diálogos entre as figuras dos núcleos secundários mesmo que não houvesse uma relação direta. As personagens faziam queixas e lamentações que eram comuns nos diálogos entre pessoas reais, lembrando assim o que sucedia no país. Nesta direção, apontamos para outra associação com as telenovelas brasileiras a partir da reflexão de Maria Lourdes Motter (2003), que destaca a importância do uso do cotidiano do telespectador para a construção das narrativas. Para a autora, as telenovelas produzidas no Brasil prendem o interesse do telespectador diariamente se parecerem reais, aproximando-se ao que é passível de existir no dia-a-dia do público.

Na visão de Maria Lourdes Motter (2003), as telenovelas brasileiras constituem-se em *narrativas do cotidiano*, ideia que também podemos empregar para *Dancing Day's* uma vez que foi estruturada a partir de personagens e enredos que se aproximam do universo dos telespectadores, os seus hábitos e costumes. Mesmo com a predominância das questões da atualidade, as telenovelas brasileiras e portuguesas continuam a discutir os chamados temas universais (atemporais), aqueles que são inerentes à existência humana, tais como: solidão, amor, redenção, ciúmes, inveja, entre outros. Em *Dancing Day's*, o ciúme da antagonista Raquel em relação à filha adotiva, a sua sobrinha Mariana, termina por causar uma grande rivalidade com a heroína Júlia. As

¹²³ Os temas abordados na telenovela relacionados diretamente às personagens (principais e secundárias) foram: 1) reinserção social de ex-presidiárias, 2) gravidez na adolescência (por consequência a maternidade precoce), 3) câncer de mama, 4) sexo e sexualidade, 5) infidelidade conjugal, 6) crise econômica no país, 7) deficiência visual, 8) bipolaridade, 9) depressão pós-parto, 10) toxicodependência, 11) homossexualidade entre homens, 12) transplante de medula.

irmãs competiram pelo amor da jovem e posteriormente Raquel passou uma parte do enredo causando conflitos diversos contra a sua irmã.

Desde a disputa entre irmãos pela atenção privilegiada perante Deus, a exemplo de “Caim e Abel”, a humanidade tem lido, ouvido e acompanhado histórias protagonizadas por esse tipo de rivalidade. Na mitologia egípcia, o Deus Seth matou o seu virtuoso irmão Osíris para lhe tomar o trono (Pereira & Pereira, 2010). Com esse mesmo motivo, Rômulo matou o seu irmão Remo, assumindo o poder total de Roma, de acordo com a mitologia romana (Hérvas, 1995). No conto de fada *A Gata Borralheira*, de Charles Perrault (1995), a jovem Cinderela sofreu todo o tipo de maus-tratos das filhas de sua madrasta, que a tratavam como serviçal, humilhando-a das piores maneiras. Assim, a rivalidade fraternal tem sido narrada em diferentes civilizações e em distintas épocas tendo em vista a polarização das forças: o vício (irmão do mal) *versus* a virtude (o irmão do bem).

Para além da rivalidade entre as protagonistas da telenovela, as irmãs (Júlia e Raquel) e a jovem Mariana moveram-se na história com intrigas também independentes associadas a temas sociais, que foram inseridos em momentos coincidentes e também distintos, como vemos abaixo no quadro estruturado para a análise dos temas do núcleo principal:

Esquema temático em *Dancing Day's*

QUADRO 11 - NÚCLEO PRINCIPAL-REINSERÇÃO SOCIAL, GRAVIDEZ NA ADOLESCÊNCIA E CÂNCER DE MAMA

TEMA	ENQUADRAMENTO	INDICADORES CULTURAIS	MODO DE INSERÇÃO
Rivalidade entre irmãs	Competição entre irmãs pelo amor da filha biológica (Mariana) da mais nova (Júlia) criada pela mais velha (Raquel).	Hábitos das personagens inerentes à cultura portuguesa	Rivalidades até metade do enredo, quando a irmã mais velha pede perdão à mais nova.
Reinserção social	Preconceito social contra ex-presidiárias	Convívio numa penitenciária portuguesa (um simulacro).	Ênfase na discussão após a saída da irmã mais nova da cadeia.
Gravidez e maternidade precoce	Jovem rica assume uma maternidade precoce como mãe solteira.	Preconceito social contra mães solteiras adolescentes.	Maternidade precoce é problematizada em todo enredo.
Câncer de mama	Prevenção e tratamento da doença.	Incidência da doença entre portuguesas.	Câncer surge quando irmã mais velha deixa de ser antagonista.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

No início da telenovela, as intrigas implantadas no núcleo principal foram a rivalidade entre as irmãs, sobretudo pelo amor da jovem Mariana e também o preconceito enfrentado pela irmã mais nova (Júlia) para a reinserção social. Tais intrigas sustentaram o protagonismo do enredo na parte inicial da história. Na etapa seguinte, com o desenvolvimento de *Dancing Day's*, foi inserida uma nova intriga no núcleo principal, a gravidez na adolescência e, por consequência, a maternidade precoce de Mariana. Tal trama foi sustentada praticamente por todo o enredo, com o surgimento de novos conflitos, como a luta pela guarda da menina. Entretanto, a reinserção social de Júlia localizou-se sobretudo na primeira fase da telenovela, quando a heroína não tinha se transformado numa empresária sofisticada e bem-sucedida.

Num mesmo núcleo dramático, as temáticas têm uma dinâmica de revezamento, ou seja, os assuntos não são todos apresentados simultaneamente, pois constituem em elementos que concedem um novo fôlego à telenovela. De acordo com Renata Pallottini (1998:64) as telenovelas brasileiras, apesar de serem estruturadas segundo uma lógica de repetição de informação (a redundância), “pedem renovação periódica da atenção, mediante a introdução de novos conflitos, tramas e personagens supervenientes”. Foi o que aconteceu com a intriga sobre o câncer de mama da irmã mais velha protagonista, que após ter a sua redenção, descobriu ser vítima de um tumor maligno na mama. A doença trouxe novos conflitos para a personagem uma vez que ela deixou de ser a principal antagonista da heroína, a irmã mais nova, interrompendo as suas ações de maldade.

Apesar de estarem associadas a protagonistas, apenas a gravidez na adolescência ganha uma dimensão maior na telenovela, sendo abordada durante todo o enredo por consequência da maternidade na adolescência vivida pela protagonista (Mariana). Deste modo, assume o que as autoras Maria Lourdes Motter e Daniela Jakubaszko (2007) chamam de *tematização*, ou seja, ganha um espaço grande na história com um tratamento de destaque mesmo que esteja nas tramas secundárias, contudo não podem ser equiparadas ao *merchandising social*, que se constituiu a partir de iniciativas educativas mais impactantes, as quais serão discutidas no texto sobre *merchandising* no *remake* português.

As intrigas secundárias também foram inseridas em momentos distintos, sendo associadas a temas da atualidade distribuídos por três áreas: 1) doenças psicológicas\transtorno mentais (bipolaridade, depressão pós-parto e dependência

química) e física (transplante de medula para curar leucemia e o câncer de mama); 2) comportamento social (homossexualidade, infidelidade conjugal, reinserção social de ex-presidiárias, banalização do sexo e preconceito contra deficientes visuais), 3) problema social (crise econômica e suas consequências). No quadro abaixo, organizamos os temas que foram discutidos nas intrigas secundárias tendo em vista os indicadores culturais e o momento de inserção de cada um durante o desenvolvimento da telenovela.

Núcleos secundários

QUADRO 12 - FAMÍLIA COM PAI HOMOSSEXUAL - BIPOLARIDADE E DEPRESSÃO PÓS-PARTO

TEMAS ATUAIS	ENQUADRAMENTO	INDICADORES CULTURAIS	MODO DE INSERÇÃO
Homossexualidade	Personagem (Aníbal) assume-se homossexual para a esposa (Áurea) e filhos (Inês e Pedro).	O preconceito social contra os homossexuais.	Quando a personagem (Aníbal) se muda para Londres, o tema desaparece.
Bipolaridade	Causas e consequências da bipolaridade.	Transtorno presente em Portugal.	Despoletar das crises quando a personagem (Áurea) se divorcia.
Depressão pós-parto	Negação do transtorno psicológico.	Transtorno presente em Portugal.	Após o parto, Inês não consegue cuidar do filho.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 13 - FAMÍLIA DE ORIGEM ARISTOCRÁTICA- INFIDELIDADE CONJUGAL

TEMAS ATUAIS	ENQUADRAMENTO	INDICADORES CULTURAIS	MODO DE INSERÇÃO
Traição conjugal	A intimidade “imoral” das famílias de origem aristocrática.	Esposa finge não saber sobre as traições.	As traições duram até o assassinato do marido e advogado (Francisco).

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 14 - FAMÍLIA DE CLASSE MÉDIA EM CRISE ECONÔMICA- A CRISE E A REABILITAÇÃO DE DEPENDENTES QUÍMICOS

TEMAS ATUAIS	ENQUADRAMENTO	INDICADORES CULTURAIS	MODO DE INSERÇÃO
Crise econômica	A crise econômica agrava as dívidas da família de classe média.	Diálogo com a crise econômica em Portugal.	Situação presente em quase todo o enredo.
Reabilitação\ dependentes de cocaína	Jovens lutam contra o vício da cocaína.	O uso de drogas entre os jovens lisboetas.	A morte de um jovem por <i>overdose</i> deflagra a reabilitação dos demais.

--	--	--	--

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 15 - FAMÍLIA DE PAIS ADOTIVOS- ADOÇÃO NA PRÉ-ADOLESCÊNCIA

TEMAS ATUAIS	ENQUADRAMENTO	INDICADORES CULTURAIS	MODO DE INSERÇÃO
Adoção na fase juvenil	Adaptação de uma pré-adolescente à nova família	Rebeldia na pré-adolescência.	Adoção acontece após o casamento do casal, na metade do enredo.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 16 - FAMÍLIA IMPLANTADA PROVISORIAMENTE NO ENREDO-TRANSPLANTE DE MEDULA

TEMAS ATUAIS	ENQUADRAMENTO	INDICADORES CULTURAIS	MODO DE INSERÇÃO
Transplante de medula	Importância da doação de medula para salvar vidas.	Pertinente ao contexto social	Personagens inseridas por curto tempo só para discutir o tema.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 17 - FAMÍLIA FORMADA POR IRMÃOS- DEFICIÊNCIA VISUAL

TEMAS ATUAIS	ENQUADRAMENTO	INDICADORES CULTURAIS	MODO DE INSERÇÃO
Deficiência visual	Preconceito contra os deficientes visuais.	Contextos locais- personagem participa de Paraolimpíada.	A personagem surge por um período e depois desaparece.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 18 - REVISTA *BLDIE*-CRISE ECONÔMICA ENTRE PROFISSIONAIS LIBERAIS

TEMAS ATUAIS	ENQUADRAMENTO	INDICADORES CULTURAIS	MODO DE INSERÇÃO
Crise econômica	Revista sofre os impactos da crise.	Diálogos com o cenário da crise	A crise é discutida\mostrada em todo o enredo.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 19 - SHOPPING CENTER- NÚCLEO CÔMICO- BANALIZAÇÃO DO SEXO

TEMAS ATUAIS	ENQUADRAMENTO	NÃO INDICADORES CULTURAIS	MODO DE INSERÇÃO
Banalização sexual	Sexo por diversão. Homens e mulheres vivem aventuras sexuais casuais.	Abordagem apelativa para o comportamento contido do português.	Situação mostrada em quase todo o enredo.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

QUADRO 20 - BOATE DANCING DAY'S- TRÁFICO DE DROGAS

TEMAS ATUAIS	ENQUADRAMENTO	INDICADORES CULTURAIS	MODO DE INSERÇÃO
Dependência química	O vício da cocaína entre jovens portugueses.	O tráfico de drogas na noite de Lisboa.	Ênfase na fase em que gestor da boate é a personagem Hugo.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

A telenovela iniciou apresentando algumas tramas secundárias que apoiaram a intriga principal, sendo elas: a crise econômica (quadros 14 e 18), a homossexualidade (quadro 12), a infidelidade conjugal (quadro 13) e a banalização do sexo (quadro 19). A intriga da crise econômica associada à família de classe média (quadro 14), por exemplo, cruzou-se com a discussão do tema reinserção social mediante a irmã mais jovem e ex-presidiária, que alugou um quarto na casa dessa família. Assim, as relações entre as personagens terminam por criar também diálogos entre as discussões temáticas, que são debatidas de modo transversal em núcleos que não estão diretamente associados.

O tema da homossexualidade (quadro 12) não transcorreu por toda a telenovela tendo em vista que a personagem pai e ex-marido homossexual mudou-se para Londres para viver afastado das confusões criadas pela sua ex-mulher devido aos surtos causados pelo transtorno bipolar. Deste modo, esse núcleo (família com pai homossexual) deixou de discutir a homossexualidade, passando para situações ainda mais conflitantes como a bipolaridade da mãe recém-divorciada e, mais ao final da telenovela, a depressão pós-parto da filha do casal (a jovem adulta Inês). Com exceção do filho adolescente, todas as personagens da referida família ganharam uma intriga

específica associada a um tema social de modo que ajudaram na criação de novos conflitos.

Em vista da grande extensão da telenovela, muitas personagens entraram e saíram do enredo durante um período curto, funcionando como elementos de elasticidade da história. Criou-se também um movimento similar à lógica de criação das séries televisivas, nas quais são inseridas novas personagens e novas intrigas a cada mudança de temporada ao passo que na telenovela a inserção acontece ao mesmo tempo ou em momentos próximos (Pallottini, 1998). A família do pai biológico da protagonista adolescente (quadro 16), por exemplo, foi implantada no meio da história para discutir a importância do transplante de medula na cura da leucemia. Houve o conflito relacionado à doença do irmão da heroína adolescente como também a descoberta da jovem sobre o seu pai biológico. Após a cura do garoto, tal família desapareceu do enredo e outras personagens foram inseridas para criar novos conflitos.

A estrutura de múltiplas intrigas trouxe por consequência para *Dancing Day's* uma constante mudança de foco no que diz respeito às tramas e às personagens uma vez que os telespectadores acompanharam pequenas histórias que surgiam, desenvolviam e finalizavam durante o próprio transcorrer da telenovela, a exemplo da aceitação da homossexualidade da personagem ex-marido e pai (quadro 12) e do câncer de mama da protagonista irmã mais velha (quadro 11). Todavia, manteve-se o maior destaque nas tramas principais, relacionadas às protagonistas da telenovela, que estiveram sempre ligadas, seja pelo amor, seja pelo ódio (rivalidade entre irmãs).

O esquema narrativo com várias intrigas é denominado pelo escritor Robert McKee (2006) de multitramas, que, para efeito de obras cinematográficas, estão associadas a um grupo de protagonistas, que possuem interesses e vontades distintas, portanto funcionam como pequenas histórias narradas em paralelo. Neste sentido, Renata Pallottini (1998) reflete que a diversidade de intrigas secundárias nas telenovelas brasileiras permite a inclusão de uma variedade de gêneros dramáticos, isto é, tramas de humor, suspense, romance, etc. As intrigas de amor (quase) impossível, seja no núcleo principal, seja nos núcleos secundários, estão obrigatoriamente presentes como uma herança aprovada/institucionalizada do melodrama. Com as intrigas cômicas tem acontecido a mesma aceitação por parte do público de modo que se tornou uma convenção estilística inserir personagens engraçadas, que possuem tramas pessoais ou mesmo um núcleo formado por seres cômicos, situação explorada no *remake Dancing Day's* com as personagens do *shopping center*.

O tema da banalização do sexo (quadro 19), discutido no núcleo cômico do *shopping center*, ganhou uma grande visibilidade na telenovela, sobretudo por haver várias personagens envolvidas nessa trama. A comicidade é construída a partir das aventuras e fantasias sexuais dos funcionários e proprietários do *shopping*. Havia, por exemplo, três personagens femininas digamos “incomuns” na sociedade portuguesa, uma *stripper* e também balconista, Cátia, e duas outras que vivenciavam a sexualidade de maneira muito liberada, mantendo relações sexuais com vários parceiros sem compromissos, sendo elas uma jovem adulta funcionária vinda do interior de Portugal (Sónia) e uma empresária de meia-idade, que nunca se casou (Luísa).

As duas personagens femininas, a funcionária do interior do país e a empresária de meia-idade, falavam sobre suas aventuras sexuais abertamente assim como também seduziam os homens, sem nenhum tipo de pudor ou receios. Por serem figuras cômicas acabaram por ser aceitas pelo público tendo em vista que eram engraçadas e divertiam as pessoas. Nesta direção, Georges Minois (2003) analisa que os seres ficcionais cômicos são construídos a partir da valorização das características que transgridem as convenções sociais, criando uma quebra de regras e padrões. Funcionam também como agentes provocadores para discussões relativas a mudanças no comportamento social uma vez que não seguem os ditames estabelecidos como “corretos”.

Com as personagens cômicas masculinas imperou também a ordem do excesso, do gosto em demasia pelo sexo. As duas figuras mais ávidas por sexo, ambos homens de meia-idade (Miguel e Hernâni) e rivais no amor, sofriam do mesmo problema de compulsão sexual, entretanto vangloriavam-se por serem infiéis nas relações amorosas, não resistindo ao sexo extraconjugal, seja com mulheres conhecidas do *shopping center*, seja com desconhecidas encontradas na boate de *streaptease*. Um deles, o empresário solteiro (Miguel), por exemplo, envolveu-se sexualmente com a balconista do mercado (Sónia), ao mesmo tempo em que namorava a ex-esposa do seu rival (Hernâni). Antes disso, tinha tórridos encontros sexuais com a empresária de meia-idade (Luísa). Existe, portanto, uma banalização do sexo, tratamento que é comum principalmente no núcleo cômico das telenovelas brasileiras.

De acordo com a investigadora Sofia Aboim (2016), a sexualidade do povo português mudou muito desde o período do Estado Novo, quando a moral católica e o conservadorismo do governo de Salazar determinavam o comportamento casto das mulheres e a descrição absoluta dos homens em suas aventuras extraconjugais. Com as transformações sociais, decorrentes do pós-colonialismo, da presença dos retornados à

Portugal e mesmo com a exibição das telenovelas brasileiras pela RTP, a discussão sobre o sexo ganhou maior visibilidade na esfera pública. Deste modo, o comportamento sexual do português deixou de ser um assunto tabu, tornando-se pauta recorrente nos *media*, na Internet e mesmo em pesquisas acadêmicas. Nesta perspectiva, é muito pertinente que o sexo seja abordado em *Dancing Day's*, por outro lado, percebemos que o tratamento exagerado no que diz respeito à falta de pudor por parte das personagens, mesmo sendo cômicas, resulta num certo afastamento do jeito de ser mais contido, reservado e discreto, que é próprio do povo português.

Ainda tendo como discussão o sexo, podemos estender a análise para o casal de classe alta de origem aristocrática, o advogado Francisco e a *socialite* Teresa (quadro 13), cujo tema discutido foi a traição do marido (infidelidade conjugal), que teve envoltimentos sexuais frequentes com mulheres jovens. O filho mais novo do casal também era conhecido pela sua infidelidade com as mulheres e pela sua imaturidade, que culminou com o envolvimento com a *stripper* Cátia, que era também amante do seu pai. Esse triângulo sexual conotava uma total ausência de respeito entre filho e pai, sendo o sexo utilizando como a fronteira que levou as personagens a ultrapassarem os limites morais.

Com a personagem esposa traída (quadro 13) aconteceu uma situação limite também encaminhada pelo sexo, apesar de a *socialite* ser uma mulher de gosto refinado, originária de uma família tradicional lisboeta. No auge da carência afetiva após descobrir as traições do marido, a *socialite* contratou um jovem garoto de programa para ter relações com ela num hotel e pagou 300 euros pelo “serviço”, mostrando assim o outro lado do sexo, em que as mulheres também assumem o prazer pelo prazer, sem envoltimentos sentimentais. Essa situação também se constituiu numa crítica às famílias tradicionais portuguesas, que parecem perfeitas e intocáveis, todavia no âmbito da intimidade podem atingir os altos índices de imoralidade e desrespeito entre os seus membros.

O sexo também foi um tema discutido com a protagonista irmã mais velha, na fase em que ainda não havia se regenerado completamente. Quando ela perdeu todos os seus bens para o antigo amante (Hugo), tornou-se acompanhante de luxo para empresários ricos. Todavia, não conseguiu suportar a humilhação de ser uma prostituta e aceitou tornar-se amante do advogado Francisco, o marido infiel (quadro 13). Em troca, o advogado passou a sustentá-la já que a protagonista não queria trabalhar em ocupações mais simples. Deste modo, o tema sexo foi discutido em diferentes

perspectivas em *Dancing Day's*, sendo utilizado em diversos núcleos para efeito de comédia e também para criar situações mais sofridas.

Os temas associados às intrigas (principais e secundárias) estão devidamente presentes no cotidiano dos telespectadores, entretanto algumas situações dramáticas não comungam com a realidade social do povo. Tais situações relacionaram-se à violência urbana, um problema grave no Brasil e por isso muito mostrado nas telenovelas nacionais, contudo para Portugal é *inverossímil* inserir ações com muita densidade de violência nas ruas da capital. De acordo com o Índice Global de Paz 2016, Portugal é o 5º país mais pacífico do mundo e ocupa o primeiro lugar entre os de língua oficial portuguesa, estando o Brasil no 105º lugar e Angola em 98º lugar (Observador online, 2016)¹²⁴. Apesar do reconhecido contexto de segurança pública no país, a violência foi utilizada para gerar conflitos no enredo, como ilustramos abaixo com duas situações:

- 1) **Roubo de carro e sequestro de um bebê (do cap. 64 ao cap. 68):** o então esposo da protagonista adolescente (Mariana) deixou a filha do casal no carro enquanto foi comprar uma revista. Neste meio tempo, um ladrão roubou o carro, sem perceber que havia um bebê no banco de trás. Com efeito, o assaltante pediu um resgate no valor de 25 mil euros em troca da menina. No final, a polícia conseguiu prender o contraventor, recuperando a bebê com vida.
- 2) **Crianças são feitas reféns numa escola infantil (cap. 311 e 312):** novamente a filha da protagonista adolescente é vítima de violência. Desta vez, um homem invade a escola da menina, armado com revólver, fazendo todos reféns. Ele estava descontrolado emocionalmente devido à morte do filho durante um passeio realizado pela escola no passado. Depois de muitas horas de tensão, a polícia conseguiu persuadi-lo a liberar os reféns e a se entregar.

Os conflitos descritos acima ocuparam grande parte do enredo nos capítulos em que estavam presentes, todavia eram situações muito mais próximas da realidade dos

¹²⁴ A reportagem está [disponível em:] <http://observador.pt/2016/06/08/portugal-e-o-quinto-pais-mais-pacifico-do-mundo/>. Acesso em 12 de fevereiro de 2017.

centros urbanos brasileiros do que propriamente do cotidiano de Lisboa. Nesta direção, também analisamos que as atitudes de algumas personagens (fixas ou passageiras) ganharam uma dimensão extremada, canalizando a violência, a exemplo do incêndio causado na Revista *Blondie* por um ex-funcionário que foi demitido e queria se vingar do patrão (Artur). Ou ainda o requinte de crueldade da personagem vítima da depressão pós-parto (Inês), que construiu com as suas próprias mãos uma bomba caseira para explodir o carro do ex-marido. Uma referência muito direta às situações de terrorismo, entretanto a motivação não foi nem religiosa, nem política, e sim passional.

A inserção da violência urbana numa perspectiva mais extremada aproximou-se mais da realidade brasileira do que propriamente do cotidiano de Portugal, entretanto a aplicação do *merchandising* social em diversas intrigas promoveu uma maior aproximação à realidade social, como veremos na próxima análise.

4.1.3 O *Merchandising* social como ferramenta de aproximação do real

O fato de haver doze temas diferentes, sendo alguns muito complexos, dificultou que houvesse um aprofundamento maior na discussão de todos eles durante os 341 capítulos da telenovela. Por um determinado período, as personagens de um núcleo estavam mais voltadas para um tema; passava-se um tempo, uma sucessão considerável de capítulos, e surgia uma nova temática para ocasionar outros tipos de conflitos. Os temas do enredo principal (rivalidade entre irmãs e reinserção social) supostamente deveriam ser discutidos com grande relevância durante toda a telenovela, entretanto foram também substituídos por novas temáticas durante o desenvolvimento da história.

Os temas efetivamente promoveram uma aproximação com a realidade social, todavia não significa que foram todos tratados de acordo com a lógica do *merchandising* social, o qual implica no planejamento de ações educativas na construção do roteiro. Nesse sentido, os autores criam diálogos com conteúdos educativos e cenas que mostram efetivamente informações e mensagens que ajudam a estimular uma consciência crítica no telespectador. Portanto, as questões sociais devem extrapolar a exposição dos problemas, ganhando uma dimensão mais reflexiva, com situações (ações dramáticas) que mostrem alternativas para solucioná-los (Schiavo, 2006; Lopes, 2009).

As pesquisadoras Maria Lourdes Motter e Daniela Jakubaszko (2007:11) desenvolveram um estudo sobre o tratamento dos temas atuais nas telenovelas brasileiras segundo critérios de focalização. De acordo com as autoras, quando o debate

está presente no enredo o tema pode ser tratado segundo três focos: 1) *discussão*, diálogos (conversas) entre as personagens com informações para o público durante todo o enredo; 2) *crítica*, diálogos e cenas que causam questionamentos mais críticos sobre determinado tema; 3) *contribuições*¹²⁵, inserções que influenciam diretamente para a mudança de comportamento do público, a exemplo de campanhas educativas\informativas pontuais colocadas em núcleos secundários. Este último tratamento é comumente utilizado para construir o *merchandising* social.

A partir das reflexões de Motter e Jakubaszko (2007) e também da definição de *merchandising* social segundo Márcio Schiavo (2006) e Maria Immacolata Lopes (2009), avançamos na análise partindo de três classificações temáticas em *Dancing Day's*: a) doenças físicas e psicológicas (depressão pós-parto, bipolaridade, câncer de mama, dependência química-cocaína, leucemia\ transplante de medula); b) comportamento (reinserção social de ex-presidiárias, homossexualidade, preconceito contra deficiente visual, adoção de pré-adolescente, maternidade na adolescência e banalização do sexo), c) problemas sociais (crise econômica no país e tráfico de drogas).

Nas intrigas relacionadas a doenças, apenas o tema depressão pós-parto não apresentou alternativas de resolução, ou seja, diálogos e ações educativas\informativas que mostrassem possibilidade para resolução do transtorno psicológico. Foram apresentadas cenas críticas com as crises constantes da personagem (Inês) após o nascimento do seu filho de modo que se aproximou mais da focalização *crítica* defendida por Motter e Jakubaszko (2007). A mãe dessa personagem (Áurea), por outro lado, sofria de bipolaridade, entretanto a condução foi bem mais didática tendo em vista que Áurea havia aceitado tratar a doença, frequentando inclusive um grupo de teatro para apoio a pessoas com problemas emocionais.

O fato de haver o *merchandising* social na intriga sobre a bipolaridade não implica que todas as situações criadas para a personagem seguiram um direcionamento educativo. A cena, por exemplo, em que Áurea fica nua na academia de ginástica (mostra-se a personagem de costas) devido a uma forte crise, não traz propriamente nenhum tipo de reflexão crítica sobre a bipolaridade. É certo que as crises poderiam ser

¹²⁵ As autoras Maria Lourdes Motter e Daniela Jakubaszko (2004) adotaram o termo *contribui* como uma focalizações identificadas nos debate de temas nas telenovelas, entretanto propomos a sua reescrita para *contribuições* por considerarmos mais adequado para a sua finalidade.

mostradas em diversas situações, todavia o autor escolheu uma abordagem mais polêmica ao insinuar o nudismo de uma senhora próxima aos 50 anos de idade.

Após a exibição de tal cena, o Jornal Diário de Notícia (30 de agosto de 2012)¹²⁶ publicou uma reportagem com o seguinte título “Bipolaridade em novela: educação ou exagero”, na qual discute a real utilidade pública da discussão dessa temática para as pessoas que sofrem de transtorno bipolar. Na reportagem, o autor do *remake* Pedro Lopes explica que a sua ideia era debater tal doença sem preconceitos de modo a desmistificá-la para o público, além de criar um certo diálogo com quem sofre desse transtorno psicológico.

Em relação à crítica levantada na reportagem, é válido reforçar que a aplicação do *merchandising* social não torna a telenovela um espelho fiel a realidade. Trata-se de uma ficção que se utiliza do cotidiano do telespectador para criar as intrigas e as personagens, tendo a discussão temática como combustível importante para o desenvolvimento das múltiplas intrigas que integram uma telenovela. Nesta perspectiva, o autor do *remake* português utilizou o *merchandising* social para estender o enredo, introduzindo novas intrigas durante o desenvolvimento da telenovela.

Em verdade, muitos temas são conduzidos no limite do ser ficcional, no sentido de levar a personagem a atingir seu ponto extremo de desequilíbrio. Para a investigadora Rosário Vilela (2000), uma das características marcantes das telenovelas brasileiras é a capacidade de os dramaturgos levarem as personagens até a tensão máxima, ao ponto de limite quase “desumano”, condição em que perdem a dignidade e o autorespeito, a exemplo das personagens mãe vítima de transtorno bipolar (Áurea) e da sua filha com depressão pós-parto (Inês).

Em continuação à análise do *merchandising* social nas temáticas sobre doenças, é interessante analisar a intriga sobre a reabilitação das personagens com dependência química (Vera e Sebastião). Além de serem apresentadas as situações em que os dois jovens lutam para não ceder ao vício da cocaína diante das ansiedades do cotidiano, mostrou-se cenas educativas/informativas a partir do grupo de apoio de dependentes químicos, uma sequência de cenas que ajudou a trazer mais informações sobre o difícil processo da reabilitação e a importância dos familiares durante o percurso da recuperação.

¹²⁶ [Disponível em:] <http://www.dn.pt/revistas/ntv/interior/bipolaridade-em-novela-educacao-ou-exagero-2743911.html>. Acesso em 18 de fevereiro de 2017.

A toxicod dependência foi discutida por um período mais longo no enredo, enfocando sobretudo o consumo da cocaína entre os jovens portugueses. Além de debater formas de prevenção e de tratamento, foi enfatizado o malefício causado pelo vício da cocaína, que inclusive pode levar à morte, situação que aconteceu com um jovem *personal trainer*, que morreu na boate *Dancing Day's* por causa de uma *overdose*. Nesta perspectiva, Maria Immacolata Lopes (2009:38) reflete que a aplicação do *merchandising* social implica em “(...) referência a medidas preventivas, protetoras, reparadoras ou punitivas; alerta para causas e consequências associadas ou quanto a hábitos e comportamentos inadequados; valorização da diversidade de opiniões e pontos de vista”.

Em congruência à valorização da diversidade citada por Lopes, avançamos para os temas de comportamento, os quais trazem discussões sobre inclusão social e mudanças de visão e pensamento, a exemplo da intriga sobre a adoção de uma pré-adolescente. Mostrou-se nessa trama secundária uma garota (Mônica) que tinha problemas de comportamento devido ao seu histórico de abandono e rejeição, entretanto os pais adotivos (Urbano e Isabel) não desistiram da jovem e tiveram atitudes firmes, dando limites e amor, simultaneamente. As cenas dos conflitos familiares eram ricas em diálogos que, muitas vezes, pareciam lições para orientar os pais a educarem os filhos, sejam adotivos, sejam biológicos.

Em relação ao tema deficiência visual não houve a aplicação do *merchandising* social tendo em vista que não se desenvolveu efetivamente uma discussão sobre a inclusão desse grupo social. Mostrou-se a personagem para-atleta (Lucas), levando uma vida normal, tendo ajuda de seu irmão (João), entretanto não foram exploradas as questões relacionadas aos desafios cotidianos de uma pessoa com deficiência visual. Portanto, o tema seguiu o foco da *crítica* (Motter & Jakubaszko, 2007), já que houve cenas mostrando os treinos do jovem. Nos temas de comportamento, apenas a questão da deficiência visual e a banalização do sexo não apresentaram discussões e ações educativas/informativas.

A temática sexo, entretanto, merece um cuidado maior por ter sido conduzida de duas formas distintas, o humor e o drama (uma abordagem mais séria). Com as personagens do núcleo cômico (*shopping center*), tratava-se simplesmente de sua banalização, o prazer pelo prazer, que era mostrado nas aventuras sexuais dos casais, recebendo assim o foco *discussão* (conversas sobre o tema). O sexo assumiu um tom mais sério e, com maior densidade emocional, com a tradicional família do advogado e

esposo infiel mediante cenas que mostraram as aventurais sexuais do pai e do filho, culminando com um encontro da mãe com um garoto de programa. Assim, na visão de Motter e Jakubaszko (2007), o sexo foi tratado também seguindo a ideia do foco *crítica*.

E por fim, chegamos à classificação problemas sociais, na qual temos apenas o tema crise econômica, entretanto discutido em duas intrigas distintas (família de classe média) e os jornalistas da Revista *Blondie*. Nas duas tramas utilizou-se o foco da *discussão* uma vez que as personagens falavam nos diálogos os problemas comuns enfrentados pelos portugueses entre 2011 e 2012, um período em que as pessoas não sabiam ainda o que poderia acontecer com o país. As personagens não discutiram possibilidades de soluções e caminhos novos possíveis para o povo. De modo geral, todos refletiam o sentimento coletivo de medo e de incertezas diante do contexto de desemprego.

As personagens em *Dancing Day's* foram fundamentais para aplicação do *merchandising* social de modo que as informações educativas concentraram sobretudo nos diálogos. Para além disso, os seres ficcionais tiveram ações de caráter pedagógico, a exemplo dos encontros no grupo de apoio de dependentes químicos, ou ações de problematização do tema, como os surtos dos transtornos psicológicos. Portanto, não se utilizou outras situações externas às personagens, tais como campanhas sociais inseridas no interior das tramas ou depoimentos de pessoas reais, técnica adotada principalmente pela autora brasileira Glória Perez.

Prosseguimos o estudo do *remake* português *Dancing Day's* com a análise das suas personagens, sobretudo as três protagonistas, que trazem uma complexidade psicológica maior. Algumas personagens secundárias também foram analisadas por se distanciarem do maniqueísmo bondade x maldade, conforme acompanharemos no texto posterior.

4.1.4 As personagens ambivalentes de *Dancing Day's*

Muitas protagonistas do *remake* não seguiram a polaridade (virtude x vício) comum ao gênero melodrama e aos contos de fadas, nos quais a heroína é incapaz de cometer atos indignos e imorais. O investigador Bruno Bettelheim (2015) explica que as personagens nos contos de fadas não são complexas como as pessoas reais; são definidas segundo a sua bondade ou a sua maldade, não há meio-termo. “(...) o bem e o mal são corporificados sob forma de algumas personagens e de suas ações, uma vez que o bem e o mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em

todo homem” (Bettelheim, 2015:16). As figuras ficcionais do melodrama também seguem o mesmo esquema de construção dos contos de fadas, sendo caracterizadas por valores morais muito bem constituídos de modo que o público não tenha dúvida de quem é efetivamente virtuoso ou imoral (Thomasseau, 2005).

Em *Dancing Day's*, algumas personagens provocaram uma certa dúvida em relação ao caráter devido às ações contraditórias. As irmãs protagonistas e algumas figuras secundárias foram construídas segundo uma certa dose de ambivalência, sobretudo a antagonista mais velha (Raquel), que passa por uma grande mudança de atitude no meio da telenovela, deixando de ser a *irmã má* (antagonista) para tornar-se a *irmã regenerada* (protagonista). Houve assim um esforço em criar personagens mais complexas, contraditórias, sendo possíveis inclusive de existirem na realidade cotidiana do telespectador.

FIGURA 6 - IRMÃ CAÇULA (À ESQUERDA), FILHA (NO CENTRO) E IRMÃ MAIS VELHA (À DIREITA)



Fonte: SIC (<http://sic.sapo.pt/Programas/dancindays>)

O protagonismo compartilhado por três mulheres, as irmãs Júlia e Raquel e a adolescente Mariana, converge para ideia da associação das telenovelas a narrativas produzidas especialmente para o público feminino. Nesta perspectiva, a investigadora Heloísa Buarque de Almeida (2007) reforça que a telenovela ainda é considerada pelos agentes de produção e pelo mercado publicitário como uma narrativa feminina embora tenha também um forte apelo à família (crianças, adolescentes e homens). Considerando, portanto, uma ênfase maior no público feminino, as narrativas novelescas repetem situações românticas pertencentes ao repertório cultural comum, a exemplo do amor impossível de Romeu e Julieta, que são entrelaçadas com intrigas mais atuais, associadas ao cotidiano do telespectador.

Ainda de acordo com Heloísa Buarque de Almeida (2007), as heroínas das telenovelas brasileiras seguem um padrão hegemônico adotado pelos agentes de produção televisiva sensíveis ao desejo do mercado publicitário, ou seja, ao potencial de consumo representado pelas mulheres, sobretudo as de classe média. Assim, de modo geral, as protagonistas contemporâneas são mulheres independentes, que têm uma carreira profissional conjugada com a realização sexual\amorosa, além de serem mães. Em conformidade ao discurso hegemônico, as irmãs protagonistas da versão portuguesa de *Dancing Day's* assim como quase todas as personagens femininas são independentes financeiramente e, em diferentes idades, buscam também a realização afetiva e sexual.

Para além da identificação com a mulher contemporânea ocidental, analisamos também o nível de complexidade das irmãs protagonistas, sendo a mais nova altruísta, honesta, determinada, todavia não era um ser linear, que só agiu segundo suas virtudes. Na prisão, por exemplo, defendeu-se de outra presidiária revidando com força bruta. E na fase da sua reintegração social, casou-se com um homem (Urbano) que não amava para ter oportunidade de se especializar profissionalmente e mudar de vida. Para não tornar tal atitude inteiramente imoral, o pretendente, que era seu amigo, foi avisado por ela própria que se tratava de uma união por conveniência.

