

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE ARTES E DESIGN**  
**BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

**Letícia Harumi Marques Tanaka**

**Referenciais Femininos em Telenovela da Globo: Análise das Personagens**

Mulheres de *Terra Nostra* (1999)

Juiz de Fora

2021

**Letícia Harumi Marques Tanaka**

**Referenciais Femininos em Telenovela Da Globo: Análise das Personagens**

Mulheres de *Terra Nostra* (1999)

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

**Orientador: Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis**

Juiz de Fora

2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Tanaka, Letícia Harumi Marques.

Referenciais Femininos em Telenovela da Globo : Análise das Personagens Mulheres de Terra Nostra (1999) / Letícia Harumi Marques Tanaka. -- 2021.

72 p. : il.

Orientador: Felipe de Castro Muanis

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2021.

1. Telenovelas. 2. Terra Nostra. 3. Representações Femininas. 4. Emancipação. I. Muanis, Felipe de Castro , orient. II. Título.

## **ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

Aos 14 dias do mês de setembro do ano de 2021, às 9 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo(a) aluno (a) Letícia Harumi Marques Tanaka, matrícula 201566026B, tendo como título “Referenciais Femininos em Telenovela Da Globo: Análise das Personagens Mulheres de Terra Nostra (1999)”.

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Felipe de Castro Muanis, Doutor, UFJF, orientador;

Professora Theresa Christina Barbosa de Medeiros, Doutora, UFJF, examinadora;

Juliana Ribeiro Pinto Bravo, Mestre, UFF.

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado (X) APROVADO ( ) REPROVADO. Eu, Felipe de Castro Muanis, Professor– Orientador, lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.

Documento assinado digitalmente



Felipe de Castro Muanis  
Data: 14/09/2021 11:23:11-0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

---

**PROFESSOR FELIPE DE CASTRO MUANIS – ORIENTADOR**

Documento assinado digitalmente



Felipe de Castro Muanis  
Data: 14/09/2021 11:24:02-0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

---

**PROFESSORA THERESA CHRISTINA BARBOSA DE MEDEIROS –  
EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente



Felipe de Castro Muanis  
Data: 14/09/2021 11:24:44-0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

---

**JULIANA RIBEIRO PINTO BRAVO – EXAMINADORA**

## **AGRADECIMENTO**

Primeiramente, agradeço à minha Universidade Federal de Juiz de Fora, universidade pública e de qualidade, que me proporcionou espaços e oportunidades para aprender, construir e compartilhar conhecimentos. Que também me proporcionou, a partir do DRI e do PIIGRAD, uma bolsa de estudos na Universidade da Beira Interior, em Portugal, a quem também sou grata pelo acolhimento.

Agradeço ao meu orientador, Felipe Muanis, por compartilhar todo o seu conhecimento teórico em televisão, que tanto me inspirou durante o desenvolvimento do tema deste estudo, e por me incentivar a ir além na execução deste trabalho. Agradeço também à Juliana Bravo e à Theresa Medeiros por aceitarem fazer parte da minha banca. Obrigada pesquisadores e produtores audiovisuais que vieram antes, por todo o conhecimento elaborado e deixado para o futuro, principalmente sobre televisão e telenovela, e que tanto me agregou neste trabalho.

Agradeço aos meus mestres do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, em especial à Alessandra Brum e ao Luís Alberto Rocha Melo, que me inspiraram e me ensinaram sobre o audiovisual do meu país. Aos meus colegas de turma do que me motivaram e inspiraram com tantos talentos e novos olhares. Agradeço a cada um que me deu oportunidade de fazer parte de algum projeto e as minhas amigas Gabriela Ribeiro e Beatriz Encarnação pelo apoio neste semestre.

Agradeço aos meus professores da Faculdade de Comunicação da UFJF, Nilson Alvarenga, Erika Savernini, Cristina Brandão e meu querido Cristiano Rodrigues com o pessoal do LIC. E agradeço ao Festival de Cinema Primeiro Plano que me proporcionou aprendizados, inspiração e realização ao reconhecer meus primeiros projetos audiovisuais.