Embora as protagonistas não sejam maniqueístas tal qual acontece nas histórias puramente melodramáticas, não significa que as influências deste gênero teatral não se façam presentes. O enredo é construído segundo o movimento do melodrama, sobretudo no período em que a irmã mais velha tem a função de antagonista para com a mais jovem. Assim, acontece o tradicional movimento de perseguição da vilã em relação à mocinha, ou seja, a protagonista mais velha cria inúmeras situações para afastar a heroína mais jovem da sua filha, tornando a vida da mocinha ex-presidiária um verdadeiro inferno.

O vilão nos melodramas é o responsável em criar os obstáculos que serão ou não ultrapassados pela protagonista, uma dinâmica que mostra o choque entre duas forças, o bem x o mal (Thomasseau, 2005). Tal perseguição unilateral só acontece até o capítulo em que a irmã mais velha assumiu para a mais jovem que está totalmente perdida, vivendo um grande caos emocional. A partir de então, a força contrária à heroína passa a ser provocada por um novo antagonista, o então proprietário da boate *Dancing Day's*

e também traficante de drogas, e ainda por si própria, pelo amor que sente pelo mocinho, o seu par romântico na história¹²⁷.

A investigadora Beth Brait (1985) reflete que as telenovelas se centram em fórmulas tradicionais baseadas em esquemas narrativos definidos por personagens que são agentes da ação, ou seja, desempenham funções específicas na obra. Neste sentido, Brait complementa que os estudos de Étienne Souriau (1993) e Vladimir Propp (2003) permitem classificar as personagens em seis categorias: 1) *condutor da ação*, quem inicia o movimento principal; 2) *oponente*, força antagonista que impede a ação inicial; 3) *objeto desejado*, elemento ou pessoa almejada; 4) *destinatário*, beneficiário da ação; 5) *adjuvante*, personagem de apoio; 6) *arbitrio*, responsável em conciliar as forças opostas.

As classificações propostas por Étienne Souriau e Vladimir Propp são perfeitamente ajustáveis na intriga das protagonistas sobre o tema rivalidade. A irmã mais velha agiu por um período da história como a *oponente*, a responsável por impedir que a irmã mais jovem (a *condutora da ação*) se aproximasse da filha¹²⁸ (*objeto desejado*). Podemos acrescentar a essa intriga o pai adotivo da adolescente e marido da irmã mais velha, que desempenhou a função de *arbitrio* (o juiz) enquanto o amante da antagonista foi o seu *adjuvante*. Esse esquema deixa de funcionar quando a irmã mais velha sofre uma transformação interior, regenerando-se, deixando de agir conforme a função de antagonista (atitudes de vilania-mentira, manipulações, extorsão, etc.). Portanto, não é possível aplicá-lo de modo definitivo em *Dancing Day's* uma vez que algumas personagens assumiram diferentes funções durante o desenvolvimento do enredo.

¹²⁷ O par romântico da heroína irmã mais jovem é o diplomata Duarte, um homem rico, bonito, bem-sucedido que se sente perdido e insatisfeito com sua vida. A presença controladora da sua mãe Teresa, fez com que se tornasse incapaz de perceber as suas habilidades, os seus sentimentos e os seus desejos, tornando-se um adulto com conflitos ainda juvenis. As suas dúvidas existências dificultaram também o seu envolvimento amoroso com Júlia, que termina se casando com Urbano e depois com o jornalista Artur. Apenas no final da telenovela o casal une-se para viver o amor iniciado no começo da história.

¹²⁸ A protagonista adolescente (Mariana) inicia a história como uma jovem mimada, egoísta, que faz de tudo para chamar a atenção dos seus pais adotivos, a tia Raquel e o marido Zé Maria. Pensava apenas em si, não se importando com o sentimento das pessoas que a amavam. Envolve-se inclusive com o namorado de uma de sua amiga Vera, ficando grávida. Depois da maternidade, amadurece muito rapidamente em vista da necessidade de cuidar de sua filha, tendo atitudes muito acima de sua pouca idade. A personagem deixa de ser o centro das atenções e cuidados dos pais adotivos e passa a ajudá-los com conselhos e afeto.

Ao analisar a construção das personagens nas telenovelas, a dramaturga Renata Pallottini (1998) explica que os melhores seres ficcionais são aqueles que trazem conflitos internos, contradições, maior complexidade psicológica, entretanto adverte que as mudanças nas suas atitudes devem ser devidamente justificadas ao público para que se tornem realmente *verossímeis*. Nesta perspectiva, a evolução da irmã mais velha para alguém decente, com boas intenções, foi explicada pela sequência de sofrimentos vividos pela personagem. Vale lembrar alguns conflitos: ela perdeu todo seu patrimônio, sendo roubada pelo amante; tornou-se acompanhante de luxo após os 40 anos de idade; perdeu o amor da sobrinha que foi educada por ela como sua filha. A personagem foi levada a seu limite de “desumanidade”, total perda de integridade, e com isso inicia a sua regeneração.

A protagonista irmã mais velha é uma *personagem redonda*, que segundo Edward Forster (1998) é mutável, capaz de evoluir ao longo da narrativa mediante os diversos conflitos vivenciados. Trata-se de seres ficcionais complexos, imprevisíveis, ricos em controvérsias e conflitos internos. Em oposição, Forster distingue as *personagens planas* pela previsibilidade, imutabilidade e ausência de controvérsias, sendo definidas a partir de um único atributo essencial. Em *Dancing Day's*, o amante da protagonista irmã mais velha é um exemplo clássico de vilão *plano* uma vez que era desonesto, interesseiro, extremamente ambicioso, características que o conduziram durante toda a sua trama.

Para além da evolução da personagem, havia seres ficcionais passíveis de atitudes positivas e negativas, a exemplo do primeiro marido da irmã mais jovem, um médico honesto, com dificuldades de sociabilização por causa da forte timidez, todavia rompe as barreiras da moralidade por não aceitar passivamente o rompimento do matrimônio com a protagonista. Com efeito, ele mentiu, manipulou e vitimou-se para manter o casamento a qualquer custo. Arrependido pela má conduta, volta a comportar-se dentro da sua “normalidade” ética. Esta personagem mostrou o seu lado “sombra”, rompeu os limites éticos, todavia permaneceu subjugada à força da *moral oculta* (Brooks, 1995) uma vez que se arrependeu pelos atos indignos ao perder definitivamente a admiração da sua amada. Em prosseguimento à lógica moralista do melodrama, foi recompensado com um novo relacionamento amoroso após a sua redenção e o perdão concedido pela heroína.

Outras personagens localizadas nos núcleos secundários surpreenderam os telespectadores com suas transformações inesperadas, a exemplo da *socialite* de origem

aristocrática (filha de diplomata), que não era propriamente uma vilã apesar de ser egoísta, preconceituosa e manipuladora. Ela concentrou toda a sua atenção em manter os filhos dentro de suas regras rígidas de boa família Lisboeta. A virada da personagem acontece quando se cansa das traições do marido, sendo capaz de matá-lo em legítima defesa. A personagem não foi construída para ser uma vilã, segundo afirmam as autoras Raquel Palermo e Sara Rodrigues (2013), entretanto, foi por um período da história a antagonista da mãe adolescente¹²⁹ (uma das heroínas), além de prejudicar os filhos com sua manipulação e controle. Em verdade, não houve um grande vilão durante todo o enredo, mas sim personagens que assumiram essa função em momentos diferentes, como a protagonista irmã mais velha, a *socialite* de origem aristocrática e o mal caráter que usava a boate para o tráfico de drogas.

As personagens que ultrapassam a fronteira da moralidade estão em oposição às figuras puramente virtuosas caracterizadas no melodrama, as quais são genuinamente altruístas, possuem aptidão para o sofrimento, portanto são muito resignadas e confiam inteiramente na providência divina (Thomasseau, 2005). Portanto, não fazem justiça com as próprias mãos, evitando que a fera interior seja solta como aconteceu com as personagens secundárias já referidas nesta análise, tais como a *socialite* que assassina o marido infiel.

A riqueza de algumas personagens assim como a grande variedade em termos de quantidade permitiram que o autor e sua equipe de colaboradores tivessem mais possibilidades de criar novas situações dramáticas. Para além disso, é importante considerar a entrada dos novos seres ficcionais durante o desenvolvimento da telenovela, trazendo assim temas ainda não discutidos ou reforçando temáticas já em curso. Tais personagens constituíram-se sobretudo como elementos de apoio para a extensão da telenovela, função igualmente importante uma vez que ajudaram os escritores a criarem novas situações a serem desenvolvidas e resolvidas.

Finalizamos a análise de *Dancing Day's* chamando a atenção também a aproximação das personagens à realidade social do português tendo em vista o

¹²⁹ A protagonista adolescente sofre uma sucessão de conflitos: o casamento forçado com um jovem mulherengo e imaturo; a maternidade precoce; é doadora num transplante de medula para o meio irmão recém-descoberto; sofre o preconceito por ser mãe adolescente. Além disso, perde a guarda da filha para o pai da criança, que foi manipulado pela sua maquiavélica mãe, interessada na administração dos bens da neta. Com tudo isso, a heroína adolescente cresce no enredo, aceitando a maternidade com muita dedicação, mostrando-se cada vez mais amadurecida, com atitudes e diálogos condizentes a uma mulher mais adulta.

comportamento e principalmente a abordagem dos temas associados a elas (situações dramáticas). Houve, portanto, um processo de atualização para a época atual e também uma adequação para o contexto cultural do telespectador. Neste sentido, avançamos para a próxima telenovela estudada neste trabalho, a angolana *Windeck*, que traz particularidades nas suas intrigas que foram analisadas nos textos seguintes.

4.2 Os contextos e textos da realização de *Windeck*

Quando buscamos informações na Internet sobre *Windeck*, encontramos notícias em jornais e revistas, sobretudo em Portugal, onde os jornalistas a caracterizam como uma produção “luso-angolana”. Tal classificação relacionada a “dupla nacionalidade” decorre do próprio processo de produção da telenovela. *Windeck*¹³⁰ foi realizada pela Semba Comunicação, cujo proprietário é o empresário José Eduardo Paulino dos Santos, filho do ex-presidente de Angola. Trata-se de uma grande empresa para o mercado angolano, que, entretanto, ainda não domina a prática de realização de narrativa de ficção seriada de longa duração. Em consequência, necessita de profissionais especializados em produzir telenovelas nacionais, sendo os portugueses e os brasileiros, os irmãos distantes em geografia, contudo próximos em termos do imaginário cultural, capazes de apoiá-los.

No caso de *Windeck*, podemos pensar efetivamente numa relação comercial, na qual a Semba Comunicação “contratou” os serviços de diretores, roteiristas e técnicos diversos para realizarem a telenovela junto com os angolanos. Para além disso, houve a gravação de muitas cenas fechadas da telenovela angolana no estúdio de uma produtora de vídeo localizada nas proximidades de Lisboa. Recordamos neste texto que a equipe de roteiristas de *Windeck* foi chefiada pela autora portuguesa Joana Jorge, o que também demonstra a circulação no Espaço Lusófono de profissionais de ficção.

Diante do contexto de produção estabelecido por intercâmbios de conhecimentos e de profissionais, poderíamos supor que a influência portuguesa é predominante na produção de *Windeck*, por outro lado, reforçamos que os realizadores lusos aderiram à proposta da estrutura narrativa brasileira, ou seja, múltiplas intrigas que se desenvolvem em paralelo à intriga principal, de forma independente e também interdependente. De

¹³⁰ A telenovela *Windeck* tem um site oficial que traz informações sobre sua história, as personagens, bastidores e curiosidades. [Disponível em:] <http://windecktv.com/>. Acesso em 01 de outubro de 2016.

acordo com Renata Pallottini (1998), as tramas secundárias permitem que o autor tenha possibilidades distintas de fios narrativos, que ajudam a estender a telenovela por um período mais longo. Ademais, as telenovelas brasileiras acrescentam ao melodrama elementos do cotidiano do telespectador, temas sociais, costumes, cultura, como observa Maria Lourdes Motter (2000;2001:76): “Se o fio melodramático condutor da história, o apelo à emoção, o caráter de serialidade e duração a situam no espaço da novela, o compromisso social, um modo peculiar de estruturação do cotidiano(...) configuram um fazer próprio (...)”.

Ao trazer a reflexão de Maria Lourdes Motter para o contexto de *Windeck*, identificamos divergências no aspecto da criação do “diálogo vivo” entre a telenovela e o público uma vez que os temas sociais discutidos na narrativa angolana foram conduzidos segundo uma perspectiva mais adequada à visão social de países ocidentais (discussão que aprofundaremos nos textos seguintes). As temáticas abordadas foram a homossexualidade feminina e masculina, a violência doméstica contra as mulheres e os jovens, alcoolismo, adoção, divórcio, a mercantilização da fé com falsos pastores, desafios da microempresa e os filhos de pais divorciados. O tema principal da telenovela é a ambição sem limites, a busca incessante pelo acúmulo de dinheiro, de poder e de prestígio social. Toda a história gira em torno do cotidiano dos funcionários e empresários da famosa revista de moda *Divo*, localizada na capital Luanda. Deste modo, a revista é ponto de interseção entre todos os núcleos, promovendo encontros entre os protagonistas e as personagens secundárias.

A intriga principal envolve o casal de protagonistas, o filho do dono da *Divo*, o bondoso e encantador Kiluanji, e a íntegra e esforçada fotógrafa Ana Maria, que foram atormentados durante todo o enredo pelas ambiciosas vilãs, a irmã da heroína Vitória e a diretora de moda da revista e igualmente mal caráter, Rosa. A Revista *Divo* reuniu grande parte das personagens, que pertenciam as classes alta e média. Os demais núcleos, o *buffet* Mufet e a Igreja Global Novo Horizonte, concentraram personagens das classes mais populares. Nesses dois espaços, discutiu-se um pouco mais o cotidiano relacionado às famílias pobres (maioria) e de classe média (minoría), todavia não houve uma contextualização mais aprofundada com a realidade sociocultural do público angolano.

Em verdade, os temas em geral foram tratados de modo descontextualizado da realidade social de Angola de modo que podemos considerar uma narrativa que rompe com o acordo ficcional estabelecido com o telespectador. De acordo com Umberto Eco

(1994), o autor firma com o seu público uma proposta de construção de universo imaginário (um acordo ficcional) que deve ser mantida durante o desenvolvimento da história para que seja de fato *verossímil*. Portanto, se os autores de *Windeck* propuseram uma telenovela pautada no cotidiano dos angolanos, deveria trazer elementos narrativos para criar essa aproximação com a realidade regional.

Em conformidade com essa questão, refletimos também sobre o distanciamento das protagonistas em relação ao comportamento dos angolanos, ao jeito de ser do povo local. Sejam vilões\vilãs ou heróis\heroínas, as personagens principais pareciam ter saído de um conto de fadas; eram realmente *personagens planas* (Forster, 1998), seres lineares, que não sofreram evolução ao longo do desenvolvimento da narrativa. Com isso, não queremos assumir nenhum tipo de juízo de valor, entretanto é interessante desde já perceber que *Windeck* sustentou-se unicamente em situações dramáticas inerentes ao gênero melodrama, tais como: as personagens são claramente maniqueístas (bem X mal); o vilão persegue a heroína vítima durante toda a telenovela; a punição das personagens más com um final moralista, morte ou prisão (Thomasseau, 2005).

À primeira vista também podemos refletir que a escolha pelo mundo da moda num país que tem enormes e urgentes demandas sociais pode trazer algumas questões relativas ao esvaziamento de temas mais pertinentes ao contexto sociopolítico. Se a autora tivesse criado um jornal de notícias, por exemplo, ao invés de falar sobre as cores, os modelos e as tendências, poderia discutir ou mesmo mencionar temas de interesse social, como políticas públicas, saúde, educação, geração de empregos, entre outros. Tais temáticas poderiam surgir nas falas das personagens, como um comentário relacionado ao mundo real, e não necessariamente seriam debatidas no enredo. Neste sentido, Maria Lourdes Motter e Daniela Jakubaszko (2007) refletem que os temas nas telenovelas podem ser mostrados, lembrados e questionados em pequenas inserções ou comentários durante a narrativa, constituindo-se num modo mais sutil de constantes diálogos com o público.

A escolha dramaturgica em *Windeck* está diretamente relacionada ao contexto político de Angola, um país que ainda não conseguiu efetivamente vivenciar o processo de democratização. O cenário da comunicação em Angola tem sido marcado pela violenta censura aos *media* públicos e privados e à liberdade de expressão dos artistas locais, intelectuais e cidadãos, como discutimos na 2ª parte desta tese (Salgado, 2008). Portanto, é perfeitamente compreensível que os problemas sociais inerentes ao país não estejam evidenciados em *Windeck*, ao contrário, a telenovela funcionou como uma

propaganda do governo para o público estrangeiro, mostrando Luanda como uma capital cosmopolita, totalmente inserida na dinâmica da globalização de modo que angolanos e estrangeiros conviviam em harmonia e prosperidade.

Ilustramos abaixo, umas das peças publicitárias de *Windeck*, utilizadas pela TV Brasil durante a transmissão da telenovela no canal público brasileiro.

FIGURA 7 - FOTOGRAFIA PROMOCIONAL DE WINDECK



Fonte: TV Brasil (<http://tvbrasil.ebc.com.br/novelawindeck>)

4.2.1 A dinâmica a três: tema social-intriga- moralidade

Ao adotar o esquema narrativo proposto pelos brasileiros, a autora de *Windeck* e sua equipe de criação desenvolveram as intrigas secundárias a partir de oito temas sociais, que foram inseridos na telenovela considerando-se três fases distintas: no princípio da exibição, durante o desenvolvimento do enredo e também mais próximo do seu final. Tais temáticas, associadas às respectivas intrigas, foram interligadas à trama principal, a qual discutiu a ambição sem limites na perspectiva de personagens pobres e ricos. A ambição efetivamente foi debatida durante todo enredo, sendo a motivadora e condutora dos atos de vilania das antagonistas da narrativa (as vilãs Rosa e Vitória).

O tema ambição é o centro da clássica dicotomia herói *versus* vilão (bem x mal) em *Windeck* à medida que a ganância é uma característica associada às personagens más ou àquelas que apresentam problemas de caráter. O casal protagonista e as personagens de bom caráter não se mostram ambiciosas, ao contrário, são humildes e agradecidas pelo que possuem. Portanto, as não ambiciosas receberam um final feliz, com realização profissional e afetiva enquanto que as ambiciosas, quase todas elas, são punidas com

castigos severos. Nesta direção, retomamos à ideia de Peter Brooks (1995) de *moral oculta* tendo em vista que as personagens que não agem corretamente, com honestidade, são castigadas para apender a lição de que a maldade não compensa. Ilustramos abaixo a aplicação da moral na trama principal:

QUADRO 21 - INTRIGA X TEMA X MORALIDADE

Núcleo principal

INTRIGA	PERSONAGENS	LOCAÇÕES	RESOLUÇÃO E MORALIDADE
Tema-Ambição Ambição profissional (vilã classe média quer ser chefe da Revista Divo) e ambição pessoal (vilã pobre quer se casar com protagonista rico).	A ambição está relacionada com personagens más ou com problemas de caráter (exemplo, o jornalista Henda).	Revista Divo; casa classe média (Rosa); mansão dos ricos (Xavier Voss).	Antagonistas acabam presas juntas; o empresário corrupto (Xavier) é assassinado; o fanfarrão (Henda) escapa da punição e continua a aplicar golpes em mulheres ricas.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

As personagens movidas pela ambição são as eternas insatisfeitas, não importa a sua condição social. A ênfase na ganância entre ricos e pobres criou uma aproximação entre todos eles, que se juntavam para realizar algumas armações ou mesmo para se atacarem mutuamente. O fato de haver três grandes antagonistas ambiciosos, desprovidos de caráter, permitiu que a *moral oculta* (Brooks, 1995) estivesse atuante no desenrolar do enredo, antes mesmo da resolução final. Reflexão que ilustramos com o momento em que a personagem vilã classe média alta (Rosa) consegue a promoção ao cargo de editora-chefe mediante chantagens ao dono da Revista Divo (Xavier Voss). Com isso, a vilã pobre (Vitória) passa a ser humilhada na revista pela sua inimiga (Rosa) ao passo que o arrogante ex-diretor (o empresário rico Xavier) fica totalmente vulnerável perante às chantagens.

A punição é aplicada entre os próprios vilões no decorrer da telenovela, entretanto é realmente no final que ocorre o castigo no grande estilo melodramático, com a morte do empresário corrupto e a prisão das duas antagonistas rivais. Só realmente não foi punido o jornalista comparsa da vilã pobre (Henda), por não ser completamente uma figura má quando comparada aos outros três antagonistas. Em verdade, tal *persona* ficcional era simpática, alegre e muito comunicativa, logo foi de

certa forma “absolvida” da sentença punitiva. No esquema quadrilátero do gênero melodrama, a personagem do jornalista pode ser devidamente associada ao Bobo (a figura cômica do período medieval), o responsável por criar situações humorísticas no enredo (Martín-Barbero, 2003).

Nas intrigas paralelas (os núcleos secundários), a moralidade também esteve presente, ora como agente transformadora de uma personagem, ora como gente de punição, determinando um castigo, uma lição para a personagem, como vemos no quadro¹³¹ seguinte:

QUADRO 22 - INTRIGAS X TEMAS X MORALIDADE

Núcleos secundários

TEMAS E INTRIGAS	PERSONAGENS	LOCAÇÕES	RESOLUÇÃO E MORALIDADE
1.Preconceito e homossexualidade Casal homossexual esconde o relacionamento devido ao preconceito social.	A angolana executiva rica (Luena) e a portuguesa <i>designer</i> de moda (Tchyssola)	Revista Divo, Mansão dos Voss	O casal assume publicamente o romance após o assassinato de Xavier (pai de Luena), quem proibia a relação.
2.Autoaceitação e homossexualidade Homossexual mantém um caso amoroso com um homem casado.	Diretor executivo da Revista Divo (Artur)	Revista Divo, casa de Artur	Ao final da telenovela, personagem inicia uma nova relação com um homem solteiro recém-chegado de Lisboa.
3.Violência doméstica contra a mulher Jovem é surrada pelo namorado e não pede ajuda por vergonha e medo.	Recepcionista da classe média baixa (Nadir) e empresário rico (Fernando)	Casa de Fernando e Revista Divo	Recepcionista é salva pela polícia do cárcere privado, entretanto o agressor consegue fugir, mantendo-se impune.

¹³¹ Na angolana *Windeck* existe uma quantidade sensivelmente menor de personagens e de núcleos narrativos em relação ao *remake Dancing Day's* de forma que reunimos todas as intrigas secundárias num único quadro ilustrativo. Nos apêndices desta tese, organizamos todos os núcleos com suas respectivas descrições das tramas (principais e secundárias) e também das personagens em quadros com informações mais pormenorizadas.

<p>4. Violência doméstica contra menor</p> <p>Mãe bate no filho, considerando ser normal na educação.</p>	<p>Mãe solteira pobre (Elizabeth) e filho adolescente (Jair)</p>	<p><i>Buffet Mufet e casa de Jair</i></p>	<p>A mãe agressora é presa por violência doméstica e depois passa a controlar a sua raiva para reconquistar o filho.</p>
<p>5. Alcoolismo</p> <p>Homem alcoólatra resiste ao tratamento por não se considerar doente.</p>	<p>corador de transporte, homem humilde (Paulo)</p>	<p><i>Buffet Mufet e ruas de Luanda</i></p>	<p>Embriagado, personagem causa um grave acidente de carro. Como efeito, busca ajuda e controla seu vício.</p>
<p>6. Adoção</p> <p>Jovem descobre ter sido abandonado pela mãe por ela temer o preconceito de ser solteira.</p>	<p>Jovem adulto adotado (Iuri) e pais adotivos (Sansão e Nazaré); mãe biológica (Ofélia).</p>	<p><i>Buffet Mufet, casa das respectivas famílias.</i></p>	<p>Após a revelação da maternidade, o marido da mãe biológica obriga-a a aproximar-se do filho abandonado.</p>
<p>7. Filho do divórcio</p> <p>Adolescente português vai viver com o pai, sofrendo dificuldade de adaptação em Angola.</p>	<p>Adolescente em adaptação à Luanda (Pedro); pai italiano casado com uma angolana e divorciado de uma portuguesa (Giorgio); madrasta angolana (Mariza).</p>	<p>Casa do casal, <i>Buffet Mufet</i></p>	<p>O convívio com o pai faz com que o adolescente português decida morar definitivamente em Luanda.</p>
<p>8. Falsa igreja\ falso pastor</p> <p>Falsário monta uma igreja para extorquir dinheiro dos fiéis.</p>	<p>Falso pastor (Sebastião)</p>	<p>Igreja Global Novo Horizonte</p>	<p>O falsário pastor desmascarado pelos fiéis e foge para não ser preso.</p>
<p>9. Microempresário</p> <p>Os desafios para manter um pequeno <i>buffet</i> em Luanda.</p>	<p>Microempresários e amigos (Giorgio, Iuri e Nazaré).</p>	<p><i>Buffet Mufet</i></p>	<p>O buffet cresce com o aumento de clientes com maior poder aquisitivo.</p>

Fonte: Dados e elaboração da autora.

Nas intrigas secundárias, os temas foram igualmente conduzidos segundo uma lógica moralizante, na qual estabelece castigos, punições e também oportunidade de transformação. Nas tramas em que as personagens não agiam corretamente, todavia não eram más pessoas, foi concedida uma segunda chance, a exemplo da mãe violenta

Elizabete e do alcoólatra Sansão. Ambos recebem uma grande lição de moral do “destino” (drama) e das personagens as quais se relacionam, seguindo assim a coerência da *moral oculta* de Brooks (1995), ou seja, as personagens vivem situações limites e drásticas, que as obrigam a mudar de comportamento. O cobrador da kombi (quadro 22, tema 5), por exemplo, só assume seriamente o tratamento do alcoolismo quando sofre um grave acidente provocado por si próprio devido à embriaguez.

Mesmo nas intrigas em que não houve efetivamente prisão, morte, doença ou outra situação mais drástica, as personagens foram expostas e humilhadas publicamente, como o falso pastor (quadro 22, tema 8), desmascarado e perseguido pelas ruas de Luanda. Um outro exemplo é o empresário agressor de mulheres (quadro 22, tema 4), que teve de desaparecer para não ser preso. Uma mensagem subliminar que reforça a lei da causa e consequência, se planta o mal recolhe o mesmo mal, mas se pratica o bem recebe o bem. Nesta lógica, as personagens honestas, embora tenham sofrido com seus respectivos conflitos, tiveram um final feliz, realizando os seus desejos, sejam afetivos, sejam profissionais.

Os temas sociais foram inseridos em momentos distintos da telenovela, todavia alguns estiveram na narrativa desde o princípio, são eles: a violência doméstica contra adolescente (quadro 22, tema 4), desafios da microempresa (quadro 22, tema 9) e a relação conflituosa do filho português com o pai italiano e a madrasta angolana (quadro 22, tema 7). Foram temáticas discutidas durante toda a telenovela, que dividiram espaço com outras implantadas posteriormente, sendo a homossexualidade, a que mais ganhou destaque sobretudo por haver duas intrigas diferentes (quadro 22, temas 1 e 2). A violência contra o menor também cresceu durante o desenvolvimento da história, mobilizando as personagens do núcleo do *buffet Mufet*, que não estavam diretamente envolvidas com a situação.

A homossexualidade foi mostrada a partir de uma perspectiva ocidental, naturalizando as relações homoafetivas como relacionamentos iguais aos heterossexuais. Tal abordagem causou grande discussão nos *media* angolanos e nas redes sociais uma vez que as personagens homossexuais eram profissionais liberais, bem-sucedidos, pessoas do bem que sofreram devido ao preconceito social. Portanto, a ordem social vigente do preconceito constitui-se no “vilão”, no antagonista das personagens homossexuais, situação que discutiremos com mais profundidade no texto que se segue, no qual analisaremos a contextualização dos temas presentes em *Windeck* perante à realidade de Angola.

4.2.2 Aproximação/distanciamento com a cultura local

A aproximação e o distanciamento com a cultura angolana pode ser identificada mediante a discussão de temas sociais e também a partir da construção das personagens, que já trazem algumas reflexões com os nomes escolhidos para caracterizá-las. No núcleo principal, por exemplo, as figuras ficcionais da classe alta tinham nomes tipicamente angolanos, a exemplo do herói Kiluanji Voss e da sua irmã Luena Voss e também dos seus primos, os irmãos adolescentes Lukeny Voss e Lwejy Voss. No contexto da telenovela, a família “Voss” era muito tradicional em Angola, portanto foi *inverossímil* associar tal sobrenome (apelido) à uma linhagem inerente ao país uma vez que a sua origem é alemã.

O investigador Gilson Justino da Rosa (2005) explica que há imigrantes alemães da família Voss no sul do Brasil desde o final do século XIX, período mais proeminente da imigração alemã naquela região. Em Angola, entretanto, prevalece os sobrenomes nacionais e também os portugueses devido ao próprio processo de colonização, que só findou na década de 1970. Neste sentido, a vilã de classe média alta (Rosa) recebeu um sobrenome de origem francesa Bettencourt, cuja família mudou-se para Portugal, instalando-se na Ilha da Madeira, com muito prestígio e propriedades (Vaz, et al., 1964). Deste modo, há coerência no caso de Rosa, por outro lado permanece a visão do controle econômico-social externo, ou seja, as personagens com maior poder aquisitivo possuem sobrenome de origem estrangeira.

O historiador Festo Sapalo, em entrevista ao *media* angolano Jornal de Cultura, explica que os nomes próprios oriundos das línguas nativas angolanas continuam a ser utilizados nas áreas rurais, contudo nas cidades foram substituídos por nomes de origem estrangeira, distanciando assim o povo da terra de sua ancestralidade (Jornal de Cultura, 13 de outubro de 2014)¹³². Essa situação social foi mantida em *Windeck* mediante a presença de personagens com nomes oriundos das línguas nativas e outras personas com nomes de origem ocidental, a exemplo de Ana Maria Kajibanga (a irmã heroína) e Victoria Kajibanga (a irmã vilã pobre), Nadir Pedro (a vítima de violência doméstica),

¹³² O historiador concedeu entrevista ao jornalista Estácio Camassete, do Jornal da Cultura [disponível em:] <http://jornalcultura.sapo.ao/artes/nomes-tradicionais-na-cultura-umbundu>. Acesso em 07 de fevereiro de 2017.

Nazaré Massano (mãe adotiva), Yuri Massano (filho adotivo) e Artur Domingos (homossexual namorado de homem casado).

Para além do estudo dos nomes próprios na telenovela, percebemos que a escolha de uma revista de moda como o núcleo principal favoreceu à criação de personagens fúteis, superficiais e despreocupados com o contexto social do país. Os profissionais da revista falavam sobre intrigas amorosas e fofocas relacionadas aos padrões de forma que pareciam não viver numa grande cidade, conturbada, violenta e cheia de contradições e miserabilidade como Luanda. O investigador Wilson Silva (2016) desenvolveu uma pesquisa sobre a situação de Angola em vários índices internacionais, chamando a atenção ao Relatório de Desenvolvimento Humano 2015 (pesquisa realizada pela ONU), no qual Angola ocupa a 149ª posição no *ranking* mundial, integrado por 189 países. Apesar do desenvolvimento econômico alcançado pelo país na década de 2000, o pesquisador alerta que não houve melhoria nas condições de vida de 90% da população (em referência sobretudo à saúde e à educação).

Diante do contexto social de Angola, *Windeck* poderia ter criado um diálogo mais estreito com a realidade social do público, todavia nenhuma personagem, mesmo as localizadas nos núcleos mais pobres (na Igreja Global Novo Horizonte e no *buffet* Mufet) faziam referência à cidade ou ao ritmo dela. Nas falas das personagens, a cidade não existe assim como seus problemas sociais. A vida urbana limitou-se a algumas cenas aéreas de Luanda, evidenciando a natureza (mar e céu), ou aos passeios na Kombi do motorista Sansão. Portanto, a maior localização da história ao lugar, no caso Luanda, acontece pela caracterização visual das personagens, que usam figurinos, inclusive com uma forte identidade étnica, com roupas coloridas e modelos que retratam a moda angolana. Naturalmente que o falar, o ritmo, o sotaque da língua portuguesa também é angolano já que a grande maioria do elenco é formada por atores da terra.

O discurso geral da telenovela é o da globalização, da abertura de mercado, do cosmopolitismo e do consumismo baseado no padrão do mundo ocidental. Uma mensagem bem interessante quando se pensa na evolução histórica do país, a disputa interna entre os três principais partidos nacionalistas pela obtenção do poder estatal. O nacionalismo, o discurso de pertencimento na telenovela é totalmente esvaziado e substituído pelo dinamismo do Espaço Lusófono. Pode-se constatar claramente tal mensagem na personagem da executiva homossexual, rica, inteligente e emancipada (Luena Voss), que chega de Londres para assumir a direção da Revista Divo. Capítulos depois, sua namorada portuguesa (branca), que vivia também em Londres chega à

Luanda. Neste sentido, Londres é mostrada como uma cidade, onde os ricos angolanos podem viver de forma “liberada”.

Luanda como cenário aparece de maneira muito tímida na telenovela, não há muitas cenas apresentando pontos turísticos, as ruas mais movimentadas e principais, o cotidiano da cidade em si. A maior parte das cenas foi gravada em cenários fechados, localizados em Portugal, nos estúdios da SP Televisão no Cacém, próximo a Lisboa. As cenas externas são principalmente usadas para fazer transição entre cenas, passagens de tempo curtas (dia-noite) e para mostrar o trabalho do motorista Sansão, que dirige uma kombi azul, fazendo transporte privado na cidade.

A cultura de Luanda, por vezes, ressurge no discurso de alguma personagem, como o adolescente de classe média alta (Lukeny Voss), que é fã do estilo musical nativo kuduro e dança muito bem o ritmo. Nos capítulos 96 e 97, o rapaz e sua irmã da mesma faixa etária (Lweji) vão até um *show* aberto de kuduro em Luanda. As cenas relativas à apresentação mostram jovens figurantes e uma diversidade de estilos de roupas e aparência física, trazendo mais o olhar do telespectador aos tipos urbanos existentes nas ruas da capital. Os artistas que se apresentam são populares entre os angolanos, como Cabo Snoop, que canta a música de abertura da telenovela.

Apesar das cenas do *show* de kuduro serem mais próximas do cotidiano urbano, consideramos mais dirigidas ao público externo, o espectador internacional, de modo que identificamos uma lógica produtiva orientada para o mercado de exportação da telenovela uma vez que o kunduru é um ritmo muito ouvido em Portugal e já passou a ser apreciado também pelos brasileiros e outros países lusófonos. A personagem associada ao ritmo, o adolescente de classe média alta, é completamente alienado, consumista e sonha em ser dançarino de kunduro. Já a sua irmã, tem o desejo de ser uma modelo famosa. Não há, por exemplo, qualquer menção ao ritmo *rap* angolano, muito conhecido no Espaço Lusófono pelas denúncias contra as injustiças sociais no país, todavia não circula nos *media* locais devido à censura do governo. Para os investigadores Gilson Lázaro e Osvaldo Silva (2016), os *rappers* angolanos tornaram-se na contemporaneidade porta-vozes de suas respectivas comunidades, sendo suas músicas compostas com a finalidade de mostrar os problemas cotidianos enfrentados pelos cidadãos.

Retomando à discussão dos temas sociais em *Windeck*, percebemos que sofreram um distanciamento cultural no que se refere ao tratamento. Todas as temáticas debatidas na telenovela estão presentes em Angola, entretanto algumas aparecem sem

criar uma associação direta com a própria situação social do telespectador mediante ações das personagens e situações dramáticas, apresentando o cotidiano simulacro. No núcleo do *buffet* Mufet concentram-se a maior parte das discussões de temas sociais, tais como a violência doméstica contra o menor, o alcoolismo, os desafios de uma pequena empresa e a adoção. A homossexualidade e a violência doméstica contra a mulher estão locadas no núcleo da revista Divo. Vamos perceber mais claramente essas reflexões com os quadros elaborados para esta análise. Iniciaremos com o núcleo principal e as percepções levantadas sobre o tema ambição sem limites, conforme esquematizamos abaixo:

QUADRO 23 - ESQUEMA TEMÁTICO EM WINDECK

Núcleo principal

TEMA UNIVERSAL	ENQUADRAMENTO	INDICADORES CULTURAIS	DISTÂNCIA CULTURAL
Ambição sem limites éticos	Ambição do rico e ambição do pobre	Vestimentas com motivos étnicos; uso de expressões locais.	<i>Glamour</i> na revista; hábitos ocidentais incorporados às personagens angolanas.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

Predomina no núcleo principal uma Angola de capa de revista, ou seja, mulheres belas, bem vestidas, restaurantes refinados, hotéis de luxo, enfim uma apologia à vida na alta sociedade, ao luxo, que é mostrada não só na rica família do empresário corrupto, proprietário da Revista Divo (Xavier Voss), mas também surge nas personagens ambiciosas de origem mais humilde. Ilustramos a afirmação com a cômica dona-de-casa de classe média alta (Ofélia Voss), que foi pobre até se casar com um empresário de família rica (Wilson Voss), e também a vilã pobre (Vitória), que planeja o golpe do baú no herdeiro da Divo e protagonista da telenovela. O interessante é que as empregadas domésticas (eram três) foram mostradas muito subservientes. Elas “sabiam exatamente os seus lugares sociais” e inclusive cumpriam uma jornada de trabalho exaustiva. A empregada da família mais rica do enredo (os Voss), por exemplo, começava a trabalhar pela manhã, bem cedo, e continuava a limpar a casa, à noite, quando os patrões retornavam do trabalho. Estava sempre disponível a qualquer hora do dia e da noite e tinha um comportamento extremamente subalterno.

No período da exibição da telenovela no país, em 2012, o angolano Divaldo Martins postou uma crítica sobre *Windeck* na rede social *Facebook*, classificando-a como “versão ANGOLANA de uma novela PORTUGUESA de segunda categoria, de inspiração BRASILEIRA”. Martins refletiu que a suposta classe alta local foi representada por caricaturas, sendo as *socialites* vestidas com penas como a personagem Viúva Porcina, da telenovela brasileira *Roque Santeiro*. Sua crítica foi comentada por 153 angolanos de modo que o diretor de *Windeck*, Sérgio Neto, em nome da equipe publicou uma nota na página de Martins, argumentando que se tratava de uma ficção e não uma representação fiel de Angola. Em consequência, Martins foi contratado pela Semba Comunicação para ser consultor de roteiro na telenovela produzida após *Windeck*. Extraímos uma pequena parte do comentário postado no seu perfil do *Facebook*¹³³.

(...) Em Angola as empregadas não vestem uniformes preto e branco, não falam um português cuidado, em Angola não é hábito convidar-se alguém para tomar o chá da tarde ou o café da ordem. Em Angola os filhos não falam assim com os pais, os verdadeiros homens de negócio não vivem de revistas cor de rosa, as nossas redacções não são assim... *Windeck* não é o retrato de Angola, nem daqui a vinte anos (...)

As reflexões de Divaldo Martins são muito pertinentes na medida em que a telenovela foi divulgada como uma representação da sociedade angolana, entretanto do ponto de vista do público não houve uma identificação sobretudo com o comportamento ocidentalizado das personagens, afastando-se assim da *verossimilhança*, da imitação das ações humanas, sendo, portanto, passível de existir no mundo real. Nesta direção, Igor Sacramento (2008) reforça que para construir a retórica da *verossimilhança* nas telenovelas de proposta brasileira é preciso que o dramaturgo esteja muito atento ao cotidiano do telespectador (fala, hábitos e temas atuais) para que possa ser reconstruído no universo paralelo à realidade.

¹³³ O comentário de Divaldo Martins foi publicado no *Facebook* em 19 de setembro de 2012, juntamente com outras opiniões de telespectadores e com a resposta de Sergio Neto, um dos realizadores da telenovela *Windeck*. [Disponível em:] <https://www.facebook.com/divaldo.martins.7/posts/541364209223132>. Acesso em 03 de janeiro de 2017.

Para além dos hábitos e costumes, os temas sociais alimentam as intrigas, permitindo que a equipe de roteiristas crie e recrie a partir das temáticas que são implantadas ao longo do desenvolvimento da telenovela. Nesta perspectiva a investigadora Renata Pallottini (1998:64) reflete que “(...) a cada vinte, trinta ou quarenta capítulos, a novela deve introduzir elementos novos para chamar a atenção; ela nunca mostra as armas no primeiro momento”. Em *Windeck*, os temas sociais não foram apresentados ao mesmo tempo, sendo introduzindo em períodos diferentes da telenovela, a exemplo da violência contra a mulher, que só surgiu no enredo no último mês de exibição da narrativa, funcionando, portanto, como um elemento dramaturgicamente renovador. Abaixo, apresentamos um quadro de análise cultural para as temáticas discutidas nas intrigas secundárias:

QUADRO 24 - ESQUEMA TEMÁTICO EM WINDECK

Núcleos secundários

TEMAS ATUAIS	ENQUADRAMENTO	INDICADORES CULTURAIS	DISTÂNCIA CULTURAL
1.Homossexualidade	Preconceito social e naturalização da homossexualidade.	Personagens escondem que são homossexuais em público.	Homossexualidade é vista como uma “aberração” em Angola.
2.Violência doméstica contra o adolescente	Mãe acha-se no direito de bater no filho. Punição e censura para a agressora.	Este tipo de violência é um grave problema no país.	Ausência de elementos distanciadores.
3.Violência doméstica contra mulher	Relações amorosas pautadas na dinâmica do opressor e do oprimido.	Impunidade do agressor apesar de já ter um histórico de violência doméstica.	Não mostra o contexto social da violência, focalizando só o drama da personagem.
4.Alcoolismo	Negação do alcoolismo	Consumo de álcool como problema social em Angola.	Não aborda o contexto social, nem tratamento, nem prevenção.
5.Adoção	Amor construído em relações entre pais e filhos adotivos.	Mãe solteira abandona o filho para não sofrer o preconceito social.	Não discute a adoção no país, ênfase só na revolta do abandonado.
6.Filho de pais divorciados	Dificuldade de adaptação aos novos companheiros dos pais.	Choque cultural do jovem português aos hábitos angolanos.	Ausência de elementos distanciadores.

7.Falso pastor	Falso pastor funda igreja para extorquir dinheiro dos fiéis.	A situação de pobreza facilita a manipulação.	Ausência de elementos distanciadores.
8.Desafios da microempresa	Um imigrante e um angolano esforçam-se para manter um pequeno <i>buffet</i> .	Toda a família ajuda a manter o negócio.	Não discute o papel do Estado, focalizando só o drama das personagens.

Fonte: Dados e elaboração da autora.

Um dos temas sociais a ganhar maior espaço na telenovela é a homossexualidade (quadro 24, tema 1), que termina por trazer temáticas transversais como o preconceito social, a inseminação artificial em mulheres homossexuais e a vida dupla de homens casados que se relacionam clandestinamente com outros homens. O preconceito é tratado de forma mais branda do que realmente acontece na sociedade angolana, que, como todo mundo africano, é marcadamente machista e até mesmo violento com os homossexuais. Apesar disso, não houve diálogos ou ações com as personagens para apresentar e discutir essa situação de violência e opressão vivenciada pelos homossexuais. Em Angola, a homossexualidade não é crime de acordo com o código penal do país, todavia no artigo 43 da Constituição da República, a união entre pessoas do mesmo sexo é chamada de “desvio moral condenável” (Constituição da República de Angola, 2010)¹³⁴.

O *site* informativo Sapo publicou uma notícia sobre a influência da telenovela *Windeck* entre os homossexuais, que já é perceptível no título: “homossexuais assumem-se”. Na reportagem, o sociólogo António Padiki analisa que a abordagem adotada na telenovela não condiz com a realidade social da África, continente em que 38 países persistem com leis contra a homossexualidade. Padiki acrescenta que Angola e em todo continente africano é mais visível homens homossexuais do que mulheres e alerta sobre a forte violência contra esse grupo social (Sapo, 18 de dezembro de 2012)¹³⁵.

A homossexualidade é um dos temas mais discutidos nas telenovelas brasileiras e também vem ganhando muita visibilidade nas produções portuguesas, entretanto no

¹³⁴ A atual Constituição Angolana foi aprovada em 2010 e está [disponível em:] http://www.cne.ao/pdf/legislacao_nova/lei_constitucional.pdf. Acesso em 05 de fevereiro de 2017.

¹³⁵ A notícia completa está publicada no site. [Disponível em:] <http://m.sol.sapo.pt/angola/artigo/95168>. Acesso em 15 de junho de 2014.

caso de Angola existem temáticas comportamentais muito mais latentes, a exemplo da poligamia masculina, denominada de poliginia, que apesar de não ser predominante em Luanda em função do crescimento das religiões Cristãs (Igreja Católica e Igreja Evangélica), ainda prevalece na sociedade, sobretudo nas áreas rurais. O antropólogo angolano Tunga Alberto analisa que a poligamia atual se tornou um problema social pelo fato dos homens não assumirem as suas responsabilidades como chefes de família, escondendo assim as mulheres e os filhos ilegítimos da sociedade. Deste modo, não assumem as despesas dos lares das outras companheiras, que passaram a ter o papel social de amantes (O País, 22 de dezembro de 2015)¹³⁶.

Em consequência da fuga da paternidade, muitas mulheres angolanas tornam-se mães solteiras, sendo obrigadas a sustentar sozinha o lar e os filhos. Em *Windeck*, há duas mães solteiras, a vilã classe média alta (Rosa) e a agressora do filho (Elizabete), personagens que não foram exploradas dramaturgicamente para dialogar com o contexto social tendo em vista que os seus vícios, ambição sem limites (Rosa) e crises de raiva contra o filho (Elizabete), foram os enfoques adotados. Todavia, existe uma rápida menção ao preconceito contra mães solteiras com a personagem da dona-de-casa de classe média alta (quadro 24, tema 5), que abandonou o filho bebê por receio da família rica do namorado não a aceitar como esposa. O filho abandonado foi fruto de uma relação passageira com um homem “branco”, embora seja muito mais comum acontecer tal situação na realidade com um angolano. De acordo com a investigadora Virgínia Inácio dos Santos (2010), o preconceito contra mulheres solteiras, viúvas e divorciadas é comum em Angola uma vez que o casamento ainda se constitui num *status* social para as mulheres.

Os temas relacionados à violência doméstica contra a mulher e ao alcoolismo são muito pertinentes à realidade do angolano, todavia não houve uma abordagem contextualizada com a sociedade, com os costumes locais. Não houve, por exemplo, conversas entre as personagens que indicassem o funcionamento das relações familiares. A situação diária de violência durante o período da guerra civil provocou um embrutecimento nas relações afetivas no âmbito privado e, por consequência, as agressões sobretudo direcionadas à mulher, aos menores e aos idosos (Santos, 2010). Tratando-se, portanto, um problema de ordem social e não casos isolados associados a

¹³⁶ Notícia [disponível em:] <http://opais.co.ao/antropologo-afirma-a-poligamia-e-um-instrumento-de-defesa-colectiva-das-familias/>. Acesso em 03 de fevereiro de 2017.

certos tipos de comportamentos desajustados, como foi abordado em *Windeck*: homem violento (empresário rico) que sente prazer em bater na namorada (repcionista de classe média baixa); Personagem irresponsável (cobrador da kombi) que bebe álcool durante o trabalho.

Prosseguimos a análise dos temas no texto seguinte conforme a abordagem socioeducativa, que pode ou não consistir numa aplicação do *merchandising social*.

4.2.3 O *Merchandising social* e as “obrigações” do cidadão

Nesta análise adotaremos as categorias de focalização de temas sociais propostos pelas investigadoras Maria Lourdes Motter e Daniela Jakubaszko (2007), que também foram utilizadas para o estudo de *Dancing Day's*. Reforçamos aqui os conceitos: 1) *Discussão*- diálogos informativos; 2) *Crítica* - diálogos e ações causadores de questionamentos; 3) *Contribuições* - ações que estimulam mudanças no comportamento social. Todas são aplicadas em situações em que as temáticas são debatidas no enredo.

O *merchandising social* é realmente aplicado apenas no tema da violência doméstica contra o menor, discussão que permanece durante todo o enredo, acompanhando assim a mudança de vida também das personagens envolvidas. A partir da perspectiva defendida por Maria Immacolata Lopes (2009), de apresentação do problema e discussões de alternativas de soluções, tal violência foi amplamente discutida pelas personagens, que denominavam a violência doméstica como um crime, que deveria ser punido. Em termos da ação, a agressora foi denunciada pelo patrão do filho, presa, julgada no tribunal e, como solução ao problema, foi acompanhada por um psicólogo para aprender a lidar com os acessos de raiva dirigidos contra o filho. Nos diálogos, as personagens explicavam os procedimentos da polícia após a denúncia de um agressor. Foram cenas pedagógicas, que mostraram o processo da aplicação da lei recém-aprovada no país no período da exibição da telenovela.

Somente em 2011 foi aprovada a Lei Contra a Violência Doméstica, criada para salvaguardar a mulher, o menor e o idoso. Após a lei, outras iniciativas foram deflagradas pelo governo no sentido de mobilizar e conscientizar a sociedade perante o problema, tais como a criação de centros de aconselhamento, casa de abrigo e salas de atendimento. A violência contra a mulher é a mais alarmante como podemos perceber mediante o relatório do Índice de Gênero e Instituições Sociais do ano de 2014, o qual

revelou que de cada 10 mulheres angolanas, 8 foram vítimas de violência por homens dentro do próprio lar (apud TVI 24, 27 de novembro de 2014)¹³⁷.

Diante da pesquisa supracitada, a pertinência do tema violência contra a mulher na telenovela é indiscutível, entretanto conduziu-se uma discussão menos pedagógica em relação às condições doméstica do menor. Apesar de haver a exposição dos maus tratos da mulher, adotou-se um enquadramento associado a uma situação isolada do que propriamente uma problemática social uma vez que o agressor era um homem dominador, manipulador, cruel e machista, uma personagem com características de um vilão. Não houve diálogos reforçando a importância das queixas contra os agressores e denunciando a permanência do silêncio social em relação aos maus-tratos da mulher pelo companheiro.

O fato do tema violência doméstica contra a mulher ter sido incluído no enredo no último mês de exibição favoreceu também a uma abordagem mais expositiva, que de acordo com Maria Lourdes Motter e Daniela Jakubaszko (2007), poderia ser classificada como uma focalização *crítica* uma vez que as cenas de violência física e psicológica foram muito explícitas de modo a causar questionamentos, tais como “por que uma mulher apanha e continua com o marido?”. Respostas que vieram com o jogo psicológico realizado pelo agressor nas cenas dos confrontos entre o casal.

O alcoolismo também foi discutido a partir da focalização *crítica*, com cenas que mostravam o consumo diário de *whisky* barato vendido em pequenos sacos plásticos nas ruas de Luanda. Nos diálogos, condenava-se a atitude “irresponsável” da personagem Sansão, contudo não trazia no diálogo os costumes locais ou o crescimento do consumo de álcool em Angola, situação alertada pela médica do Hospital Pediátrico de Luanda Margarida Trindade em entrevista ao *site* de notícias Sapo. De acordo com a médica, em 2014, a maior incidência de tratamentos de dependência química refere-se ao álcool, especialmente na faixa etária dos 15 aos 35 anos de idade. Naquele ano, houve 80 casos de toxicodependência diária no hospital psiquiátrico, dos quais 30 eram pessoas dependentes de álcool. O agravante sobre o alcoolismo é a desinformação relativa ao seu tratamento tendo em vista que a população desconhece os métodos de

¹³⁷ Notícia publicada no site da TVI24, [disponível em:] <http://www.tvi24.iol.pt/internacional/timor-leste/80-das-mulheres-angolanas-sao-vitimas-de-violencia-domestica>. Acesso em 03 de fevereiro de 2017.

desintoxicação e a importância do acompanhamento familiar (Sapo, 09 de junho de 2014)¹³⁸.

Os outros temas sociais também foram tratados de acordo com a premissa da focalização *crítica*, entretanto chamamos a atenção ao fato de que o Estado não aparece em nenhuma discussão numa perspectiva dos direitos do cidadão. No núcleo do pequeno *buffet*, por exemplo, as personagens falam sobre os medos e as incertezas de abrir um pequeno negócio, todavia não mencionam sobre leis e impostos, portanto o telespectador desconhece a realidade social de um microempresário em Luanda. Por outro lado, no capítulo 71, o motorista de transporte privado Sansão foi intimado pela justiça por não pagar as taxas públicas do uso comercial da sua kombi. Uma mensagem claramente estatal sobre os deveres do cidadão, que é pagar os impostos em dia para que não haja problemas com as autoridades federais.

Os capítulos da telenovela não traziam questionamentos sobre o papel do Estado ou qualquer mudança a partir das transformações da ordem social vigente. Não havia um discurso de mudança social ou mesmo queixa sobre algum problema urbano. Ao contrário, o Estado angolano ficou assegurado, salvo de quaisquer críticas ou reflexões, já que não estava presente nas falas. A presença do Estado despontou em alguns poucos capítulos em que a polícia angolana apareceu para manter a “ordem social”, como no capítulo 47, em que a personagem Sebastião, antes de virar o falso pastor, mobilizou um grupo para atrapalhar a festa de inauguração do site da Revista Divo a mando da vilã classe média alta (Rosa). A polícia, personificando a presença da ordem do Estado angolano, apareceu para acabar com a manifestação. Lê-se nas entrelinhas que não há liberdade de expressão nas ruas já que o manifestante principal foi preso e continuou encarcerado até que a queixa foi retirada após alguns dias. Associou-se as manifestações públicas a um ato ilícito, a uma das armações de uma vilã, auxiliada por um falsário (a personagem do falso pastor), e não a uma forma do povo reivindicar por mudanças e melhorias sociais.

Alguns capítulos denotaram a corrupção presente no cotidiano local de Luanda, mas não na esfera pública estatal. Há por exemplo um capítulo em que a protagonista, o mocinho Kiluanji, foi buscar a vilã pobre (Vitória) numa pensão e subornou a

¹³⁸ Notícia [disponível em:] <http://lifestyle.sapo.ao/saude/saude-e-medicina/artigos/consumo-excessivo-de-alcool-lidera-tratamentos-diaros-em-luanda>. Acesso em 02 de fevereiro de 2017.

recepcionista para lhe indicar o quarto já que era proibido dar tal informação. A corrupção surgiu como um traço cultural uma vez que está diluída no cotidiano das pessoas, em pequenos gestos como uma informação. Se o próprio herói da trama foi capaz de subornar para conseguir o que desejava de forma mais fácil, imagina os vilões. À parte da situação de suborno mencionada, o mocinho de *Windeck* é de fato a representação da bondade e da virtuosidade, agindo sempre de maneira correta como veremos na análise subsequente.

4.2.4 As personagens maniqueístas: linearidade e previsibilidade

Os telespectadores não foram surpreendidos pelas protagonistas em *Windeck* uma vez que foram previsíveis, lineares, definidas segundo o maniqueísmo do melodrama, no qual os vícios constroem o vilão enquanto as virtudes delineiam o caráter inabalável do herói. Deste modo, as características são muito bem definidas para cada grupo de personagens, não havendo dualidades (Thomasseau, 2005).

No caso da telenovela angolana, temos um herói não só bom caráter como também muito ingênuo, sendo enganado e manipulado pelas duas vilãs. A ingenuidade e a pureza são características relacionadas às heroínas dos melodramas, todavia em *Windeck* embora a mocinha siga estritamente os elevados valores morais de honestidade e boa-fé foi atualizada para a contemporaneidade, sendo também uma profissional liberal independente como qualquer adulta jovem num país ocidental.

Tanto o herói quanto a heroína não sofreram evolução nas suas respectivas curvas dramáticas; não houve efetivamente mudanças em seus comportamentos e ações. Não possuíam conflitos internos, sendo todos os problemas de ordem externa e provocados pelos antagonistas. Portanto, podemos denomina-las de personagens *planas* (Forster, 1998), pois correspondem a esquemas previsíveis de funcionamento e de existência que são repetidos em várias obras, já fixados pela tradição, tais como a generosidade, a honestidade, a integridade, a confiança e a lealdade, enfim sentimentos de natureza moral superior.

Mostramos a seguir uma fotografia de divulgação da telenovela, apresentando o triângulo amoroso estabelecido entre as irmãs, a heroína bondosa e a vilã pobre, e o ingênuo herói:

FIGURA 8 - A HEROÍNA, À ESQUERDA, O HERÓI NO CENTRO E A VILÃ POBRE, À DIREITA



Fonte: TV Brasil (<http://tvbrasil.ebc.com.br/novelawindeck>)

A *moral oculta* (Brooks, 1998) presente no esquema melodramático esteve latente nas ações das protagonistas de *Windeck*, que poderiam até agir de modo menos heroico, contudo permaneceram no princípio do bem, resignadas pelos altos valores éticos. Neste sentido, o casal protagonista (re) agiu durante toda a telenovela às ações deflagradas pelos antagonistas, que efetivamente são os principais condutores do enredo geral e são movidos pelas suas respectivas ambições. A vilã classe média alta e a vilã pobre revezaram-se em golpes e armações aplicadas contra o mocinho para mantê-lo longe do seu verdadeiro amor. Esse movimento de ataque e defesa é explicado por Maria Lourdes Motter (2004:67), ao valorizar a força criadora dos antagonistas nas telenovelas: “(...) aos heróis cabe apenas resistir e escapar das armadilhas preparadas pelo adversário. O trabalho de escultura do herói desloca-se para o seu oponente, o vilão”.

Neste sentido, podemos identificar claramente em *Windeck* as personagens segundo as suas respectivas funções no enredo, as quais podem ser associadas às classificações determinadas nos estudos de Étienne Souriau (1993) e Vladimir Propp (2003). As protagonistas (o rico empresário e a competente fotógrafa) são *condutoras da ação inicial*, ou seja, querem o enlace conjugal, entretanto são impedidas pelas antagonistas ambiciosas, *as oponentes* (vilã classe média alta e vilã pobre). O *objeto desejado* é a união, o amor, e o *destinatário*, ou seja, o beneficiário da ação, é o próprio casal protagonista. E por fim, temos ainda mais duas funções, o *adjuvante*, a exemplo do falastrão jornalista da Revista Divo (companheiro de armações da vilã pobre) e o *arbítrio*, o conciliador das forças opostas, que na telenovela era o tio do herói.

As personagens tinham funções muito bem definidas na telenovela, do início ao final, não havendo mudanças nos seus comportamentos ou nas suas motivações. Deste

modo, o esquema narrativo da personagem-função proposta por Souriau e Propp é facilmente aplicável e visível em *Windeck*. A personagem vilã/vilão, por exemplo, é a representação oposta aos heróis. A irmã bondosa Ana Maria é a personificação da honestidade e da integridade, entretanto a sua irmã má Vitória é inteiramente o seu oposto, desonesta, interesseira e inescrupulosa. As qualidades da heroína ganharam ainda mais destaque com o óbvio desvio de caráter da irmã.

Para Maria Lourdes Motter (2004), as vilãs mais obstinadas, que agem sem qualquer tipo de interrupção, são as superficiais, sem conflitos morais, sem contradições. Segundo a autora, as antagonistas lineares têm um poder de criar muitos conflitos contra os protagonistas, pois não há nada e nem ninguém que as façam parar. Normalmente, a maternidade é usada para criar algum tipo de conflito moral/emocional na vilã, todavia nem mesmo a posição de mãe interrompeu os planos ambiciosos da vilã classe média alta, que usou a sua filha, inclusive, como peça do seu jogo.

FIGURA 9 - VILÃ CLASSE MÉDIA ALTA



Fonte: TV Brasil (<http://tvbrasil.ebc.com.br/novelawindeck>)

A simplista polaridade bem X mal caracterizada sobretudo em esquemas melodramáticos como *Windeck*, além de definir claramente as funções das personagens, fazem com que a história desenvolva-se devido ao confrontos de forças opostas, como explica Christopher Vogler (2015: 394): “(...) cada aspecto da Jornada do Herói é polarizado ao longo de ao menos duas linhas, as dimensões interna e externa e as possibilidades positiva e negativa de cada elemento”. Para o autor, a polaridade provoca a tensão e o movimento nas personagens, sendo assim um combustível para novos conflitos na história. Em contrapartida, Renata Pallottini (1998) adverte que as

personagens maniqueístas não possuem profundidade psicológica e afastam-se da realidade humana, sendo, portanto, improváveis de existirem no cotidiano do telespectador. Nesta perspectiva, não despertam grande interesse no público pelo fato de não haver uma identificação mais direta, uma associação das pessoas reais com os seres ficcionais.

Em relação às personagens secundárias, prevaleceu também a presença de personas *planas*, sendo naturalmente quase todas honestas, decentes que viviam conflitos externos específicos. Foge um pouco a tal generalização a personagem da mãe que batia no filho adolescente, que era completamente descontrolada emocionalmente, manifestando constantes acessos de fúria. Essa mãe torna-se mais controlada ao final da telenovela em decorrência do seu medo em retornar para a prisão. Já com a personagem alcoólatra não aconteceu mudanças no seu comportamento uma vez que houve uma maior ênfase na fase da dependência e não na reabilitação, como ocorreu com a mãe agressora.

Mesmo não apresentando grandes contradições e evoluções em suas curvas dramáticas, as personagens populares associadas a temas sociais criaram uma maior empatia com o público uma vez que estavam mais próximas do cotidiano social, das aflições e dos problemas diários, compartilhando, portanto, situações similares localizadas no universo paralelo do faz de conta televisivo. Voltamos, portanto, a ideia de *narrativas do cotidiano* (Motter, 2000;2001), das telenovelas como narrações pautadas no dia-a-dia do público comum, sendo também as personagens inspiradas em homens e mulheres de diferentes classes sociais, que enfrentam desafios e problemas diários da mesma forma que os seres ficcionais também se confrontam.

A empatia estabelecida do público para com as personagens de ficção permite uma maior identificação e aproximação com a obra, sobretudo no caso das telenovelas que são exibidas diariamente de modo que os seres ficcionais passam a integrar o cotidiano dos telespectadores. De acordo com Evan Thompson (2001), o processo de empatia entre os seres humanos passa por diferentes níveis associativos, que ultrapassam o sentido de compreensão e percepção da vivência do outro (alegria, tristeza, rancor, etc.). Para o autor, a percepção é a observação que temos sobre o mundo ao passo que a empatia é a nossa relação com todos os elementos que compõem o nosso mundo. Nesta perspectiva, enumera quatro distintos níveis de empatia, a saber (Thompson, 2001:17):

- 1) A associação passiva do meu corpo vivo como corpo de um outro;
- 2) Meu transporte imaginário ao lugar do outro;
- 3) A interpretação ou entendimento de mim mesmo com um outro para você;
- 4) A responsabilidade ética em face do outro.

Em cada nível de empatia, Thompson (2001) percebe um modo de diálogo e correspondência estabelecidos, os quais, na situação da ficção, permitem uma maior ou menor identificação do público com as personagens. O quarto nível é o mais complexo, pois além de nos colocarmos no lugar do outro (no caso da ficção, referimos a personagem), projetando a sua condição existencial para nós mesmos, também refletimos sobre a nossa própria ética a partir das ações de outra pessoa. Portanto, quando alguém age mal de forma antiética, questionamo-nos sobre a nossa própria conduta ética. Neste sentido, sendo as personagens maniqueístas e mais afastadas da complexidade humana, o jogo associativo (personagem e espectador) estabelecido com a empatia proposta por Thompson fica mais distanciado uma vez que os seres ficcionais se tornam menos humanizados para se tornarem mais figuras de contos de fadas.

Com a reflexão sobre a empatia estabelecida com as personagens populares de *Windeck*, finalizamos a análise da telenovela numa perspectiva individual para abriremos a uma percepção comparativa em relação a *Dancing Day's*. As duas produções possuem em comum a influência da estrutura narrativa das telenovelas brasileiras e o fato de serem também ficções seriadas lusófonas, construídas a partir de um imaginário comum, repleto de diversidade e contradições culturais, situação que discutimos no texto a seguir a partir da contextualização do Espaço Lusófono.

4.3 O Espaço Lusófono em *Dancing Day's* e *Windeck*

A dinâmica do Espaço Lusófono relativa às telenovelas em análise é configurada a partir de intercâmbios de bens simbólicos, de conhecimentos e de profissionais que circulam no eixo triangular Angola, Brasil e Portugal em diferentes direções e rotas. A dimensão espacial lusófona ultrapassa o mundo real, sendo reconstruída no universo ficcional de *Dancing Day's* e *Windeck* a partir de características singulares\culturais dos respectivos contextos de produção de cada país realizador. Nesta perspectiva, retomamos o conceito do Espaço Lusófono (Cunha, 2015; Martins, 2006 e 2014; Sousa, 2013) enquanto um estado mental social advindo das complexas relações coloniais e pós-coloniais, que entrelaçaram culturalmente, economicamente, politicamente e emocionalmente portugueses, brasileiros e africanos. Portanto, os cidadãos lusófonos

partilham de um mesmo imaginário histórico, incluindo a língua oficial (português), que está em movimento constante de interação e transformação com as suas respectivas culturas e contextos sociais.

Uma vez reforçado o seu conceito neste texto, podemos avançar para compreender a construção do Espaço Lusófono no enredo de cada telenovela. Iniciamos por *Windeck*, narrativa em que o Brasil e Portugal aparecem como países destinados a relações de negócios e também para relacionamentos afetivos com os angolanos. Atores afroportugueses integraram o elenco da telenovela interpretando personagens locais ao passo que havia também atores caucasianos lusos que encarnaram os papéis de imigrantes portugueses em Luanda. Há três personagens portuguesas na história, uma *designer* de moda homossexual, um adolescente rebelde e sua mãe divorciada, esta última não fez parte do elenco fixo. A *designer* e o adolescente mudaram-se para Luanda em decorrência de motivações afetivas, entretanto ambos se queixavam do conservadorismo social angolano em comparação à Portugal. Mostra-se o choque cultural segundo o ponto de vista das personagens que foram vítimas de preconceito, como a *designer* de moda homossexual.

FIGURA 10 - CENA COM ATORES PORTUGUESES E ANGOLANOS



Fonte: TV Brasil (<http://tvbrasil.ebc.com.br/novelawindeck>)

O Brasil surge na figura de um diretor criativo e funcionário da empresa japonesa *Skylight*, uma personagem que teve uma participação por alguns capítulos para fazer par romântico temporário com a heroína do enredo. O ator brasileiro que atuou em *Windeck* (Rocco Pitanga) como um perfeito galã televisivo, elegante, simpático, bonito e bem-sucedido é afrodescendente de pele escura. Fizemos tal consideração pelo fato de no Brasil não haver homens negros no protagonismo das telenovelas nacionais devido a hegemonia da estética caucasiana sobretudo para os heróis e as heroínas e até para os

vilões e vilãs. De acordo com Joel Zito Araújo (2008), apesar das transformações sociais, o negro continua a representar os papéis que denotam inferioridade social nas telenovelas, empregados domésticos, porteiros, enfim funções localizadas na periferia dos centros urbanos.

Em complemento à visão de Araújo, os pesquisadores Luís Augusto Campo e João Feres Júnior (2016) realizaram uma pesquisa sobre a presença de atores negros como protagonistas nas telenovelas produzidas pela Rede Globo no período de 1995 a 2014, constatando que apenas houve três atrizes (heroínas) de estética não-caucasiana interpretando as heroínas nos enredos novelescos. Para além do protagonismo, os autores concluem que “(...) homens brancos correspondem a 46,2% em média dos elencos, enquanto mulheres brancas perfazem 45,2%. Já homens não brancos respondem em média por 4,4% dos elencos, enquanto mulheres não brancas por 3,8% ” (Campo & Feres Júnior, 2016:8).

Nesta perspectiva, a TV Brasil (emissora pública), produziu campanhas valorizando o povo negro em *Windeck*, sendo a sua exibição acompanhada por uma série de ações educativas como parte das políticas de reparação dirigidas aos afrodescendentes brasileiros, como vemos abaixo:

FIGURA 11 - CAMPANHA SOCIOEDUCATIVA CRIADA PELA TV BRASIL



Fonte: TV Brasil (<http://tvbrasil.ebc.com.br/novelawindeck>)

Em referência ao contexto de Portugal, lembramos que a primeira protagonista negra numa telenovela nacional só foi mostrada em 2015 na produção da TVI *A única mulher* (março de 2015 a janeiro de 2017), cuja heroína era a enfermeira angolana Mara

(atriz afroportuguesa Ana Sofia Martins) que se apaixona por um português branco. As relações de tensão e aproximação entre angolanos e portugueses foram discutidas durante a telenovela sobretudo mediante o envolvimento amoroso da personagem angolana negra com o jovem português Luís Miguel (Lourenço Ortigão), cuja mãe Pilar (Alexandra Lencastre) é declaradamente racista, opondo-se naturalmente a união do casal.

Atores afrodescendentes portugueses concordam que não existe uma preocupação e intenção por parte dos realizadores de telenovelas em criar personagens negras e quando estão presentes nos enredos, normalmente, são representados como seguranças, bandidos, funções sociais que denotam subserviência social (Morais & Costa, 2013). Nesta perspectiva, voltamos o nosso olhar para o elenco de *Dancing Day's* formado inteiramente por atores caucasianos ou os tipos morenos, entretanto não há nenhum ator afrodescendente, que pudesse representar uma personagem mestiça, filha das relações entre os portugueses e as angolanas, ou o inverso, entre as portuguesas e os angolanos. Apenas próximo ao final da telenovela, surge uma personagem negra, um empresário rico angolano que foi à Lisboa para comprar uma rede de supermercados. Tratava-se de uma inclusão de um figura externa, “um outro” que vem do estrangeiro e não um português afrodescendente incluído na cultura portuguesa.

Ao lado das questões relacionadas ao racismo, percebemos a personagem negra também na perspectiva da referência à Angola. Assim, com a figura do empresário rico, o país é mostrado segundo o poder aquisitivo da classe alta local, um grupo social reconhecido entre os portugueses devido aos altos investimentos realizados em Portugal. A força econômica de Angola naquela altura (2011\2012) foi reforçada na ótica da telenovela com a migração da personagem do jovem médico português (Raul), que se mudou para Luanda por não conseguir uma adequada posição em sua área. Deste modo, Angola era uma das rotas alternativas para os profissionais que estavam desempregados ou ocupavam funções com baixas remunerações salariais.

Em *Dancing Day's*, o Brasil não é mostrado a partir da visão de uma personagem como aconteceu com Angola. Aparece como um lugar onipresente, um país que surge nas intrigas a partir dos movimentos migratórios das personagens, a exemplo do jornalista de meia idade Raul. Esta personagem viveu no Brasil por muitos anos, entretanto retornou à Lisboa para assumir a direção da Revista *Blondie*. A protagonista Mariana, a jovem mãe, também planejou ir ao Brasil quando decidiu fugir com sua filha por haver perdido a guarda da criança. A viagem não aconteceu, todavia o sentimento

do Brasil como um lugar “próximo” (familiar) foi manifestado pela heroína, o que nos faz retornar a ideia do estado mental comum compartilhado pelos cidadãos lusófonos (Cunha, 2015; Martins, 2006 e 2014; Sousa, 2013).

Nesse estado mental partilhado, reconstruído nas duas telenovelas, transita um país que não é lusófono, a Inglaterra, entretanto esteve ligado à Portugal por acordos políticos e econômicos estabelecidos no período colonial. Em verdade, as escolhas da monarquia portuguesa, a exemplo da ausência de investimentos para a indústria nacional, levaram a uma subserviência econômica e bélica dos lusos em relação aos ingleses, situação que já discutimos no primeiro capítulo desta tese. Portanto, a visão de superioridade e desenvolvimento referente à Inglaterra foi replicada nas duas telenovelas, nas quais Londres era vista como uma capital referencial de cosmopolitismo e desenvolvimento social, sendo o lugar para onde as personagens ricas (*Windeck*) ou de classe média (*Dancing Day's*) migram para crescer profissionalmente.

Para além de olhar o outro, seja ele lusófono ou não, os autores promoveram mediante as personagens e as situações dramáticas diferentes percepções sobre si mesmos. Em *Dancing Day's*, por exemplo, criou-se duas intrigas relacionadas à crise devido ao próprio clima de instabilidade econômica existente no país. Deste modo, Portugal naquela altura não era um país próspero, que oferecia progresso e crescimento para sua população. O agravante foi a insegurança social sugerida no *remake* com os conflitos de violência urbana vividos pelas protagonistas, os quais foram diversos, desde uma tentativa de estupro com a protagonista irmã mais nova (Júlia) ao sequestro de um bebê de poucos meses, que finalizou com a morte do sequestrador.

Enquanto Portugal foi mostrado em *Dancing Day's* como um país inseguro economicamente com violência urbana ao nível do Brasil, a Angola de *Windeck* era cosmopolita, próspera, perfeitamente integrada ao desenvolvimento social global. As personagens não falavam nos problemas sociais existentes no país de modo que não houve reflexões ou críticas referentes à administração pública. As opções dramáticas da produção angolana são justificadas pela falta de liberdade de expressão em consequência da política de repressão ainda operante no país. Portanto, constrói-se em *Windeck* uma Luanda que olha para fora, além de suas fronteiras em direção à Europa (Inglaterra e Portugal), à Ásia (Japão) e a América do Sul (Brasil), entretanto pouco olha para si, para suas reais necessidades internas, para o cotidiano da capital.

Elaboramos um quadro comparativo, estabelecendo um paralelo entre as duas telenovelas em análise, conforme acompanhamos abaixo:

QUADRO 25 - COMPARATIVO-CONCLUSIVO

	<i>Dancing Day's</i>	<i>Windeck</i>
Temas universais	Rivalidade entre irmãs	Ambição sem limites
Temas atuais	12 temas sociais pertinentes ao cotidiano do público	7 temas sociais, sendo a homossexualidade tratada na visão ocidental.
Protagonistas lineares	Não há	Fotógrafa virtuosa e executivo ingênuo e honesto.
Protagonistas complexas	Irmã mais velha egoísta (atinge a redenção); irmã mais nova honesta e destemida; filha adolescente	Não há
Protagonistas x temas atuais	Irmã mais nova (reinserção social), irmã mais velha (câncer de mama) e filha adolescente (gravidez precoce)	Não há
Personagens estrangeiras	Apenas o empresário angolano rico	3 personagens portuguesas, 1 italiano, 1 brasileiro
Focalização do contexto interno	Crise econômica e violência urbana	Progresso social e consumo supérfluo pelos jovens

Fonte: Dados e elaboração da autora.

A partir do quadro acima, percebemos que a crítica social em *Dancing Day's* é muito visível em face à abordagem da discussão da crise econômica de modo que houve uma atenção em transpor para a narrativa o clima de preocupação prevalente na sociedade. Criou-se assim um diálogo mais estreito com a realidade do público, que foi reforçado também com as protagonistas, pois eram mais complexas, com conflitos internos e contradições próprias aos seres humanos. Sendo ainda um melodrama, naturalmente houve os momentos dramaturgicos de alívio emocional gerado pelas personagens do núcleo cômico, que foram criadas para também equilibrar a tensão causada pelo clima de instabilidade econômica.

Em contrapartida, *Windeck* não apresentou uma crítica social, mas sim uma omissão da realidade local, dos problemas cotidianos enfrentados pelos angolanos. Houve sim um forte apelo ao consumo e uma valorização a vida fantasiosa e glamourosa dos supostos ricos do país. As situações dramaturgicas conduziram o

telespectador a perceber uma Luanda divertida, com as diversas cenas de jovens dançando Kunduro nas ruas. Por outro lado, os pobres trabalhadores são vítimas de falsos pastores, de igrejas que querem roubar o dinheiro das pessoas humildes, sendo, portanto, a religião o ópio do povo uma vez que a política não existe para as personagens. O Estado só aparece na telenovela como o pai que precisa colocar ordem na casa quando existe desordem. Neste sentido, as protagonistas também estão de acordo com o mundo fantasioso de *Windeck*, sendo personagens maniqueístas, construídas a partir de um único referencial, seja o vício (vilãs), seja a virtude (herói\heroína).