Não posso deixar de agradecer também aos meus mestres Márcia Domingues, Rita Tenório, Alessandra Santos, Shaila Bonfim, Mario Bolpoto e outros que no ensino médio já me ensinaram a ter um olhar crítico que vai além do estabelecido, que me deram base para tudo que me envolvi intelectualmente na faculdade.

Também aos meus professores da Covilhã e, em especial, a inspiradora Ana Catarina, que me apresentou ao cinema português e me fez apaixonar pela cultura de Portugal. Assim como aos meus amigos: Erica, Inês, Márcia, Zeus, Adex, David e tantos outros que me acompanharam nesta jornada de intercambista.

Meus agradecimentos à minha família juiz-forana. Minhas parceiras de casa, Isadora, Mari Marton, Bruna, Marina e Bárbara, e minhas parceirinhas Giovanna e Verônica. Muito obrigada a tantos outros amigos que fizeram parte desta etapa essencial de minha vida. Foram 5 anos de amadurecimento, aprendizado e gratidão às pessoas e à cidade de Juiz de Fora.

Agradeço a toda minha grande família e amigos de São José dos Campos e Jandaia do Sul. Principalmente às mulheres que me inspiraram na vida e neste trabalho, avós, tias e primas, mulheres excepcionais: Cida, Sandra, Fátima, Kátia, Mitsuko, Gabi, Monique, Bia e tantas outras. Agradeço o apoio e conselhos de meus irmãos e parceiros, Rafael e Bruno, como às minhas queridas Isa Juzkow, Dra. Larissa, Raíssa, Mariane. E claro, Dra. Carol e Dr. Labinas, muito obrigada!

Quero concluir agradecendo às pessoas que hoje percebo serem as mais importantes de toda minha estrada até aqui. Minha mãe Solange, meu exemplo de mulher forte, determinada, batalhadora, motorista, trabalhadora e realizada. Minha amiga e confidente que segurou a barra comigo neste e em tantos outros processos. E meu pai, que apesar de criação tradicional e conservadora, sempre me apoiou nos estudos e nunca questionou minha escolha de carreira. Que respeita a mulher que

vou me tornando. Um homem batalhador, persistente que dá o seu melhor pela felicidade e realização da esposa e filhos. A vocês dois, muito obrigada por tanto apoio, confiança e ensinamentos.

E neste momento em especial, em plena pandemia de Covid-19, meus mais sinceros e profundos agradecimentos aos profissionais da saúde e das ciências médicas por tamanha dedicação em salvar vidas, inclusive colocando as suas próprias em risco. Se não fossem estes trabalhos, este TCC não teria acontecido. Assim encerro, agradecendo a vocês, principalmente pela vacina, e também aos outros servidores essenciais que trabalham para nosso conforto e segurança neste contexto difícil: motoristas, motoboys, faxineiros, porteiros, técnicos, seguranças, secretários e outros.

## RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso tem por objetivo compreender as relações estabelecidas entre as mulheres brasileiras e as telenovelas da TV Globo, tendo em vista o grande alcance da televisão e presença constante deste gênero audiovisual na rotina das brasileiras. Será desenvolvido um breve panorama histórico sobre telespectadoras e personagens femininas a partir de pesquisas de campo (Linhares, 2000; Sifuentes, Ronsini, 2011) e trabalhos teóricos (Svartman, 2019; Hamburger, 2011; Muanis, 2018; Compagnon, 1999; Chatman, 1978; Maluf, Romero, 2002). A telenovela *Terra Nostra*, obra de Benedito Ruy Barbosa, que foi ao ar de 1999 a 2000, foi analisada para se compreender os referenciais femininos criados, chegando a conclusão de que, por mais que apresente exemplos modernos onde mulheres assumem carreiras profissionais e conquistam seu espaço no contexto patriarcal do século XIX, ainda possui valores enraizados no conservadorismo, predominando cenas finais com esposas e mães felizes.