5. Conclusão: o desenlace do percurso da investigação

Quando a autora desta tese atravessou o Oceano Atlântico em janeiro de 2014 para realizar esta pesquisa, não compreendia claramente que as complexas relações estabelecidas há mais de 500 anos no triângulo Angola, Brasil e Portugal ainda se manifestam vivamente nas telenovelas criadas nos três países. Os autores lusófonos de ficção televisiva compartilham um imaginário comum, integrado pela história e pela língua portuguesa. Ao debruçarmos, inclusive, na história colonial, na perspectiva de resgatarmos conceitos como o Lusotropicalismo e pré-conceitos como o racismo contra os negros criados nesse período, compreendemos mais claramente as interações interpessoais entre os cidadãos lusófonos, relações que são reconfiguradas nas narrativas seriadas televisivas, nomeadamente nas telenovelas.

Em complementaridade ao estudo bibliográfico, a vivência diária em Portugal permitiu uma compreensão subjetiva da complexa dinâmica de funcionamento do Espaço Lusófono; mudava-se a focalização do olhar geográfico, saindo do contexto da América Latina, para imergir no sul da Europa. A experiência cotidiana foi também importante ao desenvolvimento de todas as fases de elaboração desta tese, sendo muitas vezes uma espécie de laboratório para a percepção das relações dos portugueses entre seus compatriotas e dos portugueses entre estrangeiros lusófonos, a exemplo dos brasileiros e dos angolanos e vice-versa.

Apesar de ter vivido por mais de 20 anos em Salvador (Bahia), a cidade com maior concentração de descendentes africanos do Brasil, foi em Lisboa que a autora se aproximou mais da cultura e da realidade do povo angolano. Infelizmente, os brasileiros pouco conhecem sobre a cultura angolana embora tenham recebido uma importante herança cultural desse povo. De fato, a capital portuguesa parece o centro de fluxo e refluxo do Espaço Lusófono, reunindo o acesso a bens simbólicos de diversas nacionalidades falantes da língua portuguesa, sobretudo os angolanos e os brasileiros (culinária, música, literatura e produtos alimentícios).

No que se refere à produção da tese, retomamos o caminho percorrido para a execução de cada capítulo para que possamos refletir sobre o processo de aprendizado e de produção de conhecimento científico. Portanto, iniciamos a escrita deste trabalho com um capítulo dedicado à revisão dos períodos colonial e pós-colonial, reflexões que serviram como sustentação histórica e teórica para o entendimento da permanência de

preconceitos e ideias ainda propagados nas narrativas seriadas televisivas. Nesta perspectiva, percebemos que os três países em análise compartilham de uma ideia mental lusófona, contudo possuem também um imaginário social nacional.

Focalizamos agora o nosso olhar nas telenovelas brasileiras para reforçarmos algumas ideias e preconceitos originários do período colonial. O racismo contra os negros ultrapassa as relações sociais, sendo evidenciado nas telenovelas da Rede Globo por haver uma grande maioria de atores brancos no elenco em detrimento de uma ínfima participação de afrodescendentes de pele escura. Em relação às personagens femininas persiste a ideia de mulheres disponíveis para o sexo mediante o uso de roupas curtas e insinuantes que revelam o corpo como um local de satisfação do prazer masculino. Uma visão construída lá atrás, no período da colonização para justificar a exploração sexual das ameríndias, africanas e mestiças, situação que foi amplamente discutida nos estudos de Charles Boxer (1977).

De fato, as telenovelas portuguesas, angolanas e brasileiras produzidas no pós-colonialismo continuam arrastando velhos paradigmas que sustentaram as relações injustas estabelecidas no passado. Em *Windeck*, recuperamos o comportamento de subserviência entre classes sociais mediante as personagens das empregadas domésticas, que serviam nas casas dos ricos ou patrões de classe média alta a qualquer hora do dia, mostrando que eram serviçais sem horário determinado para finalizar a jornada de trabalho diária. Mesmo no enredo das telenovelas, elas são “invisíveis sociais” uma vez que não possuem qualquer tipo de intriga associada a elas. Funcionam como figuras que dão pequenas informações para situar o trânsito das personagens dentro das tramas.

De acordo com o investigador Raymond Williams (2002), as representações sociais construídas nas ficções são reflexos do que acontece no mundo real, nas interações estabelecidas na sociedade. Deste modo, são criadas a partir de um referencial existente na realidade, situação em que podemos associar às empregadas domésticas em Angola uma vez que somente em 2016 foi aprovada a lei que regulamenta o trabalho dos empregados domésticos, permitindo assim o direito a férias, oito horas de trabalho diário, aposentadoria (reforma) e subsídios de natal e de

maternidade (ANGOP, 13 de setembro de 2016)¹³⁹. Em *Dancing Day's*, por outro lado, as empregadas domésticas não são tratadas com indiferença por parte dos patrões. Na intriga relacionada à família de classe média em crise econômica, por exemplo, a empregada doméstica é tratada como membro da família. E na intriga da família de origem aristocrática, essa profissional desafia a autoridade do patrão fazendo, inclusive, chantagens para adquirir benefícios financeiros. Portanto, são personagens que possuem “visibilidade” e ações dentro do contexto da telenovela.

Novos paradigmas também foram construídos com o pós-colonialismo, por exemplo, a ascensão da classe alta angolana, cujo alto poder de consumo é reconhecido em Portugal tendo em vista a aquisição de grandes empresas portuguesas por empresários ricos de Angola. Tal reconhecimento é transmitido no *remake Dancing Day's*, mediante a personagem de um homem de negócios bem-sucedido ao invés de um angolano pobre que migrou em busca de novas oportunidades de trabalho. Portanto, dentro do triângulo Angola, Brasil e Portugal as relações de poder e influências recíprocas também sofreram modificações após o fim do período colonial, todavia nos interessou principalmente compreender os vértices relacionados à produção e à circulação das telenovelas de língua portuguesa, discussão desenvolvida no segundo capítulo da tese.

Com a retrospectiva histórica da evolução da telenovela em cada país analisado, percebemos melhor como o contexto social (comportamento, política, economia, etc.) influenciou diretamente na criação e na produção dessa narrativa seriada de longa duração em cada país. As três nações lusófonas desenvolveram um sistema televisivo particular, marcado respectivamente por características político-econômicas que facilitaram, no caso do Brasil, ou dificultaram, em referência à Portugal e à Angola, o crescimento das telenovelas nacionais. Em consequência, os brasileiros iniciaram a produção muito mais cedo, desde a década de 1950, permitindo assim o desenvolvimento de uma narrativa com características dramáticas particulares (múltiplas intrigas, discussão de temas sociais atuais, *merchandising* social e introdução de personagens com maior densidade psicológica).

¹³⁹ Essa notícia está [disponível em:] http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/sociedade/2016/8/37/Angola-Empregadas-domesticas-satisfeitas-com-aprovacao-regime-juridico-trabalho-domestico,9ab1ecbf-b126-42e2-91ed-1f7f09be01dc.html. Acesso em 20 de março de 2017.

Com efeito, as telenovelas brasileiras foram exportadas para Portugal e Angola antes desses países iniciarem as suas respectivas produções de ficção televisiva de modo que os telespectadores e os realizadores acostumaram-se à proposta brasileira, à forma como as histórias são narradas. Nesta perspectiva, podemos dizer que foram alfabetizados nesse formato pelos irmãos lusófonos latino-americanos, que recriam nos enredos um imaginário “próximo” e reconhecível pelos angolanos e portugueses. Em contributo à questão, Joseph Straubhaar (2013) reflete que as audiências dos *media* não são construídas apenas pela unidade geográfica (sentimento de pertença ao lugar comum), devemos pensar nas audiências transnacionais, tais como as pós-coloniais, as francófonas, lusófonas ou anglófonas e também as dirigidas às comunidades diaspóricas e aos imigrantes.

A desterritorialidade dos *media*, segundo Isabel Ferin Cunha (2008), pode se constituir a partir da interação entre o regional e o global, dinâmica geradora de produtos mediáticos com conteúdos locais, mas com um formato globalizado, a exemplo das telenovelas da Rede Globo. A autora adverte que essa é uma das estratégias de regionalização no interior da globalização, todavia há outros movimentos que coexistem na dinâmica de produção dos *media*.

A partir da influência brasileira (estrutura narrativa), a indústria de telenovela portuguesa ganhou um forte fôlego com o surgimento das emissoras televisivas comerciais de modo que ao longo das diversas produções sucessivas aprenderam a utilizar as características dramáticas desenvolvidas pelos roteiristas brasileiros adequando-as à realidade social. Foi preciso um ritmo de produção constante para que autores, diretores e empresários encontrassem a *portugalidade* nas telenovelas nacionais, o jeito de ser do povo, os temas recorrentes na sociedade, o cotidiano reconfigurado nos enredos novelescos. Os autores portugueses aprenderam a contar as suas próprias *narrativas do cotidiano* (Motter, 2003), permanecendo ainda a influência direta\indireta dos brasileiros, especialmente nas produções da SIC, que tem mantido parcerias criativas com a Rede Globo há pelo menos três décadas.

Em verdade, a indústria da telenovela portuguesa cresceu e solidificou-se nas programações televisivas, sendo as ficções nacionais preferidas pelos telespectadores locais em relação às produções brasileiras. Neste sentido, os profissionais da área (roteiristas, diretores e técnicos diversos) têm levado mais recentemente o conhecimento luso-brasileiro referente à produção das telenovelas para Angola. Durante a década de

2000, diretores e roteiristas brasileiros também foram para esse país africano para realizar programas de ficção televisiva (minisséries e telenovelas).

A narrativa seriada televisiva angolana ainda é muito recente quando comparada com o percurso da teledramaturgia no Brasil ou mesmo em Portugal. *Windeck*, por exemplo, é uma experiência do processo de desenvolvimento de um produto nacional e representa uma escola para toda equipe técnica, independente da origem desses profissionais (brasileiro, angolano ou português) uma vez que o desafio da ficção nacional transcende a adoção de um modelo de estrutura narrativa. Configura-se também na procura pela *angolidade*, pela alma angolana, uma busca pela identidade nacional que já foi vivida pelos roteiristas e produtores brasileiros e também pelos portugueses, naturalmente em décadas diferentes.

Para além dos contextos de produção em cada país, dedicamos a entender a construção dos enredos da telenovela, a narrativa em si mesma, que sofreu influências de movimentos artísticos anteriores a esse formato. Ao revisitar o gênero melodrama, o romance-folhetim e algumas ideias decorrentes do realismo, percebemos que a telenovela brasileira é uma narrativa melodramática com fortes elementos realistas, os quais são construídos a partir de um diálogo diário com o mundo real, com o cotidiano dos telespectadores. Embora haja debates de temas sociais, depoimentos de pessoas reais, campanhas educativas e personagens mais complexas, próximas das contradições humanas, as telenovelas brasileiras continuam sustentando os enredos principais com intrigas sobre o amor impossível.

Ainda em comunhão ao melodrama, as tramas continuam a ser conduzidas sob a *moral oculta* (Brooks,1995) de maneira que os maus comportamentos são punidos com castigos e punições durante o desenvolvimento do enredo ou no final, momento em que as várias intrigas terminam com um *happy end*. Essa condução clássica na perspectiva da moralidade foi muito bem identificada em *Windeck* e em *Dancing Day's*, assim como o final feliz para as personagens de bom caráter e para aquelas que se arrependeram pelo seus “pecados”.

O entrelaçamento do melodrama com elementos realistas, que são estruturados numa dinâmica de múltiplas intrigas em movimentos convergentes, permite que a telenovela de proposta brasileira seja uma narrativa com grande capacidade de extensão, de alargamento de exibição. As diversas tramas paralelas são atualizadas com a inserção de novas temáticas sociais e de personagens inéditas e assim a narrativa vai ganhando uma renovação ao longo do seu desenvolvimento. Situação, por exemplo, mais visível

no *remake Dancing Day's* que teve quase um ano de exibição, com intrigas que eram alimentadas por personagens que entravam nas tramas para criar novos conflitos. Numa outra perspectiva, as personagens fixas na história ganharam novas intrigas durante a evolução da telenovela associadas a temas sociais da atualidade.

O *mechandising* social funciona também como uma estratégia de extensão da narrativa tendo em vista que são criadas situações relacionadas ou não as personagens com o objetivo de passar alguma informação educativa, que possa despertar o senso crítico no público. Quanto mais extensa for a telenovela, maior será o benefício econômico da emissora já que o grande investimento foi realizado no momento inicial da produção. Evidentemente que uma telenovela só permanece por um longo tempo em exibição se o público aceitar bem a história, mantendo bons níveis de audiência revertidos em investimentos publicitários. Em verdade, o *mechandising* social apoia a redundância inerente à telenovela uma vez que se constitui em mais uma possibilidade de renovar conflitos numa mesma intriga.

Ao focarmos o nosso olhar para a criação do roteiro das telenovelas, perceberemos que o trabalho do autor e da sua equipe de roteiro ultrapassa o entendimento de narrar uma história, sendo necessário também uma noção sobre a lógica de funcionamento de uma narrativa seriada de longa duração. As personagens, as intrigas, as situações precisam estar organizadas de acordo com o próprio engendramento funcional da indústria televisiva. Os roteiristas devem escrever as histórias de acordo com a fragmentação inerente à televisão, ou seja, devem criar o enredo para um capítulo, para uma semana sucessiva de acontecimentos e finalmente para todos os meses de exibição de modo que a história será periodicamente atualizada com novos conflitos e intrigas.

A forma (o formato) tem de ser perfeitamente compreendida pelo escritor televisivo assim como o conteúdo (o enredo), a narrativa e os seus elementos, sendo, portanto, imprescindível para este trabalho termos revisitado alguns conceitos oriundos dos Estudos Narrativos, que foram inclusive utilizados na análise das duas telenovelas, a exemplo das personagens *planas* e *redondas* conceituadas por Edward Forster (1998). Em verdade, *Windeck* não apresentou figuras redondas, seres complexos, imprevisíveis. De modo geral, o enredo foi conduzido por personagens planas, lineares e maniqueístas, obedecendo o quadrilátero do melodrama: o *Traidor* (vilão), a *Vítima* (heroína); 3) o *Justiceiro* (herói), o *Bobo* (perfil cômico) (Martín-Barbero, 2003).

As personagens do esquema melodramático não possuem vontade própria, pois estão encarceradas nas suas respectivas funções. Portanto, podemos também estender a organização funcional das figuras ficcionais de *Windeck* para os esquemas propostos por Étienne Souriau (1993) e por Vladimir Propp (2003): 1) *condutor da ação* (herói\heroína), 2) *oponente* (vilão), 3) *objeto desejado* (pessoa ou coisa almejada), 4) *destinatário* (beneficiário da ação), 5) *adjuvante* (pode ser o comparsa do vilão), 6) *arbítrio* (o conciliador entre as forças opostas).

As seis funções propostas para as personagens por Étienne Souriau e Vladimir Propp podem também ser aplicadas no enredo de *Dancing Day's* na fase inicial da história, quando uma das protagonistas, a irmã mais velha, funcionava como uma antagonista, criando situações de maldade contra a irmã mais jovem. Após sua redenção, ela sai da camisa de força funcional, *oponente* (Souriau, 1993; Propp, 2003) e *Traidora* (Martín-Barbero, 2003) e passa a ser guiada pela sua “humanidade”, pela complexidade existencial de ser uma mulher de 40 anos, que sofre pela solidão e, posteriormente, pelo câncer de mama, por consequência, o medo da morte. Trata-se, pois, de uma protagonista redonda (Forster, 1998), complexa e imprevisível, construída segundo a ambiguidade humana, com amor profundo pela sobrinha, entretanto com grande egoísmo e ambição.

As personagens, os enredos e os temas sociais discutidos nas intrigas foram estudados em consonância com a integração de conceitos e ideias de pensadores da área da Comunicação Social (a forma-formato), dos Estudos Narrativos (o conteúdo- enredo) e dos Estudos Culturais (história, cultura e comportamento), todos constituíram o aporte teórico para a análise das estruturas narrativas das telenovelas *Windeck* e *Dancing Day's*. Foram igualmente relevantes por haver uma complementaridade na integração das reflexões uma vez que as situações externas ao mundo ficcional da telenovela influenciaram na criação dos enredos. A realidade serviu como inspiração para as narrativas de forma que foi indispensável conhecermos os contextos sociais angolanos e portugueses, os quais utilizamos como elementos de constatação da *verossimilhança* nas duas ficções seriadas.

Ao analisarmos as duas narrativas, identificamos elementos em comum aplicados de forma distintas, tais como o debate de temas sociais atuais; o uso do *merchandising* social; as múltiplas intrigas articuladas com a trama principal; a participação especial no enredo de personalidades públicas do mundo real. Todavia, ao atualizar para a situação cultural regional de cada país, tais elementos vão se adequando à

realidade regional mediante o comportamento da personagem associado ao jeito de ser do público local; à criação de situações dramáticas possíveis de existir no cotidiano do telespectador; à discussão de temáticas sociais a partir da perspectiva regional.

Em *Dancing Day's* construiu-se uma narrativa com muitas personagens, sendo elas fixas e outras inseridas ao longo da telenovela para acrescentar novas intrigas ou implementar conflitos. As protagonistas também receberam tramas particulares associadas a temas sociais, além de compartilharem uma intriga geral\comum (a rivalidade entre irmãs). Um outro ponto que mostra a maturidade enquanto ficção seriada é a criação de personagens complexas, as quais mostraram ambiguidades, conflitos existenciais e comportamentos inesperados. Houve uma atenção em criar figuras ficcionais que se aproximassem da dualidade humana, mostrando assim comportamentos pautados nas virtudes e nos vícios, sem criar polaridades.

As temáticas foram desenvolvidas de acordo com a realidade do povo luso, com exceção da banalização sexual que ganhou uma abordagem mais liberalizada, contrariando o modo mais introvertido e discreto do português. Como o sexo foi discutido no núcleo cômico, o tratamento exagerado foi justificado pela criação da comicidade, que é pautada nos excessos humanos e nos desvios de comportamentos padronizados (Bergson, 2001).

Apesar de ter havido escolhas dramatúrgicas contraditórias à cultura portuguesa, de um modo geral consideramos que *Dancing Day's* criou efetivamente uma *narrativa de cotidiano* (Motter, 2003), uma história que criou empatia e identificação com o público local. Constatação que foi comprovada pelos altos índices de audiência e pelo prolongamento da telenovela para 341 capítulos. O público lusófono (portugueses e angolanos) acostumou-se às ficções melodramáticas com elementos realistas e por isso buscam nas telenovelas um referencial de identificação com o seu cotidiano, traduzido pelas personagens, pelas temáticas sociais e pelas situações dramatúrgicas.

A telenovela de proposta brasileira funciona com mais eficácia quando existe uma adequação mais aproximada à realidade do país realizador. Em *Windeck*, as temáticas sociais foram tratadas de maneira mais distanciada da sociedade angolana, além das personagens serem mais caricaturas, sobretudo os representantes da classe alta, do que propriamente seres ficcionais com os quais os telespectadores angolanos poderiam se identificar. Neste sentido, as personagens foram lineares e previsíveis, construídas a partir da polaridade bem (herói\heroína) x mal (vilãs), distanciando-se, portanto, da complexidade dual humana.

Em diálogo com o contexto político de repressão social, os capítulos da telenovela não traziam questionamentos sobre o papel do Estado ou qualquer mudança a partir das transformações da ordem vigente. Não havia um discurso de mudança social ou mesmo reclamações sobre algum problema urbano. Ao contrário, o Estado angolano ficou assegurado, salvo de críticas ou reflexões, já que não estava presente nos diálogos ou nas situações. A capital Luanda mostrada em *Windeck* tinha mais segurança urbana do que a capital Lisboa apresentada em *Dancing Day's*, uma contradição criada pelos autores das respectivas narrativas.

Finalizamos esta conclusão observando ainda que as análises de *Windeck* e do *remake Dancing Day's* permitiram reflexões direcionadas à criação dos enredos das telenovelas angolanas e portuguesas tendo em vista o trânsito dos roteiristas e dos autores na rota triangular Angola, Brasil e Portugal. Neste sentido, entendemos que este estudo colaborou com ideias e metodologias que podem ser aplicadas em análises de enredos de telenovelas produzidas nos países lusófonos. Em verdade, criamos ferramentas metodológicas fundamentadas nas características da telenovela brasileira e na adequação da sua proposta narrativa nas ficções produzidas em Angola e em Portugal mediante a integração das três áreas de conhecimento aplicadas neste trabalho, os Estudos Culturais, a Comunicação Social e os Estudos Narrativos.

Referências bibliográficas

Aboim, Sofia (2016). *A sexualidade dos portugueses*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Abrantes, Marco A. (2011). “Sartre e o humanismo racista europeu: uma leitura sartriana de Frantz Fanon”. In: *Sociologias*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Vol. 13, Nº 27, mai./ago. 2011, 382-409 [online]. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/sociologias/article/view/22486> [Acesso em 07 de maio de 2016].

Acioli, Gustavo & Menz, Maximiliano M. (2008). “Resgate e mercadorias: uma análise comparada do tráfico luso-brasileiro de escravos em Angola e na Costa da Mina (século XVIII)”. In: *Afro-Ásia*, (37) [online]. Disponível em: https://works.bepress.com/gustavo_lopes/2/. [Acesso em 4 de janeiro de 2016].

Ackermann, Luciana (2016). “Futuro do audiovisual - As novelas (e a TV) serão coadjuvantes?”. In: *Revista do Brasil*, 21 de fevereiro de 2016 [online]. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/114/cenas-dos-proximos-capitulos-2793.html> [Acesso em 06 de junho de 2016].

Adrián Herrán, Eduardo (2001). "Las telenovelas: cómo son, cómo se escriben". In: *Serie Comunicaciones (Pontificia Universidade Católica do Perú)*. Lima: Fondo Editorial, Instituto de Estudios Internacionales.

Albuquerque, Daniela; Vieira, Andreia (1995). “As Telenovelas em Portugal - história e teoria do gênero”. In: *O Fenómeno Televisivo*. Lisboa, Círculo de Leitores.

Alencar, Mauro (2002). *Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Alencar, Mauro (2006). *Eternas emoções: a questão do remake na telenovela brasileira*. São Leopoldo: Unirevista, 1(3), 1-27.

Alexandre, Valentim (1993) “Portugal em África (1825-1974): uma perspectiva global”. In: *Penélope - fazer e desfazer história*. Lisboa: Edições Cosmos, Nº 11.

Alexandre, Valentim (2004). “O império português (1825-1890): ideologia e economia”. In: *Análise Social*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de

Lisboa, Vol. XXXVIII (169), 959-979 [online]. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218650604I3uCQ0xh3Fc45BI0.pdf>, [Acesso em 23 de junho de 2015].

Alexandre, Valentim (2006). “A descolonização portuguesa em perspectiva comparada”. In: *Portugal, os Estados Unidos e a África Austral*. (Coord.) Manuela Franco. Lisboa: Fundação Luso-Americano, Instituto Português de Relações Internacionais (IPRI), 31-59, julho de 2006 [online]. Disponível em: <http://www.flad.pt/wp-content/uploads/2014/05/livro24.pdf>, [Acesso em 20 de setembro de 2016].

Allen, Dennis. W (1995). “Homosexuality and Narrative”. In: *MFS Modern Fiction Studies*, Baltimore: Md. Vol. 41, Nº 3, 609-634.

Almeida, Heloísa B. de (2007). “Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela”. In: *Revista de Estudos Feministas*. Florianópolis, Vol.15, Nº 1, 177-192 [online]. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v15n1/a11v15n1>. [Acesso em 1 de fevereiro de 2016].

Almeida, Heloísa B. de; Macedo, Renata M. (2015). “Discursos sobre a ‘nova classe média’ na mídia: classe, gênero e raça em intersecção”. Artigo apresentado no 39º Encontro Anual da Anpocs. Caxambu, MG, Brasil, 26-30 de outubro de 2015 [online]. Disponível em: http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=9452&Itemid=461 [Acesso em 22 de fevereiro de 2016].

Almeida, Miguel V. de (2002). “O Atlântico Pardo. Antropologia, pós-colonialismo e o caso ‘lusófono’”. In: *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*. Lisboa: *Imprensa de Ciências Sociais*, 23-37.

Amorim, Edgar (2007) *História da TV Brasileira*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.

Andrade, Roberta M. B. de (2003). *O fascínio de Scherazade- Os usos sociais da telenovela*. São Paulo: Annablume.

Ang, Ien (1985). *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen.

Ang, Ien (2010). “A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global”. In: *Matrizes*, Ano 4, Nº 1 jul./dez. 2010, São Paulo, 83-99. [online]. Disponível em: <http://revistas.univerciencia.org/index.php/MATRIZES/article/view/7437/6825> [Acesso em 07 de dezembro de 2016].

Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large - Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Araújo, Joel Zito (2008). “O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira”. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis: Vol. 16, Nº 3, 979-985.

Aristóteles. (2007) *A arte poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret.

Aroca, Marcele; Gomes, Marcia M (2008). “Os personagens centrais da telenovela *Paixões proibidas*”. Trabalho apresentado no *IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste*, GT – Audiovisual, do Iniciacom, evento do [online]. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2008/resumos/R11-0154-1.pdf>. [Acesso em 12 de maio de 2016].

Arruda, José R. de A. (2000). “Decadência ou crise do império luso-brasileiro: o novo padrão de descolonização do século XVIII”. In: *Revista USP*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Nº 46, 66-78, jun\agosto.

Arruda, Angela (2008). “Reprodução e sexualidade no imaginário brasileiro: da colonização ao surgimento da nação”. In: *Estudos de Sociologia*. Vol. 4, Nº 6. [online] Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/760/625>. [Acesso em 15 de dezembro de 2016].

Auerbach, Eric (1976) *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva.

Aurélio, Daniel R. (2010). *A extraordinária história do Brasil*. São Paulo: Universo dos Livros.

Baccega, Maria A. (2007). “Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais”. In: *Comunicação & Educação - Revista do Departamento de Comunicação e Artes da ECA-USP*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes - USP, Vol. 9, Nº

26.[online]. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37468> [Acesso em 05 de Outubro de 2016].

Badolisani, Renzo (2004). *Scrivere per la TV. Come creare una fiction televisiva*. Roma: Gremese Editora.

Baeninger, R., & Peres, R. G. (2011). “Refugiados africanos em São Paulo, Brasil: espaços da migração”. In: *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, 3(24), 97-110 [online]. Disponível em: http://ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097_livro_migracoes.pdf#page=392. [Acesso em 22 de janeiro de 2016].

Baganha, Maria I.; Marques, José Carlos & Góis, Pedro (2003), “The unforeseen wave: migration from Eastern Europe to Portugal”. In: M. I. Baganha e M. L. Fonseca (eds.), *New Waves: Migration from Eastern to Southern Europe*, Lisboa: Luso American Foundation, 23-40.

Balogh, Ana Maria. (2002). *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade.

Baptista, Dulce Maria T. (2007). *Migração na metrópole: o caso dos angolanos em São Paulo*. Cadernos Metrópole, Nº 17 [online]. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/8766/6491> [Acesso em 15 de Maio de 2015].

Bardin, Laurence. (1977/ 2006). *Análise de conteúdo*. Tradução L. de A. Rego & A. Pinheiro. Lisboa: Edições 70.

Baroni, Raphaël (2016). *Intrigues et personnages des séries évolutives: quand l'improvisation devient une vertu. Télévision: repenser le récit avec les séries télévisées*. Paris: CNRS Éditions, Nº 7.

Barroso, Luís (2015). “A Primeira Guerra Mundial em Angola. O ataque preemptivo a Naulila” [online]. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/ri/n47/n47a07.pdf>. [Acesso em 14 de fevereiro de 2016].

Barthes, Roland (1971). "Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: *Análise estrutural da narrativa*. (org.) Barth, Rolandes. São Paulo: Vozes.

Barthes, Roland (1984). *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.

- Bastide, Roger (1959). "Dusky Venus, Black Apollo." In: *Race & Class. The Journal of the Institute of Race Relations*, Vol. 1, Nº 11, 10-19. [online] Disponível em <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/030639686100300102?journalCode=raca>. [Acesso em 12 de janeiro de 2016].
- Bender, Gerald J. (1976/ 1980) *Angola sob o domínio português: mito e realidade*. Lisboa: Sá da Costa.
- Bergson, Henri (2001). *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.
- Bethencourt, Francisco (2015). *Racismos: das cruzadas ao século XX*. Lisboa: Temas e Debates-Círculo Leitores.
- Bettelheim, Bruno (2015) *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. São Paulo: Paz e Terra.
- Bhabha, Homi K (2007). *El lugar de la cultura*. - 1a ed. Buenos Aires: Manantial.
- Borelli, Sílvia. H. (2001). Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. São Paulo em perspectiva, 15(3), 29-36, [online]. Disponível em: Borelli, S. H. S. (2001). Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. São Paulo em perspectiva, 15(3), 29-36. [Acesso em 04 de abril de 2016].
- Borelli, Sílvia H. & Priolli, Gabriel. (coords.) (2000). *A deusa ferida. Por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus.
- Borges, Alexandre (2014). *As vitórias impossíveis na história de Portugal*. Alfragide: Casa das Letras.
- Borges, Juliana (2007). "Das novelas brasileiras ao mercado popular da África". São Paulo: Repórter Brasil, Notícias. [online]. Disponível em: <http://reporterbrasil.org.br/2007/04/das-novelas-brasileiras-aos-mercadospopulares-da-frica/>. [Acesso em: 18 de abr. 2014].
- Borges, Lenise S. (2007). "Lesbianidade na TV: visibilidade e "apagamento" em telenovelas brasileiras". In: *Conjugualidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis*. (org.)Grossi, M.; Uziel, A.; Mello, L. Rio de Janeiro: Garamond, 363-384.
- Borie, Monique; Rougemont, Martine de & Scherer, Jacques (2004). *Estética teatral: textos de Platão a Bertolt Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª edição.

Boris, Fausto (1995). *História do Brasil*. 2º ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Bosch, David. J (2002). *Missão transformadora: mudanças de paradigma na teologia da missão*. 2. ed. São Leopoldo: Sinodal.

Boxer. Charles. R. (1977). *A mulher na expansão ultramarina ibérica*. Lisboa: Livros Horizontes.

Bown, Stethen (2011). *1494- O tratado de Tordesilhas*. Alfragide: Casa das Letras.

Brait, Beth (1985). *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, Vol. 3.

Brancato, Braz A. A. (2000). “O reconhecimento da independência do Brasil”. In: *III Simpósio Internacional-Estados Americanos: relações continentais e intercontinentais-500 anos de história*. (Org) Sandra Maria Lubisco Brancato, Albene Miriam F. Menezes, Mercedes G. Kothe. Porto Alegre: Edipucrs.

Bravo, Zean (2014). *Autor de Avenida Brasil, João Emanuel Carneiro revela tudo sobre sua próxima novela que estreia em 2015*. In: Agência O Globo, 28 de dezembro de 2014) Disponível em: <http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/autor-de-avenida-brasil-joao-emanuel-carneiro-revela-tudo-sobre-sua-proxima-novela-que-estrea-em-2015/?cHash=a896194fe72a45b67b3735baf55cb57e>. [Acesso em 08 de junho de 2016].

Brecht, Bertold (1978). *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Brittos, Valério C. & Kalikoske, Andres (2011). “Globo cria novo horário de novelas para frear concorrência”. In: Observatório de Imprensa. Lisboa: Observatório da Imprensa [11 de julho de 2011] [online]. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/tv-em-questao/globo-cria-novo-horario-de-novelas-para-frear-concorrenca/>. [Acesso em 09 de junho de 2016].

Brito, Regina H. & Martins, Moises de L. (2004) “Considerações em torno da relação entre língua e pertença identitária em contexto lusófono”. In: *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*. São Paulo: Federação Lusófona de Ciências da Comunicação, Nº 2, 69-77.

Brooks, Peter. (1995) *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.

- Bruner, Jerone (1986). *Actual Minds, possible worlds*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bucci, Eugênio (2004). “Ainda sob o signo da Globo”. In: *Videologias: Ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 220-240.
- Buonanno, Milly (2004) *Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade. Telenovela. Internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 331-360.
- Burke, Peter (2003). *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos.
- Burnay, Catarina D. (2005). “A telenovela e o público: uma relação escondida”. In: *Media & Jornalismo*. Coimbra: Edições Minerva, 95-110.
- Burnay, Catarina D. (2006). “Identidade e identidades na ficção televisiva nacional: 2000-2006”. In: *Comunicação & Cultura*, Vol. 1, 57-71 [online]. Disponível em: http://comunicacaoecultura.com.pt/wp-content/uploads/2010/07/01_03_Catarina_Duff_Burnay.pdf. [Acesso em 13 de janeiro de 2016].
- Burnay, Catarina D. & Carneiro, Idília M. M. G. (2003). *Ficção Nacional: a emergência de um novo paradigma televisivo*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas- Universidade Católica Portuguesa.
- Burnay, Catarina D.; Lopes, Pedro & Sousa, Marta N. de (2015). “Portugal: a indústria especializada na longa duração”. In: *Anuário Obitel 2015 - Relações de gênero na ficção televisiva*. (Coord.) Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Guillermo Orozco Gómez. Porto Alegre: Sulina.
- Burnay, Catarina D. & Sardica, José M. (2014). “Introdução”. In: *A história na ficção televisiva portuguesa*. (Coord.) Catarina Duff Burnay. Lisboa: Universidade Católica Editora, 7-28.
- Busetto, Áureo. (2007). “Sem aviões da Panair e imagens da Excelsior no ar: um episódio sobre a relação regime militar e televisão”. In: *Anais eletrônicos da XXIV Semana de História: Pensando o Brasil no Centenário de Caio Prado Júnior*. Assis: Unesp, 1-11.

- Cabecinhas, Rosa. (2011), “Narrativas identitárias e memória social: estudos comparativos em contexto lusófono”. In: *Cultura Portuguesa, Interculturalidade e Lusofonia*. J. Gama et al. (coord.). Braga: Universidade Católica Portuguesa, 171-184.
- Cabral, Manuel V.; Wall, Karin; Aboim, Sofia & Silva, Filipe Carreira da (2008). *Itinerários: a investigação nos 25 anos do ICS*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais.
- Cádima, Francisco R. (1999). *Desafios dos novos media, a nova ordem política e comunicacional*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Cádima, Francisco R. (2002). “Televisão, serviço público e qualidade”. In: *Observatório*. Lisboa: Observatório, Nº 6, 9-18.
- Cádima, Francisco R. (2010). “Media e democracia em Portugal”. In: *Revista Verso e Reverso*. São Leopoldo: Unisinos, Vol. 24, Nº 55, 11-17 [online]. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/125>. [Acesso em 06 de janeiro de 2016].
- Cádima, Francisco R. (2011\2012). “Televisões Globais, história única”. In: *JANUS 2011-2012 - Portugal num mundo em mudanças*. Lisboa: Observare-Universidade Autónoma de Lisboa, 28-29.
- Cádima, Francisco R. (2011). *A televisão e o serviço público*. Lisboa: Fundação Francisco Manoel dos Santos.
- Calabre, Lia (2002). *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- Calabrese, Omar (1987). *La era neobarroca*. Madri: Cátedra.
- Caldeira, Jorge (1999). *A nação mercantilista: ensaio sobre o Brasil*. São Paulo: Editora 34.
- Calvet, Louis-Jean (2011). *Tradição oral & tradição escrita*. Trad. Waldemar Ferreira Netto, Maressa de Freitas Vieira. São Paulo: Parábola Editorial.
- Calvino, Italo (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Camassete, Estácio (2014). “Nomes tradicionais na cultura Umbundu”. In: *Jornal de Cultura*, edição de 13 de outubro de 2014. Disponível em:

<http://jornalcultura.sapo.ao/artes/nomes-tradicionais-na-cultura-umbundu>. [Acesso em 07 de fevereiro de 2017].

Campos, Luiz A.; Feres Júnior, João (2016). “Globo, a gente se vê por aqui?” In: *Diversidade racial nas telenovelas das últimas três décadas (1985 – 2014)*. São Paulo: Plural (São Paulo. Online), Vol. 23, Nº 1, 36-52 [online]. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/118380/115938> >. [Acesso em: 20 fevereiro 2017].

Canclini, Néstor García (1990). *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Ed. Grijalbo S.A.

Canès, Michelle (2014). *Oportunidades e proximidade cultural atrai brasileiros para Angola*. Agência Brasil, 28 de dezembro de 2014). Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2014-12/oportunidades-e-proximidade-cultural-atraem-brasileiros-para-angola>. [Acesso em 18 de janeiro de 2016].

Cardoso, Joana Amaral (2015). “RTP suspendeu emissão de novela angolana, mas vai retomá-la aos finais de noite”. In: *Jornal Público*, edição de 16 de junho de 2015 [online]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/06/16/culturaipsilon/noticia/rtp-suspendeu-emissao-de-novela-angolana-mas-vai-retomala-aos-finais-de-noite-1699080/amp>. [Acesso em 12 de maio de 2017].

Cardoso, Sara (2005) “Ninguém como Tu é a próxima novela da noite da TVI”. In: *Público*, edição de 27 de março de 2005. Lisboa: Público [online] Disponível em: <http://www.publico.pt/media/jornal/ninguem-como-tu-e-a-proxima-novela-da-noite-na-tvi-13000>. [Acesso em 11 de julho de 2016].

Cariço Ferreira, R. M., & Oliveira Santana, D. (2013). “A força do hábito: um estudo sobre a tradição temática das telenovelas da Rede Globo por faixa horária”. In: *Palavra Chave*, 16(1) [online]. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/649/64926739009/>. [Acesso em 18 de abril de 2016].

Carrière, Jean-Claude; Bonitzer, Pascal (1996). *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo, Editora JSN.

Carroll, Noël (2004) "Sympathy for the Devil". In: *Therefore I Am. The Sopranos and Philosophy*. Greene, R.; Vernezze, P. *I Kill* (org.). Chicago & La Salle, Illinois: Open Court, 121-136.

Carvalho, A. (1994) "Cooperação Portugal-PALOP no domínio da Comunicação Social". In: *III Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 4-7 Julho.

Carvalho, Filipe N. de (s.d.). *Aspecto do tráfico de escravos em Angola para o Brasil no século XVII- Prolegómenos do inferno*. Porto: Separatas; Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 233-248.

Cashmore, Ellis (2000). *Dicionário de relações étnicas e raciais*. Tradução Dinah Klevej. São Paulo: Summus.

Castelo, Cláudia (2004). "A imigração de metropolitanos para Angola e Moçambique (1945-1974)". In: *Anais do VIII Congresso Luso-brasileiro de Ciências Sociais*. Coimbra: Congresso Luso-brasileiro de Ciências Sociais.

Castelo, Cláudia (2010) "A Casa dos Estudantes do Império: lugar de memória anticolonial". In: *7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos, 50 anos das independências africanas: desafios para a modernidade: actas* [online]. Lisboa: CEA, dia do congresso. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/2244> [Acesso em 15 de maio de 2015].

Castelo, Cláudia. (2011). "Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre". In: *Blogue de História Lusófona*. Cidade: editora, Ano VI, Nº16, 261-280 [online]. Disponível em http://www2.iict.pt/archive/doc/bHL_Ano_VI_16_Claudia_Castelo__Uma_incursao_no_lusotropicalismo.pdf. [Acesso em 15 de abril de 2016].

Castro, Natália (2012). "Sucessos nacionais como Dancin' Days e Fina estampa ganham remakes no exterior". In: *O Globo*, edição de 09 setembro 2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/sucessos-nacionais-como-dancin-days-fina-estampa-ganham-remakes-no-exterior-6020789>. [Acesso em: 21 de janeiro de 2017].

Cavalcante, Maria. I. (2010). "Do romance folhetinesco às Telenovelas". In: *OPSIS - Revista do NIESC*. Goiás: Universidade Federal de Goiás, Vol. 5 [online]. Disponível

em:<https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9407/6483#.WMVlw9LyjIU> [Acesso em 15 de junho de 2015].

Cavalcanti, Nireu O. (2004). *O Rio de Janeiro setecentista- a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: José Zahar Editor.

Censo 2014-Instituto Nacional de Estatística (INE). *Resultados definitivos do recenseamento Geral da população e da habitação de Angola 210*. Luanda: INE [online]. Disponível em: http://www.embajadadeangola.com/pdf/Publicacao%20Resultados%20Definitivos%20Censo%20Geral%202014_Versao%2022032016_DEFINITIVA%2018H17.pdf [Acesso em 25 de abril de 2017].

Chimenti, Paula C. P. de S.; Nogueira, Antônio R. R.; Rodrigues, Marco A. de Souza; Vaz, Luiz F. H. & Arkader, Rebeca (2012). “A Rede Globo e o desafio da TV digital no Brasil. Rio de Janeiro”. In: XXXVI Encontro da ANPAD. Rio de Janeiro, ANPAD, 22-26 de setembro de 2012 [online]. Disponível em: http://www.anpad.org.br/admin/pdf/2012_EPQ994.pdf [Acesso em: 22 abril de 2015].

Colling, Leandro (2007). “Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados”. In: *Revista Gênero*, 8(1), 207 [online]. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/textoGenero.pdf>. [Acesso em 12 de outubro de 2016].

Comparato, Doc (1998). *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco.

Conceição, Joaquim P. da (2005). “A Comunicação angolana”. In: *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona 2005*. Lisboa: LUSOCOM / SOPCOM.

Corrêa-Rosado, Leonardo Coelho, & Melo, Mônica Santos de Souza. (2015). “A telenovela das 23h: uma descrição do gênero a partir da teoria semiolinguística”. In: *Linguagem em (Dis)curso*. Tubarão, SC, v. 15, n. 2, p. 207- 227, maio/ago. 2015. [online]. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1518-76322015000200207&script=sci_abstract&tlng=pt. [Acesso em 24 de junho de 2016].

Costa, Cesarino Flávia (2006). “Primeiro Cinema”. In: História do cinema mundial. (Org) Fernando Mascarello. Campinas-SP: Editora Papirus.

Costa, Jorge P. da (2003). *Telenovela: Um modo de produção – O caso português*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Cosme, Leonel (2001). “Jorge Amado e a literatura nacionalista angolana”. In: *A Página da Educação*, Nº 106, Ano 10 [online]. Disponível em: <http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=106&doc=8553&mid=2>. [Acesso em 23 de abril de 2017].

Costa, Leda M. da (2011). “Notícias esportivas: entre o jornalismo e a literatura”. In: *Anais do SILE*. Uberlândia: SILEL. Vol. 2, N 2 [online]. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_1516.pdf. [Acesso em 02 de abril de 2016].

Constituição da República de Angola (2010). Documento íntegro [online]. Disponível em: http://www.cne.ao/pdf/legislacao_nova/lei_constitucional.pdf. [Acesso em 05 de fevereiro de 2017].

Coutinho, Isabel (2008). “Equador ao vivo”. In: *Público*, edição de 21 de dezembro de 2008 [online]. Disponível em: <http://www.publico.pt/temas/jornal/equador-ao-vivo-288871>. [Acesso em 12 de julho de 2016].

Couto, Elson de S. (2013). *A história da cachaça*. São Paulo: Apoen Comunicação.

Couto, Mía. (2007). *Desmontando e reconstruindo a ideia de Lusofonia*. Intervenção de Mía Couto na conferência internacional promovida pela RTP, sobre “O Serviço Público de Rádio e Televisão no Contexto Internacional: A experiência portuguesa”, realizado em Lisboa, em 19 de junho de 2017 [online] Disponível em: http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:yL6JGJ8JaSwJ:scholar.google.com/+Lusofonia+&hl=pt-BR&as_sdt=0,5. [Acesso em 19 de abril de 2016].

Creation (2013). *Avaliação final do projeto A equipa: actores não estatais e autoridades locais juntos para o desenvolvimento*. Pesquisa de recepção de carácter comercial realizada pela Empresa Creation e concluída em maio de 2013 [online]. Disponível em: <http://docplayer.com.br/17888642-Relatorio-final-de-avaliacao-maio-2013.html>. [Acesso em 15 de abril 2015].

Cristóvão, Fernando (2005). “Lusofonia”. In: AAVV, *Dicionário Temático da Lusofonia*. Lisboa: Texto Editores e Associação de Cultura Lusófona, 652- 656.

Croguennec, Soizic (2015). “O tempo das mestiçagens: circulações, contatos, trocas e hibridizações da sociedade”. In: *A Península Ibérica e o mundo: dos anos 1470 aos anos 1640*. Guillaume Hanotin (Dir). Lisboa: Edições Texto & Grafia, 141-168.

Cunha, Anabela (2011). “Processo dos 50: Memories of the underground struggle for independence in Angola”. In: *Revista Angolana de Sociologia*. Mangualde (Viseu): Edições Pedagogo, 87-96.

Cunha, Isabel F. (2002). “As telenovelas brasileiras em Portugal”. Coimbra: Universidade de Coimbra [online]. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-telenovelas-brasileiras.html>. [Acesso em 18 de Junho de 2013].

Cunha, Isabel F. (2003). “A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal”. In: *Cadernos Pagu*. Campinas-SP: Universidade Estadual de Campinas. Núcleo de Estudos de Gênero. Ed 21, 39-73 [online]. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/cpa/n21/n21a04.pdf>. [Acesso em 03 de fevereiro de 2017].

Cunha, Isabel F. (2004). “Telenovelas brasileiras em Portugal: indicadores de aceitação e mudança”. In: *Telenovela. Internacionalização e Interculturalidade*, Lopes, M. I. V. (org.). São Paulo: Edições Loyola, 169-204.

Cunha, Isabel F. (2008). “Estar em casa: Os Media entre a Globalização e a regionalização”. Trabalho apresentado no *Intercom –XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Natal, 2 a 6 de setembro de 2008 [online]. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Isabel_Cunha5/publication/242085943_Titulo_Estar_em_casa_Os_Media_entre_a_Globalizacao_e_a_regionalizacao1/links/564c83fc08ae4ae893ba6aa4.pdf. [Acesso em 20 de fevereiro de 2017].

Cunha, Isabel F. (2010). “Audiências e recepção das telenovelas brasileiras em Portugal”. In: *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo: ESPM, Vol. 7, Nº 20, 91-118, Nov.

Cunha, Isabel F. (2011). *Memórias da telenovela- programas de recepção*. Lisboa: Livros Horizonte.

Cunha, Isabel F. (2015). “Imaginário Lusófono e portugalidade no consumo de massas em Portugal”. In: *Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade- CECS*. Braga: Universidade do Minho, 405-431, [online]. Disponível em: http://revistacomsoc.pt/index.php/cecs_ebooks/article/view/2214/2131. [Acesso em 12 de janeiro de 2016].

Cunha, Isabel F. & Burnay, Catarina D. (2006). Ficção televisiva em Portugal: 2000-2005. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação. Disponível na Internet: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/ferin-isabel-burnay-catarina-ficcao-televisiva-portugal.pdf>. [Acesso em 12 de julho de 2016].

Cunha, Isabel F. & Burnay, Catarina D. (2009). “Portugal-2008, o ano da consolidação”. In: *Obitel 2009- A ficção televisiva em países ibero-americanos: narrativas, formatos e publicidade*. Maria Immacolata Vassalo de Lopes; Guillermo Orozco Gómez (coord.). São Paulo: Globo.

Cunha, Isabel F.; Burnay, Catarina D. & Castilho, Fernanda (2010). “Ficção sem crise”. In: *Obitel 2010- Convergência e transmediação da ficção televisiva*. Maria Immacolata Vassalo de Lopes; Guillermo Orozco Gómez (coord.). Rio de Janeiro: Globo Universidade.

Cunha, Isabel F.; Burnay, Catarina D. & Castilho, Fernanda (2011). “Portugal: Novos desafios”. In: *Obitel 2011- Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências*. Maria Immacolata Vassalo de Lopes; Guillermo Orozco Gómez (coord.). São Paulo: Globo.

Cunha, Isabel F.; Burnay, Catarina D. & Castilho, Fernanda (2012). “Portugal: Transilhas estratégias para novos tempos”. In: *Anuário Obitel 2012- Nacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos*. Maria Immacolata Vassalo de Lopes e Guillermo Orozco Gómez (Coord.). Porto Alegre: Sulina.

Cunha, Pedro (2008). “TPA internacional inicia hoje emissões em Portugal”. In: *Público*, edição de 28 de julho de 2008 [online]. Disponível em <http://www.publico.pt/media/noticia/tpa-internacional-inicia-hoje-emissoes-em-portugal-1336743>. [Acesso em 20 de abril de 2015].

Davim, Margarida (2012). “O da ‘máquina’ Morangos com Açúcar”. In: *Riomira.com* [online]. Disponível em: http://www.riomira.com/index.php?option=com_content&view=article&id=5039:o-fim-da-maquina-dos-morangos-com-acucar&catid=8:sociedade-. [Acesso em julho de 2016].

Decreto nº 35/45. *Acordo de Cooperação Técnica e Intercâmbio no Domínio da Comunicação Social entre a República Portuguesa e a República de Angola*.

Disponível em <http://www.gddc.pt/siii/docs/dec35-1995.pdf>. [Acesso em 09 de abril de 2015].

Dunn, Anne. (2005). "The genres of television". In: *Narrative and Media*. H. Fulton, R. Huisman, J. Murphet & A. Dunn. Cambridge: CUP, 125-139.

Dyer, Richard (1993). "The role of stereotypes". In: *The matter of images: essays on representation*. DYER, Richard (org.). Nova York/Londres: Routledge.

Eco, Umberto. (1976). *Obra Aberta* (trad. Sebastião Uchoa Leite). São Paulo, 2a. ed. São Paulo: Perspectiva.

Eco, Umberto (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. (Trad. Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras.

Eco, Umberto (1998). *Apocalípticos e integrados*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.

Eder, Jens; Jannidis, Fotis & Schneider, Ralf (2010). "Characters in Fictional Worlds: An Introduction". In: *Characters in Fictional Worlds: Undersanting Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Jens Eder, Fotis Jannidis & Ralf Schneider (ed.). Berlin/New York, De Gruyter, 3-64.

Estés, Clarissa Pinkola (2012). *Libertem a mulher forte - O amor da mãe abençoada pela alma selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco.

Fadul, Anamaria. (2001). "Globalização cultural e o fluxo internacional da ficção televisiva seriada: o caso da telenovela brasileira". In: *XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*, Campo Grande, setembro de 2001: Intercom. [online]. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP14FADUL.PDF> [Acesso de 20 outubro de 2016].

Fanon, Frantz (1968). *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Faria, Maria C. B. de. "Teatro e televisão". In: *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, 2003*. São Paulo: Intercom, 2003 [online]. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP14_faria.pdf>. [Acesso em 17 de novembro de 2015].

Fausto, Boris (1995). *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Fundação do Desenvolvimento da Educação, 2º ed.

Fernandes, Jorge P.; Magalhães, Ana M.; Alçada, Isabel (2011). *As invasões francesas e a corte no Brasil*. Alfragide: editorial Caminho.

Ferreira, Mauro (2003). *Nossa Senhora das Oito: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad.

Ferreira, Marie-Jo (2007). *Os Portugueses do Brasil, atores das relações luso-brasileiras, fim do século XIX-início do século XX*. Rio de Janeiro: Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro.

Ferreira, Raquel Marques Carriço (2015). *Telenovelas Brasileiras e Portuguesas: padrões de audiência e consumo*. Aracaju: Edise.

Ferreira, Rita Ana (2017). “Comendador Silva: a nova marisqueira de Lisboa dava uma novela”. In: *Nit.PT*, edição de 01 de janeiro de 2017 [online]. Disponível em: <https://nit.pt/buzzfood/restaurantes/comendador-silva-nova-marisqueira>. [Acesso em 12 de fevereiro de 2017].

Field, Syd (1979;2009). *Roteiro: os fundamentos do roteirismo*. Tradução Alice Leal. Curitiba: Arte & Letra.

Field, Syd. (1982;2001) *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva.

Field, Syd. (1995;1996). *Os exercícios do roteirista: exercícios e instruções passo a passo para criar um roteiro de sucesso: uma abordagem prática*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Field, Syd (1997). *4 Roteiros*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

Field, Syd (1998;2002). *Como resolver problemas de roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Figueiredo, Ana Maria C. (2003). *Teledramaturgia brasileira: Arte ou espetáculo?*. São Paulo: Paulus.

Figueiredo-Modesto, Claudia, & Rosa, Renata M. (2010). “MADA: a construção de identidade na telenovela *Mulheres Apaixonadas* através do marketing social”. In: *Trabalho apresentado no GT Produção e Recepção no XIV Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação–Celacom*. São Paulo: Celacom, 17-

19. [online]. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0452-1.pdf> [Acesso em 04 de agosto de 2015].
- Figueiredo, Milton & Damacena, Silvia. (s/n). Os 60 anos da telenovela no mundo: reinvenção ou fim? [online]. Disponível: <http://www.unilago.edu.br/revista/edicaoatual/Sumario/2014/downloads/11.pdf>. [Acesso em 04 de agosto de 2015].
- Figueiredo, Vera Lucia Follain de (2008). “Mercado editorial e cinema- a literatura nos bastidores”. In: *Espécies de espaços: territorialidades, literatura, mídia*. (Org.) Flávio M. Silva: Editora UFMG: Belo Horizonte.
- Filho, Daniel (2001). *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Fischer, Sandra; Nascimento & Geraldo C. D. (2012): “Vilões, heróis e lugares na telenovela brasileira contemporânea: A favorita e Insensato coração”. In: *Comunicación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Vol. 1, 743-754.
- Fischer, Sandra; Nascimento & Geraldo C. D. (2013) “Avenida Brasil: estratégias narrativas e efeitos estéticos”. In: *Revista Interin*. Paraná, Vol. 16, Nº 2, 116-130. [Online] Disponível em <http://seer.utp.br/index.php/i/article/view/152/118>. [Acesso em 23 de julho de 2016].
- Fludernik, Monika (2009). “Conversational narration/oral narration”. In: *Handbook of Narratology*, editado por Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Berlim: editora Walter de Gruyter, 63-73.
- Fontelo, José Luís (2000). “Ciência, cultura e Política da Lusofonia”. In: *A Globalização Societal Contemporânea e o Espaço Lusófono*, F. S. Neves (Org.), Lisboa: Edições Lusófonas, 129-142.
- Fort, Mônica C. (2006). *Televisão educativa: a responsabilidade pública e as preferências do espectador*. São Paulo: Annablume.
- Forster, Edward M. (1998). *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo.
- Fradkin, Alexandre (s/d). *História da televisão pública/educativa*. Rio de Janeiro: FNDC [online]. Disponível em:

<http://www.fndc.org.br/arquivos/HistoriaTVEducativa.doc>. [Acesso em: 28 de maio de 2016].

Franz, Marie Louise V. (1995). *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes.

Freitas, Décio (1980). *O escravismo brasileiro*. Porto Alegre: Escola Superior de Tecnologia de São Lourenço de Brindes.

Freyre, Gilberto (1940). *O mundo que o português criou*. Lisboa: Livros do Brasil.

Freyre, Gilberto (2003). *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal*. 47. ed. rev. São Paulo: Global.

Furtado, Júnia Ferreira (2009). “Trajetórias de franceses em Minas Gerais no século XIX”. In: *Franceses no Brasil- séculos XIX-XX*. (Org.) Laurent Vidal; Tania Regina de Luca. São Paulo: Editora UNESP.

Gala, Irene (2002). “Os pilares de atuação da CPLP e os interesses do Brasil”. In: Ministério das Relações Exteriores. Brasília, Distrito Federal: Itamaraty, 19-25 [online]. Disponível em: <http://www.dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/CPLP-Port-3.pdf> [Acesso em 03 de janeiro de 2016].

Genette, Gérard (1976). “Fronteiras da Narrativa”. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Editora Vozes: Rio de Janeiro, 1976, 255- 274.

Geraghty, Christine (2005) “The study of soap opera”. In: *A companion to television*. Editado por Janet Wasko. Malden, MA.: Blackwell Publishing, 308-323.

Gilroy, Paul (2001). *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34.

Goes, Tony. (2016) “Só falsa nudez de Maitê Proença fez 'Liberdade, Liberdade' repercutir na internet”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: Folha de São Paulo, edição de 06 de maio de 2016 [online]. Disponível em: <http://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2016/05/10001926-so-falsa-nudez-de-maite-proenca-fez-liberdade-liberdade-repercutir-na-internet.shtml>. [Acesso em 10 de junho de 2016].

Gomes, Heloísa T. (2005) “Antropofagia”. In: *Conceitos de literatura e cultura*. Figueiredo, Eurídice. (org). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 35- 53.

Gonçales, D. F. & Fernandes, J. C. (2016). “Estórias e História: memórias de

telespectadores sobre novelas de 1970 e 1980”. In: *Sessões do Imaginário*. Rio Grande do Sul: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 20(34), 01-08.

Goody, Jack (2006). *The Theft of History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Greco, Clarice. (2014). “O culto dos fãs online e a transformação de Avenida Brasil em um cult nacional”. In: *Revista GEMInIS*. (2 ano 5), 63-78 [online]. Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/204>. [Acesso em 14 de junho de 2016].

Greco, Clarice (2015). "Memória nacional, produto global: remakes de telenovela e o caso *Dancing Day's*". In: *Comunicação & Sociedade*. Vol. 37, Nº 1, [online]. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/CSO/article/view/4878/4635>. [Acesso em 17 de maio de 2016].

Grijó, Wesley Pereira (2011). “Telenovela e subalternidade: A representação das camadas populares nas telenovelas da Rede Globo”. In: *4º Seminário Internacional de Pesquisa Em Comunicação–SIMPECOM*. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/sipecom/2012/anais/artigos/televisao/GRIJO.pdf> . [Acesso em 05 de abril de 2015].

Grijó, Wesley Pereira & Sousa, Adam Henrique Freire (2012). “O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações”. In: *Estudos em Comunicação*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul & Universidade Federal de Goiás. Nº 11, 185-204. [online] Disponível em <http://ec.ubi.pt/ec/11/pdf/EC11-2012Mai-09.pdf>. [Acesso em 18 de outubro de 2016].

Guedes, Ana Paula S. (2012). *O Brasil na telinha: a telenovela nacional e sua lógica de criação*. Programa do minicurso realizado na Universidade de Coimbra, em Coimbra. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/dfci/minicurso>. [Acesso em 12 de fevereiro de 2017].

Guedes, Ana Paula S. (2014). *Cenas dos próximos capítulos: proposta de minicurso interdisciplinar (Comunicação, Letras e Artes Cênicas) de escrita de guião para telenovela de modelo luso-brasileiro*. Programa do minicurso realizado na Casa da América Latina, em Lisboa. Disponível em: <http://casamericalatina.pt/wp-content/uploads/2014/12/projeto-minicurso-telenovela-2014-Portugal-20horas.pdf>. [Acesso em 19 de janeiro de 2017].

Guide, Antonio M. de (2007). *TPA- O modelo de TV Pública de Angola*. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação. Universidade de São Paulo [online]. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-21072009-201835/pt-br.php>. [Acesso em 15 de junho de 2014].

Guimarães, Antônio Sérgio A. (1999). “Combatendo o racismo: Brasil, África do Sul e Estados Unidos”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. 14(39), 103-117 [online]. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Sociologia/artigos/COMBATENDO_O_RACISMO_Brasil_africa_do_Sul_e_Estados_Unidos.pdf. [Acesso em 12 de outubro de 2016].

Gurgel, Marcia. (2013) "Beijo gay: o público quer ou não vê-los?" In: *Diário de Notícias*, edição de 07 de novembro de 2013 [online]. Disponível em: <http://www.dn.pt/tv-e-media/televisao/ntv/interior/beijo-gay-o-publico-quer-ou-nao-velo-nas-novelas-3519781.html>. [Acesso em 08 de fevereiro de 2017].

Haag, Carlos (2011). “A novela perdeu o bonde da história”. In: *Revista Pesquisa Fapesp*, edição de 04 de agosto de 2011 [online]. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2011/08/04/a-novela-perdeu-o-bonde-da-hist%C3%B3ria/>. [Acesso em 14 de maio de 2016].

Hall, Stuart (1996). “Identidade Cultural e Diáspora”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, Distrito Federal: IPHAN, Nº 24.

Hall, Stuart (2003). *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Hamburger, Esther (2014). “Beto Rockfeller, a Motocicleta e o Engov”. In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. São Paulo: Pesquisa FAPESP, 41(41), 14-36 [online]. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2011/08/090-093-186.pdf?e97c9e>. [Acesso em 05 de junho de 2016].

Hann, Bertrand (2015). “Enraizar impérios”. *A Península Ibérica e o Mundo: dos anos 1470 aos anos 1640*; dir. Guillaume Hanotin ; trad. Pedro Elói Duarte. - Lisboa: Texto & Grafia, 45-69.

Hanontin, Guillaume (2015). “Os ibéricos e o mundo: produção e relações comerciais”. In: *A Península Ibérica e o Mundo: dos anos 1470 aos anos 1640*; dir. Guillaume Hanotin ; trad. Pedro Elói Duarte. - Lisboa: Texto & Grafia, 95-118.

Harris, J. E. (2010). "A diáspora africana no antigo e no novo mundo". In: *História Geral da África V- África do século XVI ao XVIII*. Editor: Bethwell Allan Ogot. Brasília: Unesco, 135-164.

Hauser, Arnold (1980/1982). *História social da literatura e da arte*. Tradução Walter H. Greenen. São Paulo: Mestre Jou.

Herlinghaus, Hermann (2002). “La imagination melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de uma categoria precária”. In: *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Editorial Cuarto Próprio.

Herman, David (1999). *Narratologies: New perspectives on narrative analysis*. Ohio State University Press.

Hervás, José M. R. (1995). *História de Roma. Salamanca*. Salamanca: Editora Universidad de Salamanca, Vol. 57.

Hobshawm, Eric (1995). *Era dos Extremos : o breve século XX : 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras.

Howard, David & Mabley, Edward (2002). *Teoria e prática do roteiro: um guia para escritores de cinema e televisão*. Tradução Beth Vieira, 3º ed. São Paulo: Globo.

Huisman, Rosemary (2005). “Soap operas and sitcoms.” In: *Narrative and Media*. Editado por Helen Furton, Rosemary Huisman, Julian Murphet & Anne Dunn. Inglaterra: Cambridge University Press, 172-87.

Inikori, Joseph. E (2010). “A África na história do mundo: o tráfico de escravos a partir da África e a emergência de uma ordem econômica no Atlântico”. In: *História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII*. Edidato por Bethwell Allan Ogot. Brasília: UNESCO, 91-134.

Jambeiro, Othon (2008). “A regulação da TV no Brasil: 75 anos depois, o que temos?” In: *Dossiê lei Geral de Comunicação Eletrônica. Estudos de Sociologia*. Araquara (São Paulo): Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 13(24).

Jenkins, Henry (2009). *Cultura da Convergência*. 2. ed. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph.

Jimenez, Keila (2014). “Baixa audiência faz Globo repensar sobre produção de remakes”. In: *Folha de São Paulo*, edição de 15 de setembro de 2014 [online]. Disponível em: <http://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/09/1515966-baixa-audiencia-faz-globo-repensar-sobre-producao-de-remakes.shtml>. [Acesso em 07 de junho de 2016].

José, Joveta (2011). *A política externa de Angola: novos regionalismo e relações bilaterais com o Brasil*. Tese de doutoramento em Ciência Política. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) [online]. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/35078/000794257.pdf?sequence=1>. [Acesso em 12 de fevereiro de 2016].

Jost, François (2015). *Les nouveaux méchants: quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*. Paris: Bayard.

Kornis, Mônica A. (2011) “Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo”. In: *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. Maria H. Capelato; Eduardo Morettin; Marcos Napolitano & Elias T. Saliba (orgs.). São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2º ed.

Kuhn, Annette (1994). *Women's pictures: Feminism and cinema*. New York: Verso.

Lages, Mário F.; Policarpo, Verónica M.; Marques José C.L.; Matos, Paulo L. & António, João H.C. (2006) *Os imigrantes e a população portuguesa, imagens recíprocas - análise de duas sondagens*. Lisboa: Alto-Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME) [online]. Disponível em: http://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/177157/Estudo_OI_21.pdf/4faf3dc9-6531-4849-b1f0-bddb1bfe3566. [Acesso em 05 de dezembro de 2016].

Lança, Marta (2017). “Teatro em Angola-uma brevíssima síntese”. In: Buala [online]. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/teatro-em-angola-uma-brevissima-sintese>. [Acesso em 12 de agosto de 2017].

Lages, Mário F.; António, João Homem Cisto; Marques, José Carlos L.; Matos, Paulo Lopes & Policarpo, Verónica M. (2004). *Os imigrantes e a população portuguesa*,

imagens recíprocas- análise de duas sondagens. Lisboa: Alto-comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME) [online]. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Joao_H_C_Antonio/publication/235678546_Os_i_migrantes_e_a_populacao_portuguesa_imagens_reciprocas/links/00b7d51546ade7d664000000/Os-imigrantes-e-a-populacao-portuguesa-imagens-reciprocas.pdf. [Acesso em 06 de março de 2016].

Lázaro, Gilson & Silva, Osvaldo (2016). “Hip-hop em Angola: O rap de intervenção social”. In: *Cadernos de Estudos Africanos* [Online]. Disponível em: <http://cea.revues.org/2013> [Acesso em 10 de fevereiro de 2017].

Leal Filho, Lalo. (2004) “Quarenta anos depois, a TV brasileira ainda guarda as marcas da ditadura”. In: *Revista USP*. São Paulo: USP, (61), 40-47.

Leite, Joaquim da C.a (2000). “O Brasil e a imigração portuguesa”. In: *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. (Org) Por Boris Fausto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2º ed.

Leonard, Yves. (1998). “As Ligações a África e ao Brasil”. In: *História da Expansão Portuguesa*. (Org) Francisco Bethencourt & Kirti Chaudhuri. Lisboa: Temas e Debates, Vol. 5, 421-441.

Lévy, Pierre (1993). *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: Editora 34.

Liebes, Tamar & Livingstone, Sonia (1998). "European Soap Operas The Diversification of a Genre." In: *European Journal of Communication*, 13(2): 147-180 [online]. Disponível em http://eprints.lse.ac.uk/402/1/European_soap_operas_EJC_1998.pdf. [Acesso em 12 de dezembro de 2016].

Lima, Solange Martins C.; Motter, Maria Lourdes & Malcher, Maria Ataíde (2000). “A telenovela e o Brasil: relatos de uma experiência acadêmica”. In: *Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 23(1), [online]. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/2008>. [Acesso em:03 de março de 2016].

Lopes, Felisbela (2000). “Estratégias e rumos no panorama audiovisual português”. In: *A comunicação e os media em Portugal (1995-1999): cronologia e leituras de tendências*. In: *CECS- Universidade do Minho*, 77-97 [online]. Disponível em:

http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/41962/1/MP_2000_comunicacao-media-Portugal_FL-cap.pdf. [Acesso em 13 de dezembro de 2015].

Lopes, Felisbela (2007). “Novos rumos no audiovisual português: o reflexo do Big Brother na informação televisiva”. In: *Casos em que o jornalismo foi notícia*. Editores Pinto, M. & Sousa, H. Braga. Porto: Editora Campo das Letras.

Lopes, Maria (2007). “TVI escolheu Açores para fazer uma novela menos urbana”. In: *Público*, edição de 27 de março de 2007. <http://www.publico.pt/media/jornal/tvi-escolheu-aco-res-para-fazer--uma-novela-menos-urbana-181615>. Acesso em 11 de julho de 2016.

Lopes, Maria Immacolata V. de (2003). “Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação”. In: *Comunicação & Educação*. São Paulo, editora, (26): 17 a 34, jan./abr.

Lopes, Maria Immacolata V. de. (2009) “Telenovela como recurso comunicativo”. In: *Matrizes, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo*. São Paulo: ECA/USP/Paulus, Ano 3, Nº 1.

Lopes, Maria Immacolata V. de & Mungioli, Maria C. P.(2012). “BRASIL: A “nova classe média” e as redes sociais potencializam a ficção televisiva”. In: *OBITEL 2012: Transacionalização da ficção televisiva nos países Ibero-americanos*. Lopes, Maria Immacolata V. de (Org.); Orozco, Guillermo G. (Org.) Porto Alegre: Sulina, 129-174.

Lopes, Maria Immacolata V. de., & Gómez, Guilherme Orozco (2013). “Síntese Comparativa dos países Obitel em 2012”. In: *Anuário Obitel 2013: Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos*. Maria Immacolata Vassallo de Lopes & Guilherme Orozco Gómez (orgs.). Porto Alegre: Sulina, 23-76.

Lopes, Nei (2014) *Dicionário escolar afro-brasileiro*. São Paulo: Selo Negro, 2º edição.

Lopes, Poliana. (2015) “Quando o nome define: análise da relação entre o nome e a composição da personagem protagonista na telenovela, a partir de Sassá Mutema em O Salvador da Pátria”. In: *Temática: NAMID/UFPB*, 11(8) [online]. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/25247>. [Acesso em 20 de outubro de 2016].

Lopo, Júlio de C. (1964). *Jornalismo de Angola – Subsídios para a sua história*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola.

- Lorêdo, Jorge (2000). *Era uma vez a televisão*. Rio de Janeiro: Alegro.
- Lourenço, Eduardo (1976). *O fascismo nunca existiu*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lourenço, Eduardo (1999a). *Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lourenço, Eduardo (1999b). *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, Eduardo (2009). “A Miragem Brasileira”. In: *Revista Colóquio/Letra, Documentos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 171, 296- 312.
- Lukács, Gorge (2000). *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.
- Lusvarghi, Luiza (2015). "Fragmentos e mistérios na complexidade narrativa de O Rebu". In: *Revista Culturas Midiáticas*. João Pessoa: Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Paraíba, Ano VIII, Nº 15, jul-dez.
- Luz, Adriano (2009). “Adriano Luz sobre a Casa da Criação”. In: *Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos*. Lisboa: Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos [online]. Disponível em: <http://argumentistas.org/2009/03/adriano-luz-sobre-a-casa-da-criacao/>. [Acesso em 07 de julho de 2016].
- Macêdo, Tânia (2002). “Sementes em chão de exílio”. In: *Angola e Brasil: estudos comparados*. São Paulo: Coleção Via Atlântida, Nº 3.
- Machado, Arlindo & Vélez, Marta L. (2007). “Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão”. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (E-Compos)*. V.8 [online]. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/123>. [Acesso em 18 de novembro de 2016].
- Machado, Arlindo (2000). *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC.
- Machado, Luiz T. (1980). *Formação do Brasil e unidade nacional*. São Paulo: IBRASA.
- Makola, Matadi (2014). “Jikulumessu: O traço fundamental da nossa identidade”. In: *Cultura- Jornal angolano de artes e letras* [online]. Disponível em:

<http://jornalcultura.sapo.ao/artes/jikulumessu-o-traco-fundamental-da-nossa-identidade/fotos>. [Acesso em 07 de maio de 2017].

Malerba, Jurandir (2006). “Esboço crítico da recente historiografia da independência do Brasil (1980-2002)”. In: *Independência Brasileira: novas dimensões*. Rio de Janeiro. Editora FGV, 19-50.

Malheiros, Jorge Macaísta. (2012). Portugal 2010: diversificação e recomposição dos destinos emigratórios”. In: *JANUS 2011-2012-Portugal num mundo em mudanças*. Lisboa: Observare-Universidade Autónoma de Lisboa, 158-159.

Malowist, M. (2010). “A luta pelo comércio internacional e suas implicações para a África”. In: *História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII*. Editado por Bethwell Allan Ogot. Brasília: UNESCO, 1-26.

Marcon, Frank (2011). *Os romances de Pepetela e a imaginação da nação em Angola*. Goiânia: Hist.R., Vol. 16, Nº 1, 31-51.

Marktest Angola (2014). *Pesquisa da audiência dos media em Luanda*. [online]. Disponível em: <http://marktest-angola.com/docs/ampsLuanda2014.pdf>. [Acesso em 20 de abril de 2015].

Manuel, Cabingano V. (2014). *Análise da maturidade organizacional para implantação de gestão da qualidade na imprensa pública angolana - estudo de caso : televisão pública de Angola*. Dissertação de mestrado profissional em Administração Pública. Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Centro de Formação Acadêmica e Pesquisa. São Paulo.

Marnoco e Sousa, António J. F. (1906). *Administração colonial*. Coimbra: Typographia França Amado.

Martin, Brett (2013). *Difficult men: behind the scenes of a creative revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York: Penguin.

Martín-Barbero, Jesús. (2002). “El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada”. In: *Narraciones anacrónicas de la modernidad - Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 171-198.

Martín-Barbero, Jesús (2003). *Dos meios às medições: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Martín-Barbero, Jesús (2004) “Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela”. In: Telenovela. Internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 23-46.

Martinho, Ana M. Mão-de-Ferro (2003). “A língua portuguesa e as línguas africanas bantu e crioulo, na África de língua oficial portuguesa”. In: *A língua portuguesa em viagem: actas do Colóquio Comemorativo do cinquentenário do Leitorado de Português da Universidade de Zurique*, 20 a 22 de junho de 1996. Editado por Marília Mendes. Frankfurt: Editora TFM- Verlag Teo Ferrer de Mesquita.

Martins, Carla & Cardoso, Gustavo (2007). *Research Report- Retrospectiva da área da comunicação: 2000-2005*. Lisboa: OberCom- Obsevatório da Comunicação. [online] Disponível em: <https://obercom.pt/wp-content/uploads/2016/06/Retrospectiva-da-%C3%A1rea-da-comunica%C3%A7%C3%A3o-2000-2005-Jan2007.pdf>. [Acesso em 10 de julho 2016].

Martins, Divaldo (2012). *Declaração no Facebook em 19 de setembro de 2012*. [online]. Disponível em <https://www.facebook.com/divaldo.martins.7/posts/541364209223132>. [Acesso em 06-06-2014].

Martins, Moisés de L. (2004). “Lusofonia e luso-tropicalismo: Equívocos e possibilidades de dois conceitos hiper-identitários”. In: Conferência inaugural no X Congresso Brasileiro de Língua Portuguesa, subordinado ao tema Lusofonia, realizado em São Paulo pela Pontifícia Universidade Católica, entre 28 de Abril e 1 de Maio de 2004. São Paulo: PUC.

Martins, Moisés de L. (2014). “Língua portuguesa, globalização e lusofonia”. In: *Língua Portuguesa e Lusofonia*. Bastos, N. (org.). São Paulo, EDUC – IP-PUC, 15-33.

Mattos, Sérgio (1990). *Um Perfil da TV Brasileira: 40 anos de história (1950-1990)*. Salvador: ABAP/Jornal A Tarde.

Matumona, Muanamosi (2002). *Jornalismo angolano: histórias, desafios e expectativas*. Uije: edição do SEDIPU.

Mauro, Rosana & Trindade, Eneus (2012). “Telenovela e discurso como mudança social na análise da personagem Maria da Penha em Cheias de Charme”. In: *Revista Em Questão*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da

Universidade do Rio Grande do Sul, Vol. 18, Nº 2, 169-182 [online]. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/33380>. [Acesso em 24 de agosto de 2016].

Maxwell, Kenneth (1989). “Conjuração Mineira; novos aspectos”. In: *Estudos Avançados*. São Paulo: Estudo Avançados, 3 (6), 04-24 [online]. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141989000200002&script=sci_arttext. [Acesso em 23 de março de 2016].

Mckee, Robert. (2006). *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra.

Mello, Zuza H. de (2003). *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34.

Melo, José M. de (2008). “Telenovela: da Gata Borralheira a Cinderela Midiática”. In: *Revista Famecos*. Porto Alegre: PUCRS, 1(12), 22-43 [online]. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3064/0>. [Acesso em 03 de abril de 2016].

Mendes, Cleise Furtado (2011). “Dramaturgia, ainda, aqui e agora”. In: *Dramaturgia, ainda reconfigurações e rasuras*. Org.: Cleise Furtado Mendes. Salvador: Edufba.

Menezes, Solival (2000). *Mamma Angola - Sociedade e economia de um país nascente*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp.

Meyer, Marlyse (1996). *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras.

Minois, Georges (2003). *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp.

Mittell, Jason (2012). “Narrative Complexity in Contemporary American Television”. In: *Revista Matrizes*, São Paulo- USP- Universidade de São Paulo. V. 5, Nº 2, 29-52. [online]. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/matrizes/article/view/38326> [Acesso em 22 de novembro de 2016].

Morais, Carolina & Costa, Raquel (2013). “Novelas: a cor importa? In: *Diário de Notícias*, edição de 29 de novembro de 2013 [online]. Disponível em: <http://www.dn.pt/revistas/ntv/interior/novelas-a-cor-importa-3560789.html>. [Acesso em 18 de março de 2017].

Moreira, Earle D. M. (2000). “O reconhecimento da independência do Brasil pela Espanha”. In: *Sociedades ibero-americanas: reflexões e pesquisas recentes*. Arno Alvarez Kern (Org.). Porto Alegre: EDIPUCRS- editora universitária da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 277-298.

Motter, Maria L.(2000/2001). “Telenovela: documento histórico e lugar de memória”. In: *Revista USP*, São Paulo: N° 48, 74-87 [online]. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/32893/35463>. [Acesso em 08 de março de 2016].

Motter, Maria L. (2003). *Ficção e Realidade: A construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura – Ficção Televisiva.

Motter, Maria L. (2004). “As telenovelas brasileiras: heróis e vilões”. In: *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*. Buenos Aires, Vol.1, N°1, 64-74 [online]. Disponível em: <http://alaic.org/revistaalaic/index.php/alaic/article/viewFile/115/113>. [Acesso em 01 de outubro de 2016].

Motter, Maria. L. & Jakubaszko, Daniela (2007). “Telenovela e realidade social: algumas possibilidades dialógicas”. In: *Comunicação & Educação*, 12(1), 55-64 [online]. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/viewFile/37619/40333>. [Acesso em 18 de dezembro de 2016].

Motter, Maria L.& Malcher, Maria A. (2004). “Portugal/Brasil: a telenovela no entre-fronteiras”. In: *VI Lusocom - Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã, 2004, Covilhã*. Covilhã: VI Lusocom, Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã, 2004.

Monteiro, Tiago J. L. (2009). "Muito além da «casa portuguesa»: uma análise dos intercâmbios musicais populares massivos entre Brasil e Portugal." In: *MATRIZES*. São Paulo: ECA - USP, 2.1, 227-241.

Moreira, João (2015). “Boicote de evangélicos arrasa novela da Globo”. In: *Diário de Notícias*, edição de 20 de julho de 2015 [online]. Disponível em: <http://www.dn.pt/tv-e-media/televisao/ntv/interior/boicote-de-evangelicos-arrasa-novela-da-globo-4686460.html>. [Acesso em 27 de junho de 2016].

Moreiras, Alberto (2001). "Hibridismo e consciência dupla". In: *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Muniz, Lauro C. (1995). "Nos bastidores da telenovela". In: *Comunicação & Educação*. São Paulo: editora, 2(4). 94 - 103, setembro [online]. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/comueduc/article/view/36183>. [Acesso em 10 de junho de 2016].

Nascimento dos Santos, Alliston F. (2014). "As Telenovelas Brasileiras Também Choram: motivos para a audiência das telenovelas mexicanas no Brasil". In: *Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*. São Paulo: USP, 8 (2) [online]. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/comsertoes/article/view/707>. [Acesso em 10 de junho de 2016].

Negrão, Walter (2004). "O processo de criação da telenovela". In: *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. Maria Immacolata V. Lopes (org). São Paulo: Loyola, 205-221.

Neves, Ivania S. dos, & Carvalho, V. D. N. S (2013). "Da televisão para a internet: as transformações nas telenovelas contemporâneas". In: *Centro Internacional de Semiótica e Comunicação – CISECO II Colóquio Semiótica das Mídias*, Japaratinga – Alagoas, 25 de setembro de 2013, [online]. Disponível em: http://ciseco.org.br/anaisdocoloquio/images/csm2/CSM2_IvaniaNeves_VivianCarvalho.pdf. Acesso em 23 de abril de 2016].

Nogueira, Lisandro (2002). *O autor na televisão*. Goiânia: Editora UFG.

Nogueira, Luis (2010). *Laboratório de guionismo*. Covilha: Livros Labcom.

Nunes, João (s/d). Como escrever seu primeiro argumento de cinema em 30 dias. E-book. Disponível em: <http://joaonunes.com/wordpress/wp-content/uploads/Como-escrever-um-argumento-em-trinta-dias.pdf>. [Acesso em 26 de novembro de 2016].

Nunes, João (s/d). Como reescrever o seu guião em dez passos. E-book. Disponível em: <http://joaonunes.com/downloads/como-reescrever-o-seu-guiao-em-dez-passos/>. [Acesso em 26 de novembro de 2016].

O anticolonialismo europeu: Las Casas, António Vieira, Montesquieu, Karl Marx e outros (1975). Tradução de Franco de Sousa. Lisboa: Iniciativas Editoriais, Coleção Século XX-XXI.

Oguri, Lúcia M. B.; Chauvel, Marie A. & Suarez, Maribel C. (2009). “O processo de criação das telenovelas”. In: *RAE-Revista de Administração de Empresas*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas da Escola de Administração de Empresas de São Paulo, Vol. 49, Nº 1, 38-48 [online]. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rae/article/view/36019>. [Acesso em 10 de outubro de 2016].

Ondjaki (2007). *Os da minha rua*. São Paulo: Editora Língua Geral.

Oliveira, Anderson J. M. de (2007). “Igreja e escravidão africana no Brasil Colonial”. In: *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. Ilhéus (BR): Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz. V. 10, N.18, jul. - dez., 355-387.

Ortiz, Renato; Borelli, Sílvia H. S. & Ramos, José M. O.(1989). *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 2.ed.

Ormezzano, Graciela (2005). “Cultura e estereótipos veiculados pela televisão”. In: *Congresso De Ciências Da Comunicação Na Região Sul, 8. Passo Fundo, 2005. Trabalho apresentado no grupo de trabalho de Audiovisual, Passo Fundo/RS*. [online] Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0054-1.pdf> [Acesso em: 13 de outubro de 2016].

Pacheco, Nuno (2009). “Música brasileira ainda vende, mas já teve melhores dias em Portugal”. In: *Jornal Público*, 09 de fevereiro de 2009 [online]. Disponível em: <http://www.publico.pt/temas/jornal/musica-brasileira-ainda-vende-mas--ja-teve-melhores-dias-em-portugal-294952>. [Acesso em 20 de junho de 2016].

Palermo, Raquel & Rodrigues, Sara (2013). *Dancing Day's- o livro*. Lisboa: Guerra e Paz (Clube do livro; SIC).

Pallottini, Renata (1998) *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna.

Patarra, Neide L. & Fernandes, Duval (2011). *Brasil: país de imigração?* In: *Revista Internacional em Língua Portuguesa—Migrações*, 65-96 [online]. Disponível em: <http://lnx.scalabriniane.org/smr/wp->

content/uploads/2013/09/livro_migracoes.pdf#page=360. [Acesso em 20 de março de 2016].

Peccoli, Victor (2015). “Último capítulo de `Verdades Secretas` iguala recorde de audiência e humilha ‘A Regra do Jogo’” . In: *TV Foco-Portal IG*, edição de 28 de setembro de 2015 [online]. Disponível em: <http://otvfoco.com.br/ultimo-capitulo-de-verdades-secretas-igual-a-recorde-de-audiencia/#ixzz4BjMtkJem>. [Acesso em 09 de junho de 2016].

Penha, Eli A. (2011) *Relações Brasil –África e geopolítica do Atlântico-sul*. Salvador: Edufba.

Pereira, Jonathan (2015). *Glória Perez lembra campanhas sociais em novelas: “já fui chamada de louca”*. In: *Gente TV & Novelas*, edição de 10 de outubro de 2015 [online] Disponível em <http://gente.ig.com.br/tvenovela/2015-10-10/ gloria-perez-relembra-campanhas-sociais-em-novelas-ja-fui-chamada-de-louca.html>. [Acesso em 30 de outubro de 2016].

Pereira, Márcia (2015). “Após beijo homossexual em novela, Império promete 'banho gay'. Notícias da TV”. *Notícias da TV Uol* [online]. Disponível em <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/apos-beijo-homossexual-em-novela-imperio-promete-banho-gay-6551>. [Acesso em 07 de junho de 2016].

Pereira, Marcos A. & Pereira, Antônio P. (2010). *Dos Deuses Sanguinários ao Deus do Amor*. Lisboa: Clube dos Autores.

Peret, Luiz Eduardo Neves (2005). *Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro [online]. Disponível em: <http://www.arco-iris.org.br/wp-content/uploads/2010/07/PERET-Dissertacao-Armario-Tela-Global.pdf>. [Acesso em 03 de setembro de 2016].

Perrault, Charles (1995). *A gata borralheira*. São Paulo: Editora Melhoramentos.

Pessoa, Ângelo E. da S. (2009). “Vidal de Negreiros: um homem do Atlântico no século XVII”. In: *Ensaio sobre a América portuguesa*. Carla Mary da Silva Oliveira; Mozart Vergetti de Menezes & Regina Célia Gonçalves (Org). João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 53-67.

Pieterse, Jan N. (2003). "White Negroes". In: *Gender, race, and class in media: a text reader*. Gail Dines & Jean M. Humez (Editores). London-New Dheli: Sage publications, 2º ed.

Pillay, Navi (2013) "Discurso de abertura em coletiva de imprensa durante a sua missão em Angola". Luanda, 24 de abril de 2013 [online]. Disponível em: <http://nacoesunidas.org/discurso-de-abertura-feito-pela-alta-comissaria-da-onu-para-os-direitos-humanos-navi-pillay-em-coletiva-de-imprensa-durante-a-sua-missao-em-angola/> [Acesso em 02 de abril de 2015].

Pimenta, Fernando Tavares (2004). "Ideologia nacional dos brancos angolanos (1900-1975)". In: *Anais do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, 2004* [online]. Disponível em: <file:///C:/Users/win/Documents/DOUTORADO/TESE/TESE/Lusofonia/povoamento%20de%20Angla%201900-1975.pdf>. [Acesso em 10 de fevereiro de 2016].

Pimenta, Fernando Tavares (2008). "Nacionalismo Euro-Africano em Angola: uma Nova Lusitânia?" In: *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra [online] Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/32144> [Acesso em 12 de março de 2016].

Pinheiro, Marcos Paulo S. & Larrisa, Paixão . "Representações homossexuais na telenovela Império". In: *Comunicação, Gênero e Identidades: conflitos e debates no século 21*. Verbena Córdula Almeida & Betânia Maria Vilas Boas Barreto (Org.). 1ed. Porto Alegre: Simplíssimo, 2016, v. 1, p. 158-185.

Pinto, João (2009). "Crítica sobre O filme A Vida Secreta de Salazar". In: *Portal Cinema* [online]. Disponível em: <http://www.portal-cinema.com/2009/05/critica-vida-privada-de-salazar.html>. [Acesso em 05 de maio de 2016].

Pinto, Ana T. B. (2011). "Jornalistas e cidadãos: que relação?: estudo de caso dos programas de informação da SIC". Lisboa: Universidade do Minho [online]. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/19757/1/Ana%20Teresa%20Borges%20Pinto.pdf>. [Acesso em 29 de junho de 2016].

Pires, Rui P.; Pereira, Cláudia ; Azevedo, Joana ; Santo, Inês E. ; Vidigal, Santo & Ribeiro, Ana Cristina (2015). *Emigração Portuguesa. Relatório Estatístico 2015*. Lisboa: Observatório da Emigração e Rede Migra, CIES-IUL, ISCTE-IUL e DGACCP [online]. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/290286393_Emigracao_Portuguesa_Relatorio_Estatistico_2015_Portuguese_Emigration_Statistical_Report_2015 [Acesso em 17 de dezembro de 2015].

Pochmann, Marcio (2012). *Nova classe média: o trabalho na base da pirâmide social brasileira*. São Paulo: Boitempo.

Policarpo, Verónica (2006). *Viver a Telenovela: Um Estudo sobre a Recepção*. Lisboa: Livros Horizonte.

Prakash, Gyan. 1994. "Subaltern Studies as Postcolonial Criticism". In: *The American Historical Review*, V. 99, N. 5, [online]. Disponível em: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/26443498/subalternstudies.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1502540566&Signature=hCbQxEMN%2FEWax3HoZELXseqUCHs%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DSubaltern_studies_as_postcolonial_critic.pdf. [Acesso em 2 de fevereiro de 2016].

Propp, Vladimir (2003). *Morfologia do Conto*. Lisboa: Vega.

Puhl, Paula R. & Lopes, Poliana (2011). "Cordel Encantado: a telenovela encantada com a literatura popular". In: *Comunicação Mídia e Consumo*. São Paulo: ESPM, V. 8, Nº 22, 35-63.

Quijano, Aníbal (2009). "Colonialidade do poder e classificação social". In: *Epistemologias do Sul*. Boaventura de Sousa Santos & Maria Paula Meneses (Orgs.). Coimbra; Edições Almedina.

Rago, Margareth (2005). "Sexualidade e identidade na historiografia brasileira". In: *Estúdios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* [online]. Disponível em: http://www.tau.ac.il/~eial/XII_1/rago.thml. [Acesso em 04 de dezembro de 2016]

Ramos, Leitão (2011). *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*. Alfragide: Editorial Caminho.

Ramos, Fábio P. & Morais, Vinícius de (2010). *Eles formaram o Brasil*. São Paulo: Contexto.

Real, Hugo (2007). "O efeito de Paixão". In: *Meios & Publicidade*, edição de 19 de janeiro de 2007. Disponível em:

http://www.meiosepublicidade.pt/2007/01/Os_efeitos_da_Paix_o/. [Acesso em 16 de julho de 2016].

Reis, Carlos (1997). “A Questão da Lusofonia”. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 30 de Julho de 1997.

Reis, Carlos (2006). “Narratologia (s) e teorias da personagem. In: *Figuras de Ficção* Carlos Reis (coord.). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 9-23.

Reis, Carlos (2014). “Espaços da Língua Portuguesa ou os perigos da imagináutica”. In: *Pelos mares da língua portuguesa 2*. Eds. António Manuel Ferreira & Maria Fernanda Brasete. Aveiro: UA Editora- Universidade de Aveiro.

Reis, Carlos (2015). *Pessoas de livro: Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa de Coimbra.

Reis, Carlos & Lopes, Ana Cristina. M. (1988). *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática.

Relatório Mundial 2015: *Angola, Human Rights Watch*. Disponível em <http://www.hrw.org/pt/world-report/2015/country-chapters/132010> [Acesso em 14 de fevereiro de 2016].

Reimão, Sandra (2004). *Livros e televisão: correlações*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Ribeiro, José. A. (1996). *Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista- Unesp.

Rizzi, Kamilla. R. (2008). “Relações Brasil-Angola no pós-guerra fria (1990/2002)”. *Anos 90*, 15(27). Supl. Dossiê África - Brasil; Porto Alegre [online]. Disponível em: <https://search.proquest.com/openview/76b9e037e0f98af3f4396008180beea9/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2040945>. [Acesso em 23 de janeiro de 2016].

Rocha, Simone M. (2013). “O Astro, 2011: Remake ou releitura? Sobre o processo de criação do novo formato de ficção seriada da TV Globo”. In: *Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura*. Vol. 11, Nº 1, 23-42 [online]. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6959>. [Acesso em 08 de setembro de 2016].

- Rodrigues, José H. (1975-6). *Independência: revolução e contra-revolução*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, Vol. 2.
- Rodrigues, Jorge. N. & Devezas, Tessaleno. C. (2009). *Portugal: o pioneiro da globalização: A herança das descobertas*. V. N. Famalicão: Centro Atlântico.
- Rolim, Luísa M.(2013) “Casamento de homossexuais aprovado em 15 países”. In: *Jornal Diário de Notícias*, edição de 15 de maio de 2013. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/internacional/casamento-de-homossexuais-aprovado-em-15-paises=f807215>. [Acesso em 10 de fevereiro de 2017].
- Rosa, Gilson J. da (2005). *Imigrantes Alemães 1824-1853*. Porto Alegre: EST Editora.
- Rosenfeld, Anatol (1985). *O teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Roulet, Antoine (2015). “Os avatares da conquista espiritual”. In: *A Península Ibérica e o mundo: dos anos 1470 aos anos 1640*. Guillaume Hanotin (Dir.) Lisboa: Edições Texto & Grafia, 119-140.
- Russel-Woods, A. J. R. (2004) “O Brasil colonial: o ciclo do ouro (1690-1750)”. In: *História da América Latina Colonial*. Leslie Bethel (Org). São Paulo: Edusp, Vol. 2.
- Ryan, Marie-Laure (2013). “Narrativa transmídia e transficcionalidade”. In: *Celeuma*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Vol. 2, Nº. 3, 96-128.
- Ryan, Marie-Laure (2004). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Ryan, Marie-Laure (2001). *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sacramento, Igor (2008). "Sobre o realismo na teledramaturgia brasileira: propostas para a reflexão". In: Colóquio Internacional Televisão e Realidade. Salvador: UFBA (2008) [online]. Disponível em: <http://www.tvereadidade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Igor%20Sacramento.pdf>. [Acesso em 06 de novembro de 2016].
- Sacramento, Igor (2012). “Entre o dramático e o épico: o herói negativo e as hibridizações estéticas na teledramaturgia de Dias Gomes nos anos 1970”. In: *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, (19), 247-271, [online]. Disponível em:

http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/RevLitAut_art11.pdf. [Acesso em 29 de abril de 2016].

Sadek, José R. N. (2006). *Narrativas de ficção: interações entre filmes e telenovelas*. Tese de doutoramento em (colocar a área). Universidade de São Paulo [online]. Disponível em: <file:///C:/Users/win/Documents/DOUTORADO/narratividade/cinema%20e%20telenovela.pdf>. [Acesso em 08 de novembro de 2016].

Said, Edward (1978). *Orientalism: Western concepts of the Orient*. Delhi: Penguin.

Said, Edward (2006). “Orientalism”. In: *The post-colonial studies reader*. Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (Eds.). London e New York: Taylor & Francis, 24-27.

Salgado, Susana (2008). “A internet e o processo de democratização: os casos de Angola e Moçambique”. In: *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona* [online]. Disponível em: <http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/anuario/article/view/741>. [Acesso em 17 de abril de 2015].

Sampley, Paul (2014). *Paulo no mundo grego-romano*. São Paulo- Editora Paulus.

Sandler, Ellen (2008). *Guia prático do roteirista de TV*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Bossa Nova.

Santos, Boaventura de Santos (2009). “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”. In: *Epistemologias do Sul*. Boaventura de Sousa Santos & Maria Paula Meneses (Orgs.). Coimbra; Edições Almedina S.A.

Santos, Ivânia N. dos & Nazareth, S. C. Vívian de (2013). “Da televisão para a internet: as transformações nas telenovelas contemporâneas”. In: II Colóquio Semiótica das Mídias, realizado em Japaratinga – Alagoas em 25 de setembro de 2013. Japaratinga: (buscar a universidade realizadora) [online]. Disponível em: <http://docplayer.com.br/1225967-Da-televisao-para-a-internet-as-transformacoes-nas-telenovelas-contemporaneas.html>. [Acesso em 22 de julho de 2016].

Santos, Joel. R. D. (2013). *A escravidão no Brasil*. São Paulo: Editora Melhoramentos.

Santos, Luciene dos (2003). “Os seriados brasileiros: tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual”. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*,

XXVI, 2003. Belo Horizonte, Anais. São Paulo: Intercom [online]. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP14_santos.pdf>. [Acesso em 20 de outubro de 2016].

Santos, Virgínia I. do (2010). “A situação da mulher angolana: uma análise crítica feminista pós-guerra”. In: *Revista Mandrágora*, Vol. 16. Nº 16 [online]. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/MA/article/view/1998/2010>. [Consultado em 03 de fevereiro de 2017].

Schiavo, Márcio R. (2006). “Merchandising social: as telenovelas e a construção da cidadania”. In: *Congresso em Ciência da Comunicação, XXV, 2002, Salvador(Bahia). Trabalho apresentado no NP14-Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada*. São Paulo: Intercom [online]. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP14SCHIAVO.pdf [Consultado em 09 de setembro de 2016].

Schwartz, Stuart B. (2008). “Prata, açúcar e escravos: de como o império restaurou Portugal”. In: *Revista Tempo*. 12(24), 201-223. [online] Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-77042008000100011&script=sci_abstract&tlng=es [Acesso em 11 de fevereiro de 2016].

Sergio, Neto (2012). *Declaração no Facebook em 19 de setembro de 2012*. Disponível em: <https://www.facebook.com/divaldo.martins.7/posts/541364209223132>. [Acesso em 06-06-2014].

Serviço de Estrangeiros e Fronteiras - SEF (2014). *Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo 2014* (RIFA 2014) [online]. Disponível em: http://sefstat.sef.pt/Docs/Rifa_2014.pdf. [Acesso em 07 de dezembro de 2015].

Shafer, Daniel M. & Raney, Arthur A. (2012). “Exploring How We Enjoy Antihero Narratives”. In: *Journal of Communication*. Wiley Online Library, Vol. 62, Issue 6, dezembro 2012, 1028–1046 [online]. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1460-2466.2012.01682.x/abstract>. [Acesso em 04 março de 2015].

Shwarz, Rodrigo G. (2008). *Trabalho escravo- a abolição necessária*. São Paulo: LTR.

Silvia, Cristiane V.; Braga, Claudia M. (2005) “Melodrama e telenovela: um estatuto das emoções”. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXVIII, 2005. Rio de Janeiro, Anais*. São Paulo: Intercom [online]. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R2404-1.pdf>. [Acesso em 20 de setembro de 2016].

Silva, Wilson (2016). “Posição de Angola em vários índices internacionais”. In: *Angola: Centro de Estudos e Investigação Científica Universidade Católica de Angola* [online]. Disponível em: <http://www.ceic-ucan.org/wp-content/uploads/2016/08/Posicionamento-de-Angola-nos-Indices-Internacionais.pdf>. [Acesso em 15 de fevereiro de 2017].

Sobral, A. M. B. (1998). “Estratégias políticas da Lusofonia ou a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa”. In: *África-Revista do Centro de Estudos Africanos* (20-21). São Paulo: USP, 377-381.

Sobral, Filomena A. (2010). "Televisão em Contexto Português: a estória de uma história. *Extensão em Foco* 8” [online]. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/extensao/article/view/34774>. [Acesso em 29 de junho de 2016].

Soldado, David (2014). “TV Globo contrata antiga autora das telenovelas da TVI”. In: *A televisão.com*, edição de 09 de agosto de 2014 [online]. Disponível em: <http://www.atelevisao.com/tv-globo/tv-globo-contrata-antiga-autora-das-novelas-da-tvi/>. [Acesso em 18 de março de 2017].

Soldado, David (2016). “Episódio número 500 marca estreia de modelo internacional em A única mulher”. In: *A televisão.com*, edição de 25 de julho de 2016 [online]. Disponível em <http://www.atelevisao.com/tvi/episodio-numero-500-marca-estreia-modelo-internacional-unica-mulher/>. [Acesso em 06 de agosto de 2016].

Sousa, Helena (1999). "Time-life/Globo/SIC: um caso de reexportação do modelo americano de televisão?", [online]. Disponível em https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/2691/1/helenasousa_SICGloboSOPCOM_1999.pdf. [Acesso em 28 de junho de 2016].

Sousa, Helena (2000). “Os media ao serviço do imaginário. Uma reflexão sobre a RTP Internacional e a lusofonia”. In: *Revista Comunicação e Sociedade*; Moisés de Lemos

Martins (editor). Série Comunicação. Braga: Centro de Ciências Históricas e Sociais da Universidade do Minho. Vol. 14 (1-2), 305-317.

Sousa, Helena (2006). *A mobilização do conceito de Lusofonia: o caso dos canais internacionais da RTP*. Minho: Universidade do Minho [online]. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/30021>. [Acesso em 19 de abril de 2016].

Sousa, Maria Galito (2015). “Emigração Portuguesa em Angola”. CI-CPRI, AI, N.º 22, Junho, 1- 14. [online]. Disponível em: <http://www.ci-cpri.com/wp-content/uploads/2015/06/Emigra%C3%A7ao-Portuguesa-Angola1.pdf>. [Acesso em 12 de março de 2016].

Souza, Lucia (2007). “‘Paixões Proibidas’ com fraca audiência e fim precoce”. In: *Jornal de Notícias*, edição de 26 de abril de 2007 [online]. Disponível em: <http://www.jn.pt/arquivo/2007/interior/paixoes-proibidas-com-fraca-audiencia-e-fim-precoce-668571.html?id=668571>. [Acesso em 16 de julho de 2016].

Souza, Maria Carmem J. de. (2002). “Campo da telenovela e a construção social do autor”. In: 1 Trabalho apresentado no NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05, setembro, 2002. São Paulo: Intercom, pagina inicial-final [online]. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP14S OUZA.pdf. [Acesso em 17 de maio de 2016]

Souza, Maria. Carmem J. de (2004). “Analisando a autoria das telenovelas”. In: *Analisando telenovelas*. Rio de Janeiro: E-papers, 11-52.

Souza, Maria Carmem J. de (2004). *Telenovela e representação social- Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer*. Rio de Janeiro: E-Paper Serviços Editoriais.

Souza, Miguel Augusto Gonçalves de (2000). *O descobrimento e a colonização portuguesa no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

Souriau, Étienne (1993). *As duzentas mil situações dramáticas*. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ática.

Sprandel, Márcia. A. & Milesi, Rosita (2003). “O acolhimento a refugiados no Brasil: histórico, dados e reflexões”. In: *Refugiados: realidade e perspectivas*. Brasília: CSEM/IMDH, 113-134.

Stolke, Verena (2006). “O enigma das interseções: classe, “raça”, sexo, sexualidade. A formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX”. In: *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: Estudos feministas, vol. 14, Nº 1, janeiro/abril.

Straubhaar, Joseph (2013). “Sedimentada, híbrida e múltipla? A nova geografia cultural das identidades”. In: *Revista Matrizes*, São Paulo: Universidade de São Paulo, vol. 7, nº 1, janeiro-junho, 59-93.

Szondi, Peter (2001) *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify.

Szondi, Peter (2004). *Teoria do drama burguês*. Tradução de L. S. Repa. São Paulo: Cosac Naify.

Tengarrinha, José (2000). “Relação triangular Portugal, Brasil, Inglaterra (fim do século XVII a 1825)”. In: *II Simpósio Internacional Estados Americanos: relações continentais e internacionais - 5000 anos de história*. (org.) Sandra Maria Lubisco Brancato; Albene Mirian F. Menezes; Mercedes G. Hothe. Porto Alegre: EDIPUCRS- editora universitária da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Tenguna, Ribeiro (2008). *Quanto vale a vida do africano*. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 1º edição.

Teixeira, Rodrigo (2004). “Nova novela da Band abuse da sensualidade”. In: *Portal Terra*, edição de 03 de abril de 2004 [online]. Disponível em <http://exclusivo.terra.com.br/interna/0,,OI288843-EI1118,00.html>. [Acesso em 25 de julho de 2016].

Thiam, I. D.; Mulira, J. & Wondji, C. (2010). “A África e os países socialistas”. In: *História geral da África: África desde 1935*. Mazrui, A. A. (Ed.); Wondji, C. (Ed.). Brasília: UNESCO, 2010. p. 965-1001.

Thomasseau, Jean-Marie (2005). *O melodrama*. Tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva.

Thompson, Evan (2001). “Empathy and Consciousness”. In: *Journal of Consciousness Studies*. North York: Imprint Academic, Vol. 8 Nº 5-7, 1-32. [online]. Disponível em:

<https://pdfs.semanticscholar.org/3020/81beefbb3e0b83f98140f30617c0d6e91929.pdf>.
[Acesso em 02 de fevereiro de 2017].

Todorov, Tzvetan. (1969). *Grammaire du Décameron*. Paris: Mouton.

Todorov, Tzvetan. (Org.) (1984). *Literatura e realidade – Que é o realismo?* Lisboa: Publicações Don Quixote.

Todorov, Tzvetan. (1979). “Introdução ao verossímil”. In: *Poética da prosa*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 25-29.

Tondato, Marcia. P. (1998). “Telenovelas exportadas”. In: *XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação–INTERCOM–GT Ficção Televisiva Seriada, 1998*, Recife-Pernambuco [online]. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/associa/alaic/chile2000/16%20GT%202000Telenovela/MarciaPecin.doc>. [Acesso em 12 de setembro de 2016].

Tondato, Marcia P. (2012) “Viajando com a telenovela: o turismo ficcional como ampliarão de universos simbólicos e materiais”. In: *I Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales* (Red INAV). Málaga-Sevilla, 23-25 de mayo de 2012. Editores: Virginia Guarinos, María Jesús Ruiz (1062-1077). Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.

Tondato, Marcia. P. (2015). “Eles querem acabar com a família: a insistência no discurso moralista e outras hipóteses sobre a queda da audiência em Babilônia”. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, RJ – 4 a 7 de setembro de 2015*. São Paulo: Intercom [online]. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0752-1.pdf>. [Acesso em 10 de junho de 2016].

Torres, Eduardo C. (2001). “As televisões gêmeas”. In: *Jornal Público*, edição de 16 de abril de 2001[online]. Disponível em: <https://www.publico.pt/media/jornal/as-televisoes-gemeas-156762>. [Acesso em 07 de julho de 2016].

Torres, Eduardo C. (2002). “África nossa”. In: *Jornal Público*, edição de 14 de outubro de 2002 [online]. Disponível em: <http://www.publico.pt/media/jornal/africa-nossa-175419>. [Acesso em 1 de julho de 2016].

Torres, Eduardo C. (2011) *A televisão e o serviço público*. Lisboa: Fundação Francisco Manoel dos Santos.

Torres, Eduardo C. (2016). *Telenovela, Industria & Cultura*. Lisboa: Fundação Manoel dos Santos.

Torres, Eduardo C. & Burnay, Catarina D. (2014). “Os temas da ficção histórica audiovisual em Portugal (1909- 2013)”. In: *A história na ficção portuguesa*. (Coord.) por Catarina Duff Burnay. Lisboa: Universidade Católica.

Torres, João Camilo de O. (1964). *A democracia coroada*. Petrópolis: Editora Vozes, 2º ed. Universidade Católica Editora.

Torres, Mário J. (2008). "Cultura light televisiva: o fenómeno da telenovela". In: *Comunicação & Cultura*. Lisboa: Editora Quimera, 6, 67-80.

Trindade, Diamantino F. & Trindade, Laís D. S. P. (2006). *As telecomunicações no Brasil: do segundo império até o regime militar*. Instituto Superior de Educação Oswaldo Cruz [online]. Disponível em: [<http://www.oswaldocruz.br/download/artigos/social14.Pdf>]. [Acesso em 10 de maio de 2016].

Trinta, Aluizio R. (2005). “Ficção da realidade e realidade da ficção”. In: *Caligrama* . São Paulo: USP, Vol. 1, nº 3, dec. [online]. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/56678>. [Acesso em 07 nov. 2016].

Valentim, Aldo L. (2007). *Internacionalização da Rede Globo: Estudo de caso da exportação de telenovelas*. Monografia de conclusão do curso de bacharel em Relações Internacionais [online]. Disponível em: <http://www.administradores.com.br/producao-academica/internacionalizacao-da-rede-globoestudo-de-caso-da-exportacao-de-telenovelas/1057/> . [Acesso em 20 de maio de 2016].

Valenzuela, José Ignacio (2012). *Taller de escritura de telenovelas. 8 clases teóricas y ejercicios*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.

Vansina, Jean (2010). “O Reino do Congo e seus vizinhos”. In: *História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII*. Editado por Bethwell Allan Ogot. Brasília: UNESCO, 647-694.

Varnhagen, Francisco A. de (1981). *História geral do Brasil e História da Independência do Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo; Itatiaia: Edusp, Vol. 3, 10ª ed.

Vasconcelos, Ana (2016). *Guia a História Ed.02 Televisor: Uma janela para o mundo*. 2º ed. São Paulo: On Line Editora.

Vellut, Jean-Luc (2010). “A bacia do Congo e Angola”. In: *História Geral da África, VI: África século XIX à década de 1880*. Editado por J. F. A. de Ajayi. Brasília: UNESCO.

Ventura, A., & Baptista, M. M. (2013). “Crítica e Pós-Colonialismo: Olhares Transatlânticos nas Críticas de Antonio Candido e Eduardo Lourenço”. In: *CECS-Publicações*, Universidade do Minho [online]. Disponível em: http://revistacomsoc.pt/index.php/cecs_ebooks/article/view/1345. [Acesso em 04 de março de 2016].

Vieira, R. P. Else (2000). “Estudos Literários e estudos culturais: territórios dos caminhos que convergem”. In: *Literatura e Estudos Culturais*. Maria Antonieta Pereira & Eliana Lourenço de Lima Reis (Org.). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.

Villafrança, Fernando C. (2013). *Do cinema ao blu-ray e 3D*. São Paulo: Editora Biblioteca 24hs.

Vilela, Rosario. S. (2000). *Sueños cotidianos: telenovela y oralidad*. Montevideo: Taurus-UCU.

Vogler, Christopher (2006). *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Tradução de Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2.ed.

Von Franz, Marie Louise (1995). *O Feminino nos Contos de Fadas*. Petrópolis: Vozes.

Wajnman, S. & Marinho, M. G (2006). “Visualidade, consumo e materialidade: uma análise em perspectiva histórica da telenovela *Dancin' Days* (1978)”. In: *Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura da UFBA*. Salvador: EDUFA [online]. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3487> [Acesso em 12 de julho de 2016].

Werbner, Pnina (2010). “Hibridismo”. In: *Sociologia: conceitos-chave*. Jonh Scott(org.). Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 102-104.

Williams, Raymond (2002). "Drama numa sociedade dramatizada". In: *Sinopse Revista de Cinema*. São Paulo: ECA-INUSP-USP, N°. 9, 60-67.

Xavier, Angela B. (2008). “Dissolver a diferença. Mestiçagem e conversão no Império português”. In: *Itinerários: a investigação nos 25 anos do ICS*. (org.) Cabral, MV; Wall, K. et al. Itinerários. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Xavier, Nilson (2011). “Especial 60 anos de telenovelas- as mocinhas” [online]. In: *Blog do Nilson Xavier*, edição de 22 de dezembro de 2011. Disponível em <http://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2011/12/22/especial-60-anos-de-telenovelas-as-mocinhas/>. [Acesso em 01 de dezembro de 2016].

Xavier, Nilson (2016). “Com narrativa ousada, “Velho Chico” requer atenção do telespectador”. In: *Portal do UOL*, 27 de março de 2016. Disponível em <http://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2016/03/27/com-narrativa-ousada-velho-chico-requer-atencao-do-telespectador/>. [Acesso em 11 de junho de 2016].

Xavier, Nilson & Alencar, Mauro. (2007). *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Panda Books.

Zean, Bravo (2011). “TV Globo exporta profissionais e ensina portugueses a fazer novela”. In: *O Globo*, edição de 04 de novembro de 2011 [online]. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/tv-globo-exporta-profissionais-ensina-portugueses-fazer-novela-2966175>. [Acesso em 02 de fevereiro de 2017].

Zylberkan, Mariana (2012). “Rui Vilhena, um forasteiro na dramaturgia global”. In: *Veja.com*. [online]. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/entretenimento/rui-vilhena-um-forasteiro-na-dramaturgia-global/>. [Acesso em 10 de julho de 2016].

Dvd:

Silva, Virgílio (2011). *A arte de escrever novela – uma aula de roteiro com Aguinaldo Silva*. Brasília: Virgílio Silva, DVD.

Vídeos:

Portal da Globo. “Final de Velho Chico tem homenagem a Domingos Montagner”. Disponível em: <http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/09/final-de-velho-chico-tem-homenagem-domingos-montagner.html>. [Acesso em 02 de outubro de 2016].

Site da SIC. “Cenas de Dancing Day’s”. Disponível: <http://videos.sapo.pt/sic/playview/292>. [Acesso em 20 de janeiro de 2017].

Solange, Rita (2014). “História da teledramaturgia angolana”. Reportagem televisiva produzida pela TPA 1 em 2014 e publicada no Facebook [online]. Disponível em: <https://www.facebook.com/HistoriaDeAngola/videos/762408473846392/>. [Acesso em 02 de maio de 2015].

Youtube-Windeck TV. “Capítulos completos de Windeck (TPA)”. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/windecktv>. [Acesso em 20 de janeiro de 2017].

Periódicos:

Agência Brasil (2017). “TV Brasil estreia hoje novela Jikulumessu”. Edição de 25 de maio de 2017 [online]. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-05/nao-liberar-tv-brasil-estreia- hoje-novela-jikulumessu>. [Acesso em 30 de junho de 2017].

Agência O Globo (2014). “Autor de Avenida Brasil, João Emanuel Carneiro revela tudo sobre sua próxima novela que estreia em 2015”. Edição de 28 de dezembro de 2014. Disponível em: <http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/autor-de-avenida-brasil-joao-emanuel-carneiro-revela-tudo-sobre-sua-proxima-novela-que-estreia-em-ANGOP. “Produção de conteúdo”>. Disponível em: http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/portal/servicos/produtos/2013/5/22/Producao-o-Conteudo,177621c5-a599-4eac-8c8e-d9dfa0f722d1.html. [Acesso em 18 de abril de 2015].

ANGOP (2002). “Notícias de Luanda”. Edição de 01 de junho de 2002. Disponível em: http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2002/5/22/,2d775c4c-3b9f-461a-a46b-0723759d29fb.html. [Acesso em 07 de fevereiro de 2015].

ANGOP (2005). “Escritor defende abrangência de cultura em telenovelas angolanas”. Edição de 27 de junho de 2005. Disponível em http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2007/10/48/Escritor-defende-abrangencia-cultura-telenovelas-angolanas,aa4ad488-0aba-4c9f-944e-a93fda484ae0.html. [Acesso em 04 de maio de 2015].

ANGOP (2009). “Televisão Pública estreia nova novela no dia 12”. Edição de 08 de janeiro de 2009. Disponível em: http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/sociedade/2009/0/2/Televisao-

Publica-estreia-nova-telenovela-dia,55cc24cd-0ba6-4b52-bcb9-51337c4cea04.html
[Acesso em 12 de maio de 2015].

ANGOP (2009). “TPA apresenta nova telenovela Minha terra, minha mãe”. Edição de 03 de fevereiro de 2009. Disponível em: http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2009/1/6/TPA-apresenta-nova-telenovela-Minha-Terra-Minha-Mae,93d8e46b-1b25-4d20-8d0a-8c53f46bb736.html. [Acesso em 11 de fevereiro de 2011].

ANGOP (2013). “Televisão Pública de Angola comemora hoje o seu dia”. Edição de 18 de janeiro de 2013. Disponível em: http://www.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/mobile/noticias/sociedade/2013/9/42/Televisao-Publica-Angola-comemora-hoje-seu-dia,440799a6-56af-4ebf-9d7b-5aa3957fc631.html?version=mobile. [Acesso em 10 de abril de 2015].

ANGOP (2016). “Angola: empregadas domésticas satisfeitas com aprovação do regime jurídico do trabalho doméstico”. Edição de 13 de setembro [online]. Disponível em: http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/sociedade/2016/8/37/Angola-Empregadas-domesticas-satisfeitas-com-aprovacao-regime-juridico-trabalho-domestico,9ab1ecbf-b126-42e2-91ed-1f7f09be01dc.html. [Acesso em 20 de março de 2017].

CM Jornal (2012). “Ambição e poder no feminino domina novelas portuguesas”. Edição de 13 de janeiro de 2012. Disponível em: <http://www.cmjornal.pt/tv-media/detalhe/ambicao-e-poder-no-feminino-domina-novelas-portuguesas>. [Acesso em 06 de dezembro de 2016].

Correio da Manhã (2007). “Fascínio pela Índia”. Edição de 20 de novembro de 2007 [online]. Disponível em http://www.cmjornal.xl.pt/tv_media/detalhe/fascinio-pela-india.html. [Acesso em 11 de julho de 2016].

Diário de Notícia (2012). “Bipolaridade: educação ou exagero”. Edição de 30 de agosto de 2012. Disponível em <http://www.dn.pt/revistas/ntv/interior/bipolaridade-em-novela-educacao-ou-exagero-2743911.html>. [Acesso em 20 de janeiro de 2017].

Gshow. “Verdades Secretas ganha webdoc exclusivo na Internet”. Globo.com edição de 25/09/2015. Disponível em <http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2015/09/verdades-secretas-ganha-webdoc-exclusivo-na-internet.html>. [Acesso em 09 de junho de 2016].

Jornal Público (2005). “Investimento de 18 milhões de dólares Luanda: Visabeira instala primeira rede de televisão por cabo digital de África”. Edição de 10 de outubro de 2005. Disponível em: <https://www.publico.pt/2005/10/10/portugal/noticia/luanda-visabeira-instala-primeira-rede-de-televisao-por-cabo-digital-de-africa-1235180>.

[Acesso em 20 de junho de 2015].

Meios & Publicidade (2001). “A Ganância da SIC”. Edição de 23 de fevereiro de 2001. [online] Disponível em http://www.meiosepublicidade.pt/2001/02/a_ganancia_da_sic/.

[Acesso em 07 de julho de 2016].

Meios & Publicidade (2014). “Açores esperam que sequela da novela Jardins Proibidos leve turistas ao arquipélago”. Edição de 03 de julho de 2014 [online]. Disponível em: <http://www.meiosepublicidade.pt/2014/07/acoes-espera-que-sequela-da-novela-jardins-proibidos-leve-mais-turistas-ao-arquipelago/>. [Acesso em 11 de julho de 2016].

Observador (2016). “Portugal é o quinto país mais seguro do mundo”. Edição de 08 de junho de 2016. Disponível em: <http://observador.pt/2016/06/08/portugal-e-o-quinto-pais-mais-pacifico-do-mundo/>. [Acesso em 12 de fevereiro de 2017].

O País (2015). “Antropólogo afirma: a poligamia é um instrumento de defesa colectiva das famílias”. Edição de 22 de dezembro de 2015. Disponível em: <http://opais.co.ao/antropologo-afirma-a-poligamia-e-um-instrumento-de-defesa-colectiva-das-familias/>. [Acesso em 03 de fevereiro de 2017].

Pensa Brasil (2015). “O fim de Babilônia- campanha de boicote cresce na internet”. Edição de 31 de março de 2015. Disponível em <https://pensabrasil.com/o-fim-de-babilonia-campanha-de-boicote-cresce-na-internet/>. [Acesso em 07 de junho de 2016].

Portal do Brasil (2013). Nova lei do trabalho doméstico começa a valer a partir desta quarta-feira. Edição de 03 de abril de 2013. Disponível em <http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2013/04/nova-lei-do-trabalho-domestico-comeca-a-valer-a-partir-desta-quarta-feira-3>. [Acesso em 10 de junho].

Rede Angola. “‘Roque Santeiro’ voltou a ser exibida no país”. Disponível em: <http://www.redeangola.info/roque-santeiro-voltou-ser-exibida-em-angola/>. [Acesso em 23 de dezembro de 2016].

Rede Angola (2015). “Semba pede desculpas pelo beijo gay de Jikulumessu”. Edição de 03 de fevereiro de 2015 [online]. [Disponível em] <http://www.redeangola.info/semba-pede-desculpas-pelo-beijo-gay-de-jikulumessu/>. Acesso em 04 de fevereiro de 2015.

Revista Veja. “Tiroteio no vídeo”. Edição de 9 maio 1990, São Paulo: editora Abril. No 1129, [online]. Disponível em: [http://redemanchete.net/artigos/artigo.asp?id=169&t=%25E2%2580%259CTIROTEIO-NO-V%25C3%258DDEO%25E2%2580%259D-Reportagem-de-capa-de-%25E2%2580%259CVeja%25E2%2580%259D-em-1990-\(na-integra\)](http://redemanchete.net/artigos/artigo.asp?id=169&t=%25E2%2580%259CTIROTEIO-NO-V%25C3%258DDEO%25E2%2580%259D-Reportagem-de-capa-de-%25E2%2580%259CVeja%25E2%2580%259D-em-1990-(na-integra).). [Acesso em: 10 jan. 2016].

Sapo Notícias Angola (2008). “Angola: primeira televisão privada TV Zimbo arranca hoje e pretende ser referência”. Edição de 14 de dezembro de 2008. Disponível em: <http://noticias.sapo.pt/lusa/artigo/1390ef858b764861557c1f.html>. [Acesso em 12 de abril de 2015].

Sapo Notícias Angola (2012). “Antropólogo afirma que a poligamia é um instrumento de defesa colectiva das famílias”. Edição de 18 de dezembro de 2012. Disponível em: <http://opais.co.ao/antropologo-afirma-a-poligamia-e-um-instrumento-de-defesa-colectiva-das-familias/>. [Acesso em 03 de fevereiro de 2017].

Sapo Notícias Angola (2014). “Consumo excessivo de álcool lidera tratamento diário em Luanda”. Edição de 09 de junho de 2014. Disponível em: <http://lifestyle.sapo.ao/saude/saude-e-medicina/artigos/consumo-excessivo-de-alcool-lidera-tratamentos-diaris-em-luanda>. Acesso em 02 de fevereiro de 2017.

TV Foco (2011). “TV Globo ensinando Portugal a produzir telenovelas”. Edição de 15 de agosto de 2010, [online]. Disponível em: <http://www.otvfoco.com.br/tv-globo-ensinando-portugal-a-produzir-novelas/>. [Acesso em 20 de maio de 2017].

TVI 24 (2014). “80% das mulheres angolanas são vítimas de violência doméstica”. Edição de 27 de novembro de 2014. Disponível em: <http://www.tvi24.iol.pt/internacional/timor-leste/80-das-mulheres-angolanas-sao-vitimas-de-violencia-domestica>. [Acesso em 03 de fevereiro de 2017].

Sites:

Casa da América Latina em Lisboa (2014). Curso de guionismo para novela televisiva. Disponível em: [Acesso em 19 de janeiro de 2017].

<http://casamericalatina.pt/2014/12/29/curso-de-guionismo-para-novela-televisiva/>.
[Acesso em 19 de janeiro de 2017].

Memória Globo1. “Laços de Família- ações socioeducativas”. Disponível em:
<http://memoriaglobo.globo.com/mobile/programas/entretenimento/novelas/lacos-de-familia/acoes-socioeducativas.htm>. [Acesso em 05 de junho de 2016].

Memória Globo2. “Mais de três décadas depois do sucesso de Janete Clair, versão modernizada comemora 60 anos da teledramaturgia brasileira e homenageia a autora”.
Novela conquistou Emmy. Disponível em:
<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-astro-2-versao/trama-principal.htm>. [Acesso em 05 de junho de 2016].

Memória Globo3. “Ficha técnica 1º versão- O Rebu”. Disponível em:
<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-rebu/ficha-tecnica.htm>. [Acesso em 12 de junho de 2016].

Memória Globo4. “Reynaldo Boury-trajetória”. Disponível em:
<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/reynaldo-boury/trajetoria.htm>. [Acesso em 20 de abril de 2015].

Memória Globo5. “Dancing Day’s-curiosidades”. Disponível em:
<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/dancin-days/curiosidades.htm>. [Acesso em 02 de maio de 2017].

Memória Globo6. “Dancing Day’s-trama principal”. Disponível em:
<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/dancin-days/trama-principal.htm>. [Acesso em 10 de janeiro de 2017].

Nexus.com (2001). “Pepetela ‘versus’ TPA: tribunal ordena suspensão de *Vidas Ocultas*”. Edição de 16 de novembro de 2001. Disponível em:
http://www.nexus.ao/view.cfm?m_id=2327&cat_02=NOTICIAS. [Acesso em 20 de junho de 2015].

Sindicato dos jornalistas de Angola. Disponível em:
<https://sites.google.com/site/sindicatojornalistasangolanos/comunicado-do-sindicato-dos-jornalistas-angolanos-sja>. [Acesso em 06 de abril de 2015].

Site da RTP. “Novelas Portuguesas”. Disponível em:
<http://novelasportuguesas.webnode.pt/rtp/>. [Acesso em 06 de julho de 2016].

Site da RTP. “Telenovela baseada no “caso” D. Branca”. Disponível em: <http://www.rtp.pt/programa/tv/p1263>. [Acesso em 06 de julho de 2016].

Site da RTP. “Programa caminhos Cruzados”. Disponível em: <http://www.rtp.pt/programa/tv/p15768>. [Acesso em 20 de junho de 2015].

Site da RTP. “Retorno a Sinalinda”. Disponível em: <http://www.rtp.pt/programa/tv/p22554>. [Acesso em 07 de fevereiro de 2015].

Site da TPA. “Programa Conversas no quintal”. Disponível em: <http://www.tpai.tv/programas?item=Conversas+no+Quintal>. [Acesso em 16 de junho de 2015].

Site oficial da telenovela *Jikulumessu*. Disponível em: <http://jikulumessu.com/historia/> [Acesso em 08 de fevereiro de 2015].

Site oficial da telenovela *Velho Chico*. “*Velho Chico* traz uma história rural para o horário nobre”. Disponível em <http://www.velhochiconovela.com/2015/10/velho-chico-historia-rural.html>. [Acesso em 10 de junho de 2016].

Site oficial da telenovela *Windeck*. Disponível em: <http://windecktv.com/>. [Acesso em 01 de janeiro de 2014].

Televisão Pública de Angola. Disponível em: <http://tpa.sapo.ao/tpa/>. [Acesso em 21/06/14].

TV Zimbo. Apresentação-Página inicial. Disponível em: <http://www.tvzimbo.com>. [Acesso em 23 de junho de 2014].

União dos Escritores de Angola. Disponível em: <http://www.ueangola.com/>. [Acesso em 10 de abril de 2015].

Fotografias:

A Televisão.com. Fotografia das irmãs rivais (SIC). Disponível em: <http://www.atelevisao.com/sic/conheca-o-final-das-personagens-de-dancin-days/>. Acesso em 20 de março de 2017.

Canal Viva- Globo.com. Fotografia das irmãs rivais (Dancing Day’s Rede Globo). Disponível em: <http://canalviva.globo.com/novelas/dancin-days/materias/dancin-days-um-classico-da-televisao-brasileira-esta-de-volta-no-viva.htm>. [Acesso em 20 de março de 2017].

Fantastic TV. Fotografia promocional do *remake* Dancing Day's (SIC). Disponível em: <http://fantastictvsite.blogspot.pt/2012/03/conheca-historia-de-dancin-days.html>. [Acesso em 20 de março de 2017].

Notícias e cultura LGBTI. Fotografia beijo de casal homossexual de Dancing Day's (SIC). Disponível em: <http://dezanove.pt/tag/novelas>. [Acesso em 20 de março de 2017].

Site da SIC. Fotografia promocional de Dancing Day's. Disponível em: <http://sic.sapo.pt/Programas/dancindays>. [Acesso em 20 de janeiro de 2017].

TV Brasil. Campanha socioeducativa de Windeck. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/novelawindeck>. [Acesso em 20 de janeiro de 2017].

TV Brasil. Fotografia promocional de Windeck para o Brasil. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/novelawindeck>). [Acesso em 20 de janeiro de 2017].

TV Brasil. Fotografia promocional de Windeck-Brasil (heroína, herói e vilã pobre). Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/novelawindeck>. [Acesso em 20 de janeiro de 2017].

TV Brasil. Fotografia promocional de Windeck-Brasil (vilã rica). Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/novelawindeck>. [Acesso em 20 de janeiro de 2017].

TV Brasil. Fotografia de cena com atores portugueses e angolanos. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/novelawindeck>. [Acesso em 20 de janeiro de 2017].

Apêndices

Apêndice A - Descrição dos núcleos de *Dancing Day's*

TRAMA PRINCIPAL- RIVALIDADE ENTRE IRMÃS

TEMAS SOCIAIS: REINSERÇÃO SOCIAL\GRAVIDEZ NA ADOLESCÊNCIA\ CÂNCER DE MAMA

Principais locações – apartamentos das respectivas personagens, clínica de Urbano e a boate *Dancing Day's*.

A intriga: Aos 18 anos de idade, Júlia (a heroína) é presa por assumir a culpa a irmã Raquel (a irmã má), 24 anos, que, ao dirigir alcoolizada, atropela um homem. A vítima morre no local do acidente e Júlia, que não havia consumido álcool, diz que foi ela quem estava na condução do carro. Júlia estava grávida quando foi para o presídio e pediu para que Raquel cuidasse da filha Mariana. Depois de 16 anos, a heroína finalmente saí da prisão, contudo é manipulada psicologicamente por Raquel que consegue convencê-la a manter-se afastada da filha, acreditando que seria um grande choque para a garota saber que a mãe biológica era uma ex-presidiária. A jovem cresceu pensando que Júlia não queria cuidar dela, pois estava em viagem pelo mundo.

Resolução com fundo de moral: A heroína consegue aproximar-se da filha depois de muitos conflitos entre elas, sobretudo após Mariana descobrir que Júlia foi presa para proteger a irmã Raquel. A grande vilã da história, por sua vez, inicia o enredo em pleno auge de sua vida, com poder, visibilidade social e boas condições econômicas. Entretanto, em três meses de exibição, sofre a sua máxima decadência, fase em que se torna acompanhante de luxo de empresários, pois perde todos os bens para o seu amante Hugo. Nesta altura, não possui mais o amor da sobrinha, foi abandonada pelo marido e perde todo o prestígio social. A sua redenção acontece durante o período de decadência, culminando na cena em que pede perdão a irmã, assumindo que está perdida, totalmente sem rumo. Júlia segue o caminho oposto de Raquel. Começa como presidiária, sofre o preconceito quando sai da prisão, todavia ganha ascensão social quando se torna uma empresária de sucesso. As protagonistas superam as diferenças, voltando a ser amigas e Mariana também perdoa a tia.

PERSONAGEM	PERFIL	RELAÇÕES	TEMA SOCIAL
Júlia Matos (a heroína, 36 anos) Ex-presidiária e, posteriormente,	Honesta, com forte caráter, muito decidida e segura de si. Quando sai da prisão mostra-se um	Mãe de Mariana, quem só conhece aos 16 anos de idade. Mantém relação de	Preconceito contra ex-presidiárias, que desejam uma reinserção na

empresária bem-sucedida)	pouco mais insegura devido ao preconceito contra ex-presidiárias, todavia aos poucos retoma a sua autoconfiança, e a sua coragem.	amor e ódio com sua irmã Raquel. Nutre grande amor por Duarte. Todavia, só conseguem ficar juntos ao final do enredo.	sociedade. Mostra-se também as condições de vida das mulheres presas, especialmente as que são mães.
Raquel Corte-Real (a antagonista que se transforma em heroína; irmã da mocinha, 42 anos) Inicia como proprietária da boate <i>Dancing Day's</i> , passando a acompanhante de luxo e ao final reassume a gestão da boate.	Ambiciosa, vaidosa, interesseira, egoísta e infiel. É capaz de qualquer ato para conseguir os seus objetivos. À reviravolta da personagem acontece quando perde tudo, inclusive o amor da sobrinha.	Casa-se puramente para ascender socialmente com Zé Maria, entretanto mantinha um caso com Hugo. É mãe adotiva de Mariana, por quem nutre grande amor, e irmã mais velha de Júlia.	Raquel, na fase em que está regenerada, enfrenta o tratamento de um tumor maligno, um câncer (cancro) de mama. A personagem passa por tratamentos agressivos para superar a doença.
Mariana Corte-Real (filha da heroína, 16 anos) Estudante do 2º grau escolar (o liceu em PT). Inicia carreira de modelo com ajuda de Júlia.	Uma adolescente muito mimada e rebelde. Inicia a telenovela, como uma garota inconsequente e infantil, todavia amadurece precocemente com a maternidade, tornando-se muito responsável e ponderada.	Educada por Raquel e Zé Maria, com quem tem mais afinidade. Só aceita se relacionar com Júlia, ao descobrir a verdade sobre o atropelamento. Casa-se e divorcia-se de Guilherme, com quem teve uma filha.	Passa pelo grande desafio de ser mãe na adolescência. Discute-se a perda da liberdade juvenil em detrimento das grandes responsabilidades maternas.
Zé Maria Corte-Real (Esposo de Raquel e pai adotivo de Mariana) Empresário do ramo da hotelaria.	Homem generoso, bom caráter, afetuoso, um pai carinhoso e um marido apaixonado. É um homem bem-sucedido, proprietário de uma rede de hotéis.	É casado com Raquel até o momento em que descobre a traição da esposa. É o pai adotivo de Mariana, com quem tem uma ótima relação. Após, a separação envolve-se com Emília.	Não há um tema social associado diretamente a personagem.
Elvira (50 anos, empregada doméstica de Raquel)	Leal, discreta e protetora, foi empregada doméstica de Raquel e depois passou a trabalhar para Mariana.	Tem muito carinho por Mariana e pela sua filha também.	Não há um tema relacionado a personagem.

TRAMA PARALELA- FAMÍLIA SOUSA PRADO DE OLIVEIRA

TEMA SOCIAL 1: INFIDELIDADE CONJUGAL

Principais locações (cenário das ações)- a casa da família

A intriga: Teresa dedicou –se arduamente a manter a sua família sob o seu controle, entretanto não ocorreu como ela queria. O seu marido Francisco era infiel e mantinha aventuras extraconjugais diversas. Esse mesmo comportamento foi seguido pelo filho mais novo, que, inclusive, compartilhou a mesma mulher com o pai, sem que o mesmo soubesse. Já o primogênito do casal, Duarte, entrou em conflito constante com a mãe por não aceitar o seu autoritarismo. Teresa também conseguiu tirar temporariamente a guarda da neta, causando grande dor e revolta em Mariana, uma das protagonistas da telenovela.

Resolução com fundo de moral: Teresa descobre as infidelidades do marido e também o seu maquiavélico plano de assassiná-la, assim dá um passo à frente e mata-o injetando um veneno em seu pescoço. Apesar de não ter sido presa pelo assassinato, o fim de Teresa é triste e decadente. Ela perde todo o dinheiro após a morte do marido e passa a viver sozinha num pequeno apartamento no subúrbio, onde é obrigada a fazer o trabalho doméstico. Ela perde também a atenção e o amor dos seus filhos.

PERSONAGEM	PERFIL	RELAÇÕES	TEMA SOCIAL
<p>Francisco Oliveira (60 anos, casado com Teresa e pai de Duarte e Guilherme)</p> <p>Advogado bem-sucedido, de origem humilde.</p>	<p>Homem arrogante, infiel, machista, vaidoso e egocêntrico. Mantém o casamento puramente de aparência, pois está sempre à procura de mulheres jovens para aventuras sexuais.</p>	<p>Casado há mais de 25 anos com Teresa, sem haver laços afetivos. Mantém uma relação conflituosa com o seu filho mais novo. Todavia, tem uma forte ligação com o filho mais velho.</p>	<p>Discussão da infidelidade conjugal e crítica ao comportamento machista de homens que usam o poder econômico para manter relações sexuais com mulheres jovens.</p>
<p>Teresa Oliveira (55 anos, esposa de Francisco e mãe de Duarte e Guilherme)</p> <p><i>socialite</i>, de origem aristocrática (tradicional família portuguesa)</p>	<p>Mãe controladora e autoritária, dedicou sua vida a manter os filhos sob suas regras. Não seguiu uma profissão, pois foi educada para seguir o marido. É arrogante, preconceituosa e manipuladora. Não mede esforços para atingir os seus objetivos.</p>	<p>Sustenta um casamento infiel. Consegue manipular o filho mais jovem, entretanto vive em conflito com o primogênito. Torna-se rival de Mariana ao lutar pela guarda da neta.</p>	<p>Sofre pela infidelidade do marido.</p>

<p>Duarte Oliveira (34 anos, o par romântico de Júlia, o mocinho)</p> <p>Dedicou-se a diplomacia devido à influência da mãe, mas abandonou a carreira para abrir o seu próprio negócio.</p>	<p>Homem culto, tímido, honesto e afetuoso entretanto sofre pelas suas crises existenciais, o que lhe causa insatisfação. Devido à grande proteção de sua mãe, tornou-se um homem indeciso e inseguro.</p>	<p>É o filho mais velho do casal Prado de Oliveira e por isso é muito exigido pela sua mãe, com quem estabelece uma relação conflituosa. É apaixonado por Júlia, mas casou-se com Inês, com quem tem um filho.</p>	<p>A mãe do seu filho, Inês, sofre de depressão pós-parto, doença que termina por atingir diretamente Duarte.</p>
<p>Guilherme Oliveira (filho mais jovem e ex-marido de Mariana)</p> <p>Estuda Direito em obediência aos pais.</p>	<p>Jovem inconsequente, extrovertido, alegre, irresponsável, que só deseja se divertir em festas e com diferentes mulheres. Nega a fase adulta e aproveita-se da boa vida proporcionada pelo seu pai.</p>	<p>Com o pai, segue uma relação conflituosa e com a mãe estabelece um vínculo baseado em manipulações. Envolve-se com várias mulheres, mas não é fiel a nenhuma. É pai da filha de Mariana, entretanto demora a assumir as responsabilidades parentais.</p>	<p>Aos 21 anos, tornar-se pai, entretanto não possui maturidade para assumir tamanho compromisso. Assim, a menina é realmente cuidada pela mãe e pela avó paterna em dias de visita. Discute, portanto, o despreparo do jovem ao ser pai numa situação de gravidez indesejada.</p>
<p>Natércia Costa (Neide, 55 anos)</p> <p>Empregada doméstica da família Prado de Oliveira</p>	<p>De origem humilde, é observadora, trabalhadora e ambiciosa. Quando descobre as aventuras sexuais do patrão, começa a chantageá-lo para ganhar dinheiro às suas custas.</p>	<p>A empregada doméstica é a confidente de Teresa, pois a patrão não tem amigas para compartilhar suas intimidades.</p>	<p>Não há um tema social dirigido a esta personagem.</p>
<p>Bernardo Telles (cerca de 45 anos, 2º marido de Teresa e também um vilão)</p> <p>Advogado de Teresa</p>	<p>Homem calculista, desonesto, capaz até de matar para atingir os seus objetivos. Mais um vilão incluído na história para criar intrigas e conflitos na família de Teresa.</p>	<p>Envolve-se com Teresa com o objetivo de roubar-lhe todo o seu dinheiro e bens. Isto porque o seu pai foi morto no período da ditadura pela GNR por ter sido denunciado pelo pai de Teresa como comunista.</p>	<p>Não há um tema social dirigido a esta personagem.</p>

<p>Natércia Costa (Neide, 55 anos)</p> <p>Empregada doméstica da família Prado de Oliveira</p>	<p>De origens humildes, é observadora, trabalhadora e ambiciosa. Quando descobre as aventuras sexuais do patrão, começa a chantageá-lo para ganhar dinheiro às suas custas.</p>	<p>A empregada doméstica é a confidente de Teresa, entretanto é demitida quando Teresa descobre a deslealdade de Natércia.</p>	<p>Não há um tema social dirigido a esta personagem.</p>
<p>Lurdes (cerca de 35 anos, substitui Natércia)</p> <p>Empregada doméstica de Teresa</p>	<p>Chantagista, manipuladora, irônica e desonesta.</p>	<p>Cúmplice de Teresa no assassinato de Francisco. Passa a chantagear a patroa para obter privilégios. É assassinada por Bernardo e Teresa.</p>	<p>Não há um tema social dirigido a esta personagem.</p>

TRAMA PARALELA- BOATE *DANCING DAY'S*

TEMA SOCIAL- TOXICODEPENDÊNCIA\TRÁFICO DE DROGAS

Principais locações (cenário das ações)- A boate *Dancing Day's*

A intriga: A ambição desmedida de Hugo fez com que ele transformasse a *Dancing Day's* num grande ponto de tráfico de drogas para os jovens portugueses. O Narcotráfico para o empresário passou a ser mais rentável do que o próprio movimento da boate, assim passou a investir no tráfico internacional.

Resolução com fundo de moral: Hugo é preso por tráfico de droga, situação que lhe obriga a fechar a boate, entrando numa fase de decadência absoluta. Não obstante, é assassinado e a boate é reaberta por Júlia, que compra a *Dancing Day's*.

<p>Hugo Figueiredo (35 anos, ex-amante de Raquel e também vilão da história)</p> <p>Funcionário e depois proprietário da <i>Dancing Day's</i></p>	<p>Ambicioso, desonesto, sem escrúpulos, é capaz de qualquer ato para realizar os seus planos. Também é um homem bonito e sedutor, por isso usa as mulheres para atingir os seus meios.</p>	<p>Foi amante clandestino de Raquel e conseguiu tirar-lhe todos os seus bens, inclusive a <i>Dancing Day's</i>.</p>	<p>Discute a organização do tráfico de drogas e o seu comércio na noite.</p>
<p>Ricardo (PT) (Cerca de 24 anos, namorado de Vera)</p>	<p>Antes de consumir drogas, era um rapaz alegre, trabalhador e responsável.</p>	<p>Associa-se com Hugo, passando a vender trocas para o empresário e termina</p>	<p>As consequências extremas do consumo de drogas.</p>

<i>Personal Trainer</i> e segurança da Dancing Day's		morto por uma <i>overdose</i> de cocaína.	
Sebastião Mendes (Cerca de 20 anos, namorado de Vera) Ex-dependente químico\membro ativo do Grupo de Apoio	Um jovem perseverante e determinado, que luta contra a dependência química e ainda ajuda outros a superarem o vício. Todavia, o seu maior desafio é manter-se sóbrio.	Apaixona-se por Vera, dando-lhe apoio e incentivo para vencer a dependência. Entretanto, também precisa de ajuda, pois sofre uma forte recaída e volta a consumir.	A luta contra a dependência química.

TRAMA PARALELA- FAMÍLIA HENRIQUES

3 TEMAS SOCIAIS : HOMOSSEXUALIDADE\BIPOLARIDADE\DEPRESSÃO PÓS-PARTO

Principais locações (cenário das ações)- a casa da família

A intriga: Aníbal escondeu a sua homossexualidade por mais de 20 anos, mantendo um casamento estável com Áurea apesar de não lhe dar a atenção devida. Ele tinha encontros sexuais em saunas e com garotos de programa, entretanto apaixonou-se realmente por Germano, um gestor financeiro, cuja homossexualidade era assumida, e finalmente revela a sua orientação sexual para a família. Situação que desencadeia uma doença psicológica em sua esposa, a bipolaridade, que estava iminente até então.

Resolução sem fundo de moral: Os filhos aceitam a homossexualidade do pai e a sua união com um homem, sobretudo Inês que já era uma mulher adulta e tinha uma mente mais aberta. Entretanto, Áurea demora a perdoar o ex-marido por sentir que seu casamento foi uma grande mentira e por isso proíbe o filho de visitar o pai. Ao final, Aníbal faz a pazes com Áurea no dia em que ele casa-se no civil com Germano.

PERSONAGEM	PERFIL	RELAÇÕES	TEMA SOCIAL
Aníbal Henriques (48 anos, casado com Áurea, pai de Inês e Bruno) Empresário	Homossexual não-assumido, mantém um casamento de aparências. É um pai atencioso, mas não é um bom marido.	Mantém o casamento com Áurea, mas não tem desejo por ela. Tem uma boa relação com os filhos. Apaixona-se por Germano.	Dificuldade de aceitar a própria homossexualidade. Discute a auto-aceitação e o preconceito social.
Áurea Henriques (esposa de Aníbal,	Mulher desequilibrada, insegura, insatisfeita e	Ama o marido, contudo sofre pela	Sofre com a bipolaridade, doença

filha de Alberto e Ester) Dona de casa	muitas vezes agressiva. Todavia, é uma mãe cuidadosa e atenciosa com os dois filhos.	sua indiferença para com ela. Recebe apoio constante dos seus pais e de sua irmã Carminho.	que a coloca em muitas situações constrangedoras e perigosas. Mostra-se as causas e as consequências da bipolaridade.
Inês Henriques (23 anos, filha mais velha do casal e mãe do filho de Duarte) Arquiteta talentosa e bem-sucedida	Jovem, emocionalmente madura e muito focada no seu trabalho. O seu equilíbrio e bom senso ajuda a melhorar a relação dos seus pais. Entretanto, a sua paixão por Duarte torna-se obsessiva, tornando-a desequilibrada.	É o equilíbrio dos pais, mantendo boa relação com ambos. Inicialmente é noiva de Raul, entretanto é por Duarte que nutre grande amor.	Sofre de depressão pós-parto, não conseguindo cuidar do seu filho. A jovem entra numa grande depressão, não conseguindo também trabalhar ou cuidar de si própria.
Bruno Henriques (12 anos, filho mais jovem do casal) Estudante	Garoto extrovertido, carinhoso e atencioso com os seus pais. Sofre pelas crises da mãe.	É mais ligado a mãe e pensa que ela não lhe tem grande amor. O seu melhor amigo é o neto da empregada doméstica dos seus avós, Paulo. Ele é apaixonado por Tânia, filha de Hernâni e Nicole.	Sofri diretamente pela bipolaridade da mãe e pela homossexualidade do seu pai.

TRAMA PARALELA- FAMÍLIA GALVÃO

TEMA SOCIAL : CRISE ECONÔMICA\ DEPENDÊNCIA DE DROGAS

Principais locações (cenário das ações)- a casa da família

A intriga: O patriarca Alberto Galvão gastou toda a sua herança, proveniente do comércio, em negócios malsucedidos de forma que a sua família está sempre com dificuldade de pagar as contas do mês. Eles vivem em tempos de crise, que se mostra com o aluguel de um dos quartos da casa para Júlia e os atrasos nos salários da empregada doméstica. Devido aos problemas de ordem econômica, a filha mais nova adia o casamento durante todo o enredo, pois é ela quem sustenta efetivamente os pais e agregados.

Resolução sem fundo de moral: Alberto finalmente consegue fazer um bom investimento, solucionando os problemas financeiros da família. Em consequência, a sua filha mais nova casa-se em Las Vegas com o noivo Jorge Brandão. Para além disso, o empresário promete levar a esposa

numa viagem à Israel, realizando assim um sonho antigo da sua amada.			
PERSONAGEM	PERFIL	RELAÇÕES	TEMA SOCIAL
<p>Alberto Galvão (69 anos, casado com Ester, com quem teve duas filhas, Áurea e Carminho)</p> <p>Empresário em diferentes ramos</p>	<p>Um empresário muito criativo, que já iniciou diversos negócios sem sucesso. É um homem sonhador, que tem dificuldade de lidar com o dinheiro. É um perfil mais cômico demarcado pelas suas ideias mirabolantes de novos negócios.</p>	<p>É o casal feliz da telenovela. Alberto é casado há mais de 40 anos com Ester, por quem tem amor e respeito. Tem uma ótima relação com as filhas, netos e agregados da família.</p>	<p>A crise econômica em Portugal dificulta os seus novos negócios.</p>
<p>Ester Galvão (68, esposa de Alberto e mãe de Áurea e Carminho)</p> <p>Dona de casa, de origem judaica</p>	<p>A sua sabedoria e paciência são qualidades que a definem. É uma mulher ponderada, pacífica, sempre pronta para ouvir e aconselhar a sua família.</p>	<p>Apesar dos investimentos ruins feitos pelo marido, Ester está sempre pronta a apoiá-lo. É a conselheira da família e a conciliadora também.</p>	<p>Sofre pela dificuldade financeira da família.</p>
<p>Carminho Galvão (35 anos, filha mais nova do casal)</p> <p>Massagista na Clínica de Urbano</p>	<p>Responsável, íntegra, equilibrada e generosa. Ela sustenta os pais e os agregados da casa com o seu salário. Adiou o seu casamento e a compra da sua casa por anos devido às dívidas do seu pai.</p>	<p>Está em constante conflito com o pai devido aos seus gastos indevidos. É noiva de Jorge e grande amiga de Júlia. Ajuda toda a família com seu equilíbrio.</p>	<p>Sofre pela dificuldade financeira da família.</p>
<p>Vera Dias (18 anos, prima de Alberto)</p> <p>Estudante e recepcionista da clínica de Urbano</p>	<p>Órfã desde os 6 anos de idade, foi adotada por Alberto, que a cuidou junto com Ester como filha. É uma jovem simpática, esforçada, mas tornar-se dependente de cocaína.</p>	<p>É muito querida pela família Galvão e cria laços com Júlia. Ao envolver-se com Ricardo, entra no mundo das drogas.</p>	<p>Dependência de cocaína. Mostra a luta contra o vício, com a internação numa clínica de desintoxicação. Discute também como os jovens podem ser facilmente influenciados a consumir drogas.</p>
<p>Amélia Esteves (68 anos, empregada doméstica do casal, avó de Paulo Sérgio)</p>	<p>Uma senhora trabalhadora, atenciosa e generosa. Mora com o seu neto na casa dos patrões.</p>	<p>É muito amorosa com o neto e atenciosa com toda a família Galvão. Em contrapartida, é trada</p>	<p>Sofre pela crise da família, pois está com salários atrasados.</p>

Trabalha há mais de 40 anos com Ester.		como um membro da família.	
Paulo Esteves (12 anos, neto de Amélia) Estudante	Jovem bem-humorado, extrovertido e companheiro. Passou a viver com a avó porque os pais migraram para Luxemburgo em vista da crise financeira.	É o melhor amigo de Bruno, juntos concorrem pelo amor de Tânia.	Como pano de fundo, entra a crise financeira como consequência das mudanças de vida do garoto.

TRAMA PARALELA- NÚCLEO CÔMICO - SHOPPING CENTER (CENTRO COMERCIAL)

TEMA SOCIAL- SEXUALIDADE\CRISE ECONÔMICA

Principais locações (cenário das ações)- O centro comercial, o supermercado, a clínica de Urbano e o clube de *streak tease*

A intriga: os proprietários de lojas e alguns funcionários do centro comercial vivem aventuras e desventuras amorosas e sexuais, sobretudo entre si. As situações engraçadas e divertidas são criadas a partir dos desencontros e casos amorosos e das traições conjugais. Como pano de fundo, há um tema sempre recorrente entre os funcionários, que é a crise e a dificuldade de se conseguir um bom trabalho, mesmos os profissionais mais qualificados. É o maior núcleo da telenovela, concentrando diversas personagens com perfis cômicos e outras mais sérias, com intrigas que se conectam com o núcleo principal, em algum período da telenovela.

Resolução sem fundo de moral: Sendo o núcleo cômico, aqui reina uma espécie de “vale tudo” de modo que as personas têm o final que desejam de acordo com as suas fantasias sexuais e desejos ocultos, a exemplo do jovem Ivo e da empresária Luísa, que vão juntos fazer turismo numa colônia naturista, onde todos estão nus, incluindo o casal em questão. Outros exemplos são o balconista Cristóvão, que finalmente consegue um trabalho em sua área profissional, Engenharia Aeroespacial, e a sonhadora empresária Isabel, que realiza dois sonhos, primeiro o casamento com seu amado Urbano e em seguida a gravidez aos 40 anos de idade.

PERSONAGEM	PERFIL	RELAÇÕES	TEMA SOCIAL
Cristóvão Gameiro (27 anos, caixa do supermercado e colega de trabalho de Sônia) Graduado em Engenharia Aeroespacial	Um homem tímido, metódico, ingênuo, bom caráter, que possui dificuldade de relacionamento interpessoais. Graduado em Engenharia	É apaixonado por Cátia, entretanto mantém o sentimento platônico, com investidas românticas. Segue numa relação	A crise econômica também afeta Cristóvão uma vez que não consegue uma melhor colocação no mercado de trabalho, apesar de possuir um

	Aeroespacial, nunca atuou na área por não conseguir trabalho. É um dos tipos cômicos do núcleo.	turbulenta com a sua colega de trabalho Sónia. Seu amigo e companheiro é Ivo.	curso superior.
Sónia Moura (24 anos, caixa de supermercado, colega de trabalho de Cristóvão e prima de Cátia) Não tem qualificação profissional	Uma jovem ambiciosa, extrovertida, não é muito fiel aos amigos, impaciente, falastrona. Comete pequenos furtos onde trabalha. O seu sonho é juntar dinheiro para colocar silicones nos seios e assim tornar-se mais sensual do que a prima.	Divide um pequeno apartamento com a prima Cátia, a sua melhor amiga. Está constantemente em atrito com Cristóvão e sempre humilha-o diante dos outros. Envolve-se sexualmente com Miguel, traindo a amiga Nicole.	Comicidade baseada na sexualidade, no prazer mediante as possibilidades diversas do ato sexual.
Cátia Moura (25 anos, balconista da loja de doces e prima de Sónia) Sem qualificação profissional. À noite é <i>stripper</i> .	Muita bonita e sensual, Cátia atrai a atenção dos homens. É também amigável e gentil. Leva uma vida dupla, durante o dia é uma simpática e discreta caixa da loja de doces e à noite, é uma <i>stripper</i> numa boate. Sonha em ser uma atriz famosa.	Mantém ao mesmo tempo dois casos amorosos\sexuais, com Francisco (pai) e Guilherme (filho). Uma situação muito incomum e imoral que é conhecida por um dos amantes, o jovem Guilherme.	Discute a venda do prazer sexual na boate de <i>strip-tease</i> e os favores sexuais correspondidos a homens com dinheiro.
Ivo Simões (24 anos, meio-irmão de Hugo, amigo de Cristóvão) Trabalha numa loja de som\depois tornar-se empresário	Um jovem carrancudo, hipocondríaco, pessimista, antipático com os desconhecidos, inclusive com os clientes da loja. Está sempre anunciando possuir uma nova doença, que só existe na sua imaginação. Considera-se um artista incompreendido por ser <i>underground</i> .	Tem uma boa relação com Cristóvão. Ao tornar-se mais positivo e espiritual, abre uma loja holística com Luísa, com quem inicia um romance tórrido, com muito sexo.	Comicidade baseada na sexualidade, no prazer mediante as possibilidades diversas do ato sexual.
Luísa Lima (43 anos, sócia de Emília na loja de decoração)	Independente, segura, cínica e muito liberal, Luísa nunca se casou e tornou-se adepta a aventuras sexuais.	Está sempre com as amigas Emília e Isabel, que são muito mais recatadas que ela. Luísa	Comicidade baseada na sexualidade, no prazer mediante as possibilidades diversas do ato

Decoradora de interiores\empresária	Seus envolvimento baseiam-se apenas em sua satisfação sexual, sem emoções. O seu prazer está na conquista de diferentes parceiros sexuais.	envolveu—se sexualmente com vários colegas, entretanto apaixonou-se pelo jovem Ivo, com quem monta um novo negócio.	sexual. Em tempos de crise, Luísa passou a comprar móveis desconhecidos que foram vendidos como grandes marcas.
Miguel Pinto (27 anos, foi amante de Nicole, Luísa e Sónia) Inicia como vendedor e depois tornar-se empresário	Muito ambicioso, de pouca confiança e mulherengo, Miguel é o tipo falastrão de boa lábia. Com uma virilidade acima da média, está sempre envolvido com mulheres, mas não é fiel a nenhuma.	Miguel manteve uma relação competitiva com Hernâni, ambos não se gostam. Teve casos amorosos com Nicole, Sónia e Luísa.	A compulsão sexual que o leva a estar envolvido sempre com duas mulheres ao mesmo tempo.
Gustavo Veiga (17 anos, neto de Veiga) Estudante\ trabalha durante um período curso no supermercado do avô	Adolescente responsável, sincero e romântico. Nunca havia tido relações sexuais, guardando-se para alguém que julgasse especial. A pedido do avô, passa-se por um funcionário qualquer para supervisionar o trabalho de Sónia e Cristóvão.	Apaixona-se por Mariana, com quem inicia a sua vida sexual. Tem uma relação muito próxima com o seu avô Veiga.	Iniciação sexual na adolescência, os preconceitos e os tabus relacionados ao tema.
Francisco Veiga (63 anos, avô de Gustavo e patrão de Sónia e Cristóvão) Empresário\proprietário do supermercado do shopping	De origem humilde, com seu trabalho e esforço construiu uma rede de supermercados. Tradicional e rigoroso, não aceita o namoro do neto com Mariana pelo fato da jovem ser mãe.	Um avô protetor e muito controlador.	Não há um tema específico para a personagem.
Lúcia Fernandes (cerca de 30 anos) Recepcionista da Clínica de Urbano	Moça responsável, atenciosa e muito simpática.	Amiga de Vera e Carminho, foi namorada de Ricardo.	Não há um tema para essa personagem.
Matilde (cerca de 25 anos)	Inteligente, e estudiosa. Surgiu no	Tem ciúmes de Cátia e está sempre	Não há um tema para essa personagem.

Namorada de Cristóvão	meio da telenovela para ser o par romântico de Cristóvão.	em atrito com Sónia.	
Wilson (cerca de 45 anos) Empresário angolano Novo proprietário do supermercado do shopping center	Um homem de negócios que compra a rede de supermercado de Veiga. Surge ao final da telenovela.	Envolve-se com Sónia, que o manipula contra Cristóvão.	Não há um tema para essa personagem.

TRAMA PARALELA- SHOPPING CENTER 2 (FAMÍLIA HERNANI/NICOLE)

TEMA SOCIAL- COMPULSÃO SEXUAL

Principais locações (cenário das ações)- O *shopping center*, o *stand* de carros e o salão de unhas

A intriga: Inicia-se com o casal já separado devido as traições de Hernâni, que sofre de vício sexual. Depois de muito frequentar a boate de *streap tease* e de envolvimento apenas sexuais, Hernâni tenta se curar da sua compulsão para reconquistar a ex-esposa, por quem realmente nutre um forte amor.

Resolução com fundo de moral: Durante o enredo, Hernâni perde o seu *stand* de vendas de carros devido à sua má administração uma vez que a sua prioridade era sair para beber álcool com diferentes mulheres. Tornar-se vigilante no *shopping* e é expulso de casa pela mulher. Ao final, depois de se tornar mais comportado e responsável, consegue reconciliar-se com a ex-mulher e volta para sua antiga casa.

Hernâni Peixoto (Cerca de 50 anos de idade; ex-esposo de Nicole e pai de Tânia) Ex-proprietário do stand de carros e atual vigilante do shopping	Divorciado, boêmio, infiel, sofre de séria compulsão sexual, entretanto não percebe que é um problema. Ao contrário, gaba-se do seu vício. O seu objetivo é retornar a relação com Nicole, portanto, abando, gradativamente, velhos hábitos de boêmia para reconquistar a amada.	Apesar de ter sido um péssimo marido, sempre foi um pai cuidadoso. Tem um envolvimento sexual com Luísa, com quem compartilha as mesmas fantasias. Entretanto, luta para retornar o casamento com Nicole.	A compulsão sexual é discutida sob a seara da comicidade, alertando ser um problema de ordem psicológica e não uma questão cultural.
Nicole Correia (Cerca de 34 anos, ex-esposa de Hernâni e	Divorciada, independente e extrovertida. Possui um	Mãe atenciosa, amiga fiel e ótima empresária, todavia	Sofre duplamente pela compulsão sexual, primeiro com o seu ex-

mãe de Tânia) Proprietária de um salão especializado em unhas	grande coração e ajuda a quem precisa, entretanto é temperamental e explosiva. Pinta as unhas, cada uma com uma cor diferente para fazer propaganda do seu negócio.	não tem sorte com homens. Primeiro casou-se com o boêmio Hernâni e depois envolveu-se com o mulherengo Miguel. Foi quem primeiro deu trabalho para Júlia e Madalena quando ambas saíram da prisão.	marido e em seguida com Miguel.
Tânia Peixoto (12 anos, filha de Nicole e Hernâni) Estudante	Garota meiga, obediente e madura para a sua idade. Passa o seu tempo com os amigos e também na companhia ora da mãe, ora do pai.	Tem uma ótima relação com os seus pais. É muito amiga de Bruno, Paulo e Mônica.	Não há um tema para esta personagem.

TRAMA PARALELA- SHOPPING CENTER (FAMÍLIA URBANO/ISABEL)

TEMA SOCIAL- ADOÇÃO DE PRÉ-ADOLESCENTE

Principais locações (cenário das ações)- O centro comercial, a Clínica de Urbano e o Café de Isabel

A intriga (inserida no decorrer da história): Isabel e Urbano, um casal formado já numa fase mais adiantada da telenovela, adotam uma garota com 12 anos de idade, um período complicado por si só. Assim, enfrentam as dificuldades de adaptação da jovem, que traz uma bagagem psicológica repleta de traumas de abandono e carência de afeto filial.

Resolução sem fundo de moral: O casal consegue conquistar o amor da filha adotiva, que mesmo depois de receber o convite para morar com a sua irmã mais velha e maior de idade, decide continuar a viver com Urbano e Isabel. Para além disso, Isabel termina a telenovela grávida de 7 meses (1º gestação), apesar de já possuir mais de 40 anos de idade.

Isabel Brandão (40 anos, irmã de Jorge. Casa-se com Urbano e adota Mônica) Proprietária de um café	Divorciada, romântica, trabalhadora e conselheira. Não teve sorte no amor e sonha em encontrar um companheiro para casar-se e ainda ter filhos. Também é um perfil mais sério.	Ótima amiga e conselheira para todos. Tem uma relação muito forte com Jorge. Casa-se com Urbano, o seu grande amor. Adota Mônica, assumindo a sua difícil adaptação perante a nova	Gravidez após os 40 anos de idade. Adoção de criança numa idade em que as pessoas não têm mais interesse.
---	--	--	--

		realidade.	
Urbano Borracho (46 anos, ex-marido de Júlia e atual marido de Isabel) Proprietário da Clínica de Estética e spa do <i>shopping</i>	Introvertido, obsessivo pelo trabalho, contudo tinha dificuldade de se relacionar com as mulheres. Loucamente apaixonado por Júlia, foi capaz de atos desonestos para mantê-la no casamento.	Ao final do casamento com Júlia, consegue manter a amizade com ex-esposa e refaz a sua vida com a doce Isabel.	Gravidez após os 40 anos de idade. Adoção de criança numa idade em que as pessoas não têm mais interesse.
Mônica (12 anos, filha adotiva do casal) Estudante e órfã	Carente de afeto e com um histórico de abandono, Mônica comporta-se a princípio com rebeldia e uma certa hostilidade. Gradativamente, vai abrindo-se para Isabel e Urbano, estabelecendo um laço verdadeiro de filha	Torna-se muito amiga de Tânia, Bruno e Paulo, uma turminha que sempre está junta no shopping aprontando alguma confusão.	Adoção de criança numa idade em que as pessoas não têm mais interesse. Os desafios da adaptação aos pais adotivos.

TRAMA PARALELA- AS FAMÍLIAS DE EMÍLIA E BABI

TEMA SOCIAL -FAMÍLIAS CHEFIADAS POR MULHERES\CRISE ECONOMICA

Principais locações (cenário das ações)- a casa das famílias respectivas, o shopping center, a loja de decoração e a boate Dancing Day's.

A intriga: Apesar de não haver uma discussão sobre os desafios de uma mulher chefiar sozinha o lar, há duas famílias na telenovela lideradas por duas mães de gerações diferentes, que priorizaram a educação e proteção dos filhos. Emília é viúva há 10 anos, tempo em que sustentou sozinha o seu filho, além de tê-lo orientado e amparado quando ficou órfão de pai. Já Babi é divorciada e cuidou também sozinha de sua filha num ambiente calmo e seguro, sem grandes conflitos e problemas domésticos.

Resolução sem fundo de moral: Emília volta a ter uma relação séria com Zé Maria, entretanto ambos morrem num acidente de avião. Babi continua a trabalhar no Dancing Day's e sua filha Babi ganha o mundo ao passar num concurso para trabalhar como aeromoça numa companhia de aviação. Raul segue sua vida feliz com Madalena, que se torna sua companheira.

Emília Ferreira (45 anos, sócia de Luísa e mãe de Raul) Empresária	Viúva há 10 anos, é uma mulher séria, responsável, romântica e uma mãe muito protetora. É um perfil	Uma mãe muito protetora e presente do médico Raul. Amiga leal e companheira de	Devido à econômica, o seu único filho vai trabalhar como pediatra em Angola.
---	---	--	--

	mais sério e ponderado, que se equilibra com as personagens cômicas.	Luísa e Isabel. Vive uma união estável com Zé Maria até o dia em que morre no acidente de avião.	
Raul Ferreira (27 anos, filho de Emília) Pediatra	Um jovem muito focado em sua carreira e em si próprio. Deixa de ser egoísta quando vai viver em Angola, país que migrou por não conseguir uma boa colocação em Portugal devido à crise econômica.	Foi noivo de Inês, que não o acompanhou quando o médico migrou para Angola. Teve uma aventura passageira com a angolana e Ana. Apaixona-se por Madalena, para quem dá muito apoio para tornar-se cantora profissional.	Devido à econômica, vai trabalhar como pediatra em Angola.
Bárbara Andrade (Babi) (40 anos, mãe de Leonor e melhor amiga de Raquel) Promoter da boate Dancing Day's	De origem aristocrática, Babi teve uma vida confortável e tranquila. É uma mulher vaidosa, com certa futilidade, todavia é uma mãe protetora e responsável.	Esteve sempre ao lado de Raquel, apoiando-a nos piores momentos. Não concorda do namoro da filha com um rapaz com deficiência visual.	Não um tema diretamente a esta personagem.
Leonor Andrade (16 anos, filha de Babi e melhor amiga de Mariana) Estudante	Responsável, ponderada, equilibrada, é a conselheira fiel de Mariana. Só ganha uma intriga para si quando se apaixona por um jovem cego.	Está sempre com Mariana com quem tem uma relação de irmã. Envolve-se amorosamente com Lucas, que tem deficiência visual.	Desafio de namorar com alguém com deficiência visual.

TRAMA PARALELA- A REVISTA BLONDIE

TEMA SOCIAL- CRISE ECONÔMICA

Principais locações (cenário das ações)- redação da Revista Blondie

A intriga: Jorge perdeu o emprego na área de jornalismo, tendo de fazer trabalhos temporários como vendedor. Filipa também não consegue uma colocação profissional em sua

área devido à crise econômica em Portugal.			
Resolução sem fundo de moral: A Revista <i>Blondie</i> também sofre com a crise econômica na Europa, todavia para não haver demissões, a diretoria diminui os salários dos funcionários, mantendo todos os postos.			
Jorge Brandão (eterno noivo de Carminho e irmão de Isabel) Jornalista	Honesto, simpático, trabalhador, um companheiro fiel e um amigo leal.	Mantem uma relação antiga com Carminho, com quem tem uma filha. É um amigo leal de Júlia desde o tempo da juventude.	Devido à crise econômica, perdeu o trabalho num jornal <i>online</i> , ficando desempregado.
Filipa (cerca de 22 anos, namorada de Guilherme) Jornalista	Jovem sensata, equilibrada e diplomática. Ajuda a melhorar a relação e a comunicação entre Guilherme e Marina.	Apaixonada por Guilherme, é também quem consegue dar mais equilíbrio ao rapaz.	Não conseguia uma boa colocação no mercado devido à crise econômica.
Artur (Cerca de 45 anos, 2º esposo de Júlia) Diretor de edição da Revista <i>Blondie</i>	Jornalista bem-sucedido, muito sério e determinado. É um homem charmoso, elegante e culto. Havia trabalhado no Brasil, onde teve grande sucesso.	Apaixonado por Júlia, conquistou também Mariana e Raquel.	Sofre com as pressões da crise econômica, tendo que criar situações criativas para a sobrevivência da revista.
TRAMA PARALELA- PRESÍDIO			
TEMA SOCIAL- AS MULHERES NO PRESÍDIO\REINserÇÃO SOCIAL			
Principais locações (cenário das ações)- O presídio e o <i>shopping center</i>			
A intriga: Durante o período que esteve presa, Júlia faz amizade com Madalena e Dulce, as duas também ganham liberdade, contudo fazem escolhas distintas. Madalena busca a reintegração social mediante o trabalho honesto. Por outro lado, Dulce volta a participar de um assalto e é presa novamente.			
Resolução com fundo de moral: Madalena reconstrói a sua vida, trabalhando como manicure no salão de Nicole, onde faz novas amizades e inicia um romance com o médico Raul. Já Dulce tem um final trágico: foge do presídio depois de ter sido presa pela 2º vez, e é morta pela polícia.			
Madalena de Jesus (32 anos, melhor amiga de Júlia na prisão)	Cresceu numa família disfuncional, apesar disso tornou-se uma mulher forte e batalhadora. Aos 18	Júlia foi a sua melhor amiga no presídio, entretanto conquista sua patroa Nicole e a filha	Discute-se o preconceito na reintegração social de um ex-reclusa.

Manicure\ cantora	anos de idade, matou o pai quando este agredia fisicamente a mãe, resultando em sua prisão. Também foi violada pelo seu pai na adolescência, violência que lhe custou um grande trauma emocional.	Tânia, além das outras mulheres do shopping. Inicia uma relação amorosa com Raul.	Abordagem também da violação sexual na infância e adolescência.
Dulce Gomes (29 anos, companheira de cela de Júlia e Madalena) Presidiária	Uma mulher muito agressiva que está acostumada a impor respeito pelas atitudes violentas. Foi presa por assaltos e participar em crime organizado. Não conseguiu reintegrar-se por ter escolhido o caminho da marginalidade e do ódio.	Apesar de sua hostilidade, tinha amizade sincera por Madalena e Júlia.	Discute o cotidiano das mulheres que vivem na prisão. A violência entre elas e a dificuldade de viver enclausurada, afastada dos familiares.
Ana Teixeira (35 anos, assistente social do presídio)	Uma profissional, sensível, equilibrada, com grande habilidade para o aconselhamento.	Tornou-se amiga de Júlia ao acompanhá-la na prisão.	Discute os conflitos e desafios vivenciados pelas mulheres reclusas.

TRAMA PARALELA- OS IRMÃOS JOÃO E LUCAS

TEMA SOCIAL- DEFICIÊNCIA VISUAL

Principais locações (cenário das ações)-a casa de Mariana, o *shopping center*

A intriga: Lucas enfrenta uma forte resistência da mãe de Leonor em relação ao namoro dos dois jovens pelo fato dele ser cego. Essa negação de Babi causará muita pressão e desentendimentos entre o jovem casal. Os dois recebem apoio do irmão João e da amiga Mariana para seguirem com o namoro.

Resolução sem fundo de moral: O romance entre os dois jovens desgasta-se diante do preconceito e da resistência da mãe de Leonor, que sofre também grande decepção quando Lucas conta-lhe que a traiu com outra mulher.

Lucas Gonçalves (Cerca de 20 anos, irmão de João)	O jovem ficou cego aos 6 anos de idade devido a uma meningite. É um bem-humorado e esforçado. É atleta e	Namora Leonor contra a vontade da jovem, entretanto a trai com uma guia que o ajuda nos	Discute as dificuldades, limitações e superações das pessoas com deficiência visual.
---	--	---	--

Atleta paraolímpico	ainda estuda na universidade.	eventos de atletismo. Tem uma relação muito forte com o irmão.	Também discute-se o preconceito contra pessoas cegas.
João Gonçalves (cerca de 25 anos, irmão de Lucas e namorado de Mariana) Gestor de conta de Júlia	Muito responsável, maduro e companheiro, é um homem também afetuoso e gentil.	Constrói um relacionamento estável com Mariana e está sempre ao seu lado para apoiá-la. Também é um grande companheiro do seu irmão.	Apoio para um familiar com deficiência visual.

TRAMA PARALELA- FAMÍLIA DE SALVADOR NETO

TEMA SOCIAL- TRANSPLANTE DE MEDULA

Principais locações (cenário das ações)- Hospital

A intriga: Salvador, o pai biológico de Mariana, apresenta-se a filha na esperança de que a jovem seja compatível com o filho mais novo para um transplante de medula. O garoto começou um problema na medula aos 6 anos de idade.

Resolução com fundo de moral: Mesmo com o descaso do pai durante toda a sua vida, Mariana faz a doação de medula para o irmão mais novo e o garoto recupera-se bem.

Salvador Neto (cerca de 35 anos, pai biológico de Mariana) Professor universitário	Homem egoísta, preocupado apenas com suas necessidades. Só procura Mariana quando o seu filho adocece e precisa de um doador compatível para o transplante de medula.	Foi apaixonado por Júlia na juventude, mas ignorou o nascimento de sua filha. Formou uma nova família e nunca teve interesse em conhecer Mariana.	Discute o transplante de medula.
Marta (cerca de 30 anos, esposa de Salvador e mãe de Tomás)	Leal, cuidadosa e sincera e muito correta.	Pede o divórcio a Salvador quando descobre que o marido tinha uma filha e a ignorou.	Discute o transplante de medula.
Tomás (6 anos, filho do casal e irmão de Mariana)	Garoto carinhoso, muito frágil pela doença na medula.	Muito ligado à mãe e ao pai.	Discute o transplante de medula.

Apêndice B - Descrição dos núcleos de *Windeck*

TRAMA PRINCIPAL: AMBIÇÃO ALÉM DOS LIMITES ÉTICOS

Principais locações- a Revista Divo e a mansão dos Voss

A intriga- A diretora de moda da Revista Divo, a ambiciosa Rosa, deseja a qualquer custo assumir o poder da empresa. Para tanto, torna-se amante do proprietário, o implacável Xavier Voss, na tentativa de manipulá-lo e, posteriormente, obriga ainda a sua filha a fingir uma gravidez do herdeiro da revista, o ingênuo Kiluanji, para que ele se sinta obrigado a se casar com a moça. Em paralelo, a outra antagonista do enredo, a interesseira Vitória também é capaz das piores armações para casar-se com o jovem rico Kiluanji, apesar de saber que sua irmã é apaixonada por ele. Com efeito, a ambição cega das duas vilãs consegue durante toda a telenovela manter o casal protagonista afastado.

Resolução com fundo de moral: as duas antagonistas são presas no final da telenovela e têm de conviver juntas, uma situação intolerável para ambas já que se odeiam. O desonesto e corrupto empresário Xavier é assassinado acidentalmente por sua cunhada Ofélia. Todos as personagens más são punidas no estilo melodramático, com a morte (justiça de Deus) ou com a cadeia (justiça dos seres humanos), com exceção do jornalista fanfarrão Henda, que conseguiu fugir e continua a aplicar golpes do baú em mulheres ricas.

PERSONAGEM	PERFIL	RELAÇÕES	TEMA SOCIAL
Kiluanji Voss (filho do dono da revista Divo; o herói) Diretor e herdeiro da Revista Divo	Protagonista, rico, bonito e bom caráter. É também um homem muito ingênuo, facilmente enganado pelas mulheres, as vilãs Vitória e Rosa.	Irmão de Luena Voss, apaixonado pela fotógrafa Ana Maria, mas envolve-se com a sua irmã Vitória.	Não há tema social para a personagem, além da luta pelo amor.
Ana Maria (irmã de Vitória e heroína) Fotógrafa da revista Divo	A heroína é honesta, discreta, meiga, ingênuo e muito humilde. Incapaz de reagir de forma ofensiva.	Irmã mais velha da ambiciosa Vitória, quem a manipula e a engana para inserir-se na revista Divo. Ela é melhor amiga de Mariza e apaixonada por Kiluanji.	Não há tema para o personagem, além da luta pelo amor.
Vitória	A grande vilã, mal	Irmã mais nova de	A ambição sem

(irmã mais nova de Ana Maria; vilã) Assistente na Divo	caráter, interesseira, manipuladora e golpista. É capaz de qualquer atitude para alcançar as suas metas.	Ana Maria. Seu comparsa nos golpes é o jornalista Henda Salvador.	limites; a luta pelo dinheiro e pelo poder por meio de golpes e armações contra a família Voss.
Rosa (mãe de Kássia; a 2º vilã) Diretora de moda da Divo	A 2º antagonista, desequilibrada, maquiavélica, golpista e arrogante. Apesar de ter uma vida confortável, almeja ainda mais luxo e dinheiro.	Foi amante do dono da Divo Xavier. Mantém uma relação doentia com sua filha, que é totalmente manipulada por ela.	Luta pelo dinheiro e o poder na Revista Divo por meio de golpes.
Xavier Voss (pai de Kiluanji e Luena; o 3º antagonista) Dono da Divo	Um empresário muito rico, reconhecido por ser corrupto e mal caráter. Também é arrogante, manipulador, machista e autoritário.	Está em constante atrito com os filhos devido ao seu autoritarismo. É esposo da desaparecida Isaura e irmão do honesto Wilson.	Luta pelo dinheiro e o poder de forma ilícita.
Isaura Voss (Esposa do dono da Divo) <i>Socialite</i> desaparecida	Calculista, forte, determinada e muito centrada nos objetivos. Busca vingança contra seu marido e justiça para seus filhos.	Mãe de Luena e Kiluanji. Esposa de Xavier, que reaparece depois de muitos anos desaparecida.	Não há tema social para ela.
Henda (parceiro das armações de Vitória) Jornalista da revista Divo	Falastrão, golpista, malandro e oportunista. É um tipo em que não se deve confiar, pois sempre tenta tirar vantagem para si.	É o cúmplice de Vitória, quem o trata como se fosse o seu serviçal.	Quer subir na vida dando golpes do baú em mulheres ricas.
Gabriel Castro (envolve-se com Ana Maria) Diretor de criação	Elegante, inteligente, sedutor e muito talentoso. Conquista Ana Maria com sua atenção e	Foi inserido no meio do enredo para que a heroína tivesse também algum	Não há tema social associado a personagem.

brasileiro da empresa japonesa <i>sky light</i>	simpatia.	envolvimento amoroso.	
---	-----------	-----------------------	--

TRAMA PARALELA- TEMA 1

TEMA MAIS RECORRENTE EM WINDECK: HOMOSSEXUALIDADE

Principais locações (cenário das ações)- a Revista Divo, a mansão dos Voss, a casa de Artur e cenas de externa (bar e rua)

A intriga: Há duas intrigas para este tema. A primeira envolve a angolana Luena e a portuguesa Tchyssola, duas mulheres que desenvolveram uma relação duradoura e estável, entretanto não podem assumir o compromisso publicamente devido à proibição do pai de Luena. A outra situação é vivenciada por Artur, que namora secretamente um homem, que em público finge ser heterossexual.

Resolução com fundo de moral: o casal Luena e Tchyssola finalmente assumem publicamente o romance, pois o pai Xavier, quem proibia a relação é assassinado. Já Artur, a outra personagem homossexual, inicia uma nova relação com um homem solteiro, que não esconde a sua orientação sexual em público.

PERSONAGEM	PERFIL	RELAÇÕES	TEMA SOCIAL
Luena Voss (irmã de Kiluangi) Diretora da Revista Divo	Independente, forte, determinada, competente e emancipada. Foi educada na Europa e apresenta um comportamento mais sofisticado e liberal.	Namora a estilista Tchyssola Paim, com quem assume uma relação séria. Mantem uma boa relação com o seu irmão Kiluangi.	A homossexualidade feminina. Assumir a relação homossexual numa sociedade fechada e machista.
Tchyssola Paim (namorada de Luena) Estilista de moda em Londres	Sensível, independente, segura de suas escolhas e intensa no amor. Uma portuguesa, que vive em Londres e muda-se para Luanda devido ao amor que sente por Luena.	Em relacionamento sério com Luena Voss, por quem tem grande paixão.	Assumir a relação homossexual numa sociedade fechada e machista.
Artur (amigo de Henda)	Discreto, competente, honesto e confiável. Apesar de ser	Amigo de Henda e primo do falso pastor. Doa seu	Homossexualidade masculina. Relaciona-se com homem que não

Diretor financeiro da Divo	homossexual, os colegas de trabalho não sabem.	esperma à Luena para inseminação artificial.	assume a homossexualidade.
----------------------------	--	--	----------------------------

TRAMA PARALELA- TEMA 2

TEMA SOCIAL: VIOLÊNCIA DOMÉSTICA CONTRA O MENOR

Principais locações- O *buffet* Muffet e a casa de Jair

A intriga: Mãe pobre, desequilibrada emocionalmente, surra o filho adolescente, considerando ser uma atitude educativa. O jovem não reage em respeito a mãe e ainda esconde que apanha de todos com o intuito de protegê-la.

Resolução com fundo de moral: por um período a mãe de Jair é presa por agressão e depois passa por modificações no seu comportamento com ajuda da igreja e dos amigos do *buffet*, que também apoiam Jair. Mãe e filho resgatam a relação.

PERSONAGEM	PERFIL	RELAÇÕES	TEMA SOCIAL
Jair (filho de Elizabete) aprendiz de cozinheiro do buffet Mufet	Adolescente, carinhoso, responsável, gentil e calmo apesar dos maus tratos pela mãe.	Filho único de Elizabete, é muito protegido por Nazaré, Iuri e Giorgio.	Vítima de violência doméstica pela mãe. Vive o drama de denunciá-la ou viver no cerco do medo.
Elizabete (mãe de Jair) faxineira diarista	Desequilibrada, nervosa, mal-humorada e violenta.	Mãe de Jair. Não tem amigos, mas quando muda seu comportamento faz novas amizades.	Agride o filho diariamente porque acha que tem o direito de fazer.

TRAMA PARALELA- TEMA 3

TEMA SOCIAL: VIOLÊNCIA DOMÉSTICA CONTRA A MULHER

Principais locações - apartamento de Fernando e Revista Divo

A intriga: Nadir, uma jovem humilde e deslumbrada, envolve-se com um homem mais velho e violento e não consegue livrar-se dele devido ao jogo emocional realizado pelo seu agressor. Sofre maus-tratos e cárcere privado e durante um certo tempo esconde dos amigos a situação de violência que vive com o seu suposto cavalheiro, rico e refinado.

Resolução sem fundo de moral: Mariza pede ajuda a polícia e resgata Nadir do cárcere privado,

mas Fernando foge e não consegue ser localizado pela polícia. Portanto, o agressor não é punido no enredo.			
PERSONAGEM	PERFIL	RELAÇÕES	TEMA SOCIAL
Nadir (amiga de todos na Divo) receptionista da revista Divo	Alegre, extrovertida, fútil, ingênua e amigável. Uma mulher romântica, facilmente enganada.	Tem ótima relação com todos na Divo. Envolve-se com Fernando.	Vítima de violência pelo namorado, não consegue sair do ciclo de violência.
Fernando (amigo de Wilson Voss) rico empresário	Autoritário, violento, sedutor. Esconde o seu lado violento, que só aparece na intimidade.	Namorado de Nadir e amigo de Wilson, que desconhece sua agressividade.	Agride as mulheres em todas as suas relações e sempre consegue sair bem.

TRAMA PARALELA- TEMA 4

TEMA SOCIAL: ALCOOLISMO

Principais locações- a Igreja Global Novo Horizonte, o Buffet e ruas de Luanda.

A intriga: o cobrador de transportes e funcionário do proprietário da kombi, Paulo, é alcoólatra e não consegue deixar o vício. A princípio nega que sofre da dependência química e consome bebidas alcoólicas mesmo quando está trabalhando na Kombi.

Resolução com fundo de moral: Paulo, no volante do carro totalmente alcoolizado, causa um grave acidente, e Iuri, que estava dentro da kombi, fica em coma com risco de morte. Após o acidente, Paulo finalmente busca ajuda médica e controla seu vício.

PERSONAGEM	PERFIL	RELAÇÕES	TEMA SOCIAL
Paulo (amigo de Sansão) cobrador na kombi de Sansão	Alegre, bom amigo, mas é viciado em álcool.	Funcionário e amigo de Sansão. Também interagi com Iuri e Nazaré.	Sofre com o alcoolismo, mas não aceita que está doente.

TRAMA PARALELA- TEMA 5

TEMA SOCIAL: ADOÇÃO

Principais locações- o *buffet* Muffet e casa dos Voss

A intriga: a adoção é revelada em duas famílias diferentes. A primeira é na família de Xavier Voss, que escondia sua própria adoção, contudo a sua mulher revela em público, tornando-se um escândalo. A segunda é Iuri que foi abandonado pela mãe Ofélia na época em que era jovem e solteira, e

foi adotado por Nazaré e Sansão. Em decorrência do acidente automobilístico, Iuri precisa de sangue O negativo, e é sua mãe biológica quem lhe faz a doação.

Resolução com fundo de moral: Após a revelação da maternidade clandestina de Ofélia, o seu marido Wilson obriga-a a assumir as responsabilidades junto a Iuri, que recusa ajuda e só perdoa a mãe biológica no final da telenovela.

PERSONAGEM	PERFIL	RELAÇÕES	TEMA SOCIAL
Yuri Massano (filho adotivo de Sansão e Nazaré) sócio do buffet Muffet e modelo famoso	Dedicado aos pais, muito responsável, maduro para sua idade. É um jovem romântico e de bem com a vida.	É o melhor amigo do italiano Giorgio. Mantem uma paixão secreta por Luena.	O tema é adoção. Descobre que é filho de Ofélia e precisa lidar com uma nova mãe em sua vida já na fase adulta.
Nazaré Massano (Mãe adotiva de Yuri e esposa de Sansão) sócia e cozinheira do buffet Muffet	Mãe e esposa dedicada, é amada por todos. Muito carinhosa, está sempre disposta a ajudar os amigos, como o alcoólatra Paulo e o garoto Jair.	Tem uma relação maternal com Jair e é muito amada por todos no <i>buffet</i> . Mantem uma relação de grande cumplicidade com o marido e com o filho	Adoção e o medo de perder o filho para a mãe biológica.
Sansão Massano (marido de Nazaré e pai de Yuri) dono de uma kombi, que faz transporte em Luanda	Amigável, humilde, pai carinhoso, alegre e trabalhador.	É muito dedicado a esposa e ao filho. Seu funcionário Paulo é o seu braço-direito.	Adoção e o medo de perder o filho para a mãe biológica.
Ofélia Voss (esposa de Wilson e mãe de Lweiji, Lukeny e Yuri) dona-de-casa e socialite	Fútil, interesseira, grosseira, mal-educada e autoritária. É uma personagem cômica, construída valorizando a sua extravagância no visual e no comportamento.	Sua companheira é a empregada doméstica Sila, quem a ajuda em suas armações. É uma mãe dedicada e muito autoritária.	Preconceito contra mãe solteira. Deu o filho para a adoção para não enfrentar o preconceito e a censura da família rica do seu marido.

Wilson Voss (esposo de Ofélia; irmão de Xavier) diretor da Divo	Bom caráter, calmo, amigável, fiel a esposa, atencioso com as pessoas.	Muito carinhoso com os filhos e paciente com Ofélia. É o conselheiro de Kiluangi.	Sofre a consequência do segredo da maternidade clandestina de sua esposa.
---	---	---	---

TRAMA PARALELA- TEMA 6

TEMA SOCIAL: ADOLESCÊNCIA DE FILHOS DE PAIS DIVORCIADOS

Principais locações - a casa do casal Mariza e Giorgio

A intriga: filho adolescente do italiano Giorgio, que não vive com ele há muitos anos tem de passar um tempo em sua casa, convivendo com Mariza, a atual esposa. A resistência em aceitar a nova morada e a companheira do pai, cria muitos conflitos para essa família.

Resolução com fundo de moral: o convívio com o pai e a falta de atenção da mãe faz com que o garoto se aproxime mais de Giorgio e de Mariza, criando laços de afeto com ambos. No final da telenovela, o jovem decide viver com o pai e não retorna com a mãe portuguesa para Lisboa.

PERSONAGEM	PERFIL	RELAÇÕES	TEMA SOCIAL
Giorgio (marido de Mariza e pai de Pedro) italiano sócio do <i>buffet</i> Mufet	Alegre, bom cozinheiro, responsável e dedicado ao trabalho e à sua esposa e ao seu filho.	Apaixonado por Mariza e muito preocupado com Pedro. Seu melhor amigo é Yuri.	Conflitos geracionais com o filho adolescente.
Mariza (esposa de Giorgio) maquiadora da Revista Divo	Simpática, alegre, carinhosa com os amigos e dedicada ao trabalho.	Apaixonada pelo marido, tenta conviver bem com o enteado Pedro. Sua melhor amiga é Ana Maria.	Conflito de relação entre madrasta e enteado adolescente.
Pedro (filho de Giorgio) estudante	Garoto urbano acostumado com a vida em Lisboa. É um rapaz questionador e decidido.	Seus amigos são Lukeny e Lweiji, por quem se apaixona.	Conflitos geracionais com o pai, quem não convivia há muitos anos.
Lweiji (adolescente, filha do casal Ofélia e	Jovem alegre que sonha em se tornar uma modelo famosa. É muito	Namora Pedro e tem uma ótima relação com seu irmão	Conflitos geracionais com a mãe Ofélia, que não dá nenhum tipo de

Wilson Voss) estudante	consumista e fútil como sua mãe.	Lukeny.	liberdade a garota.
Lukeny (adolescente, filho do casal Ofélia e Wilson Voss) estudante	Divertido e um ótimo dançarino de kunduro, é mais ousado que a irmã e desobedece a mãe às escondidas.	Seus amigos são Pedro e Lweiji, quem sempre lhe dá cobertura nas suas travessuras.	Conflitos geracionais com a mãe Ofélia, que não dá nenhum tipo de liberdade a garota.

TRAMA PARALELA- TEMA 7

TEMA SOCIAL: FALSO PASTOR EM IGREJA RECÉM FUNDADA

Principais locações - a Igreja Global Novo Horizonte

A intriga: falsos pregadores que se aproveitam da fé das pessoas para roubar dinheiro, como Sebastião, que se passa por um pastor e monta uma nova igreja em Luanda. Sebastião pedia dinheiro às pessoas em troca de milagres. Paulo frequentou a igreja para se curar do alcoolismo; Elizabete também buscou auxílio espiritual .

Resolução com fundo de moral: O falso pastor é desmascarado por Elizabete e os demais fiéis e foge para não ser preso. A Igreja é transformada num centro cultural para a comunidade tendo à frente a mãe de Jair e o ex-auxiliar do falso pastor.

PERSONAGEM	PERFIL	RELAÇÕES	TEMA SOCIAL
Sebastião (primo de Artur) Falso pastor, golpista	enganador, falastrão e desonesto. Prometia milagres para tirar dinheiro das pessoas. É uma personagem cômica.	Primo de Artur e pastor (falso) da Igreja Global Novo Horizonte.	Comercialização da fé passando-se por um pastor.
Benjamin Ajudante do pastor	Homem mais velho, honesto e bondoso. Dedicou seu tempo livre a servir a igreja e ajudar aos fiéis.	auxiliar do falso pastor e amigo de Elizabete.	É vítima de um golpe de um falso pastor.