Palavras-chave: Telenovelas. *Terra Nostra*. Representação feminina. Emancipação.

## ABSTRACT

This work aims to understand the relationships established between Brazilian women and TV Globo *telenovelas*, given the broad reach of television and the constant presence of this audiovisual genre in the routine of Brazilian women. A brief historical overview of female viewers and characters will be developed from field research (Linhares, 2000; Sifuentes, Ronsini, 2011) and theoretical work (Svartman, 2019; Hamburger, 2011; Muanis, 2018; Compagnon, 1999; Chatman, 1978; Maluf, Romero, 2002). Benedito Ruy Barbosa's telenovela *Terra Nostra*, aired from 1999 to 2000, was analyzed to understand its female characters' references. It presents modern examples where women assume professional careers and conquer their space in the patriarchal context of the 19th century, and it still has values rooted in conservatism, predominantly final scenes with happy wives and mothers.

Keywords: *telenovelas*. *Terra Nostra*. Female representation. Emancipation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	- Casa Grande e Colônia no Interior.....	35
Figura 2	- Mansão e Pensão na Capital.....	35
Figura 3	- Anastácia, José Alceu e Tiziu.....	36
Figura 4	- Imagens de Arquivo de Navio.....	39
Figura 5	- Imagens Produzidas pela TV Globo em 2000.....	39
Tabela 1	- As personagens femininas de <i>Terra Nostra</i> (1999).....	44
Quadro 1	- Divisões espaciais das personagens .....	45
Figura 6	- Madame Janete e Maria do Socorro.....	46
Figura 7	- Giuliana e Rosana.....	48
Figura 8	- Dona Dolores.....	51
Figura 9	- Paola e Angélica.....	52
Figura 10	- Fábrica de Paola.....	53
Figura 11	- Angélica com os trabalhadores da fazenda.....	55
Figura 12	- Matilde e Florinda.....	57
Figura 13	- Leonora e a filha com o marido (esq.) e Gumercindo (dir.).....	58
Figura 14	- Italianas na Colônia e em Festa.....	58
Figura 15	- Anastácia com o novo parceiro, ex-feitor.....	60

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>AS MULHERES E A TELENOVELA .....</b>	<b>21</b>
2.1	AS TELESPECTADORAS .....	23
2.2	AS PERSONAGENS .....	29
<b>3</b>	<b>NOS TEMPOS DE <i>TERRA NOSTRA</i> .....</b>	<b>32</b>
3.1	NÚCLEOS URBANO E RURAL E SEUS PERSONAGENS.....	34
3.2	CONTEXTO HISTÓRICO DA TELENOVELA: REALIDADE E FICÇÃO...37	
<b>4</b>	<b>REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM <i>TERRA NOSTRA</i> .....</b>	<b>43</b>
4.1	SENHORAS CONSERVADORAS .....	46
4.2	MÃES APAIXONADAS .....	48
4.3	QUESTIONADORAS.....	51
4.4	TRABALHADORAS .....	56
4.5	EX- ESCRAVA .....	59
4.6	DIFERENÇAS NAS REPRESENTAÇÕES .....	60
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>63</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>68</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>70</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, o número de trabalhos desenvolvidos sobre a televisão e a telenovela no Brasil foi crescendo exponencialmente, tanto em contexto nacional quanto internacional (Maria Ataíde Malcher, 2002). No entanto, esta atenção ocorreu de forma tardia, já que o primeiro estudo só foi realizado em 1974, vinte e três anos após o início da telenovela na grade televisiva do país, e, ainda nos dias de hoje, segue em ritmo lento<sup>1</sup> ao considerar seu volume de espectadores, tempo de tela na programação da TV aberta e assiduidade da audiência. Felipe Muanis, ao comentar a dificuldade de se fazer este estudo no Brasil, observa que isto se dá, entre outros fatores, pela televisão ainda ser “tratada como um dispositivo comunicacional inferior na qual toda e qualquer tentativa de discussão teórica, para muitos, ou é desnecessária ou não é séria” (2018, p.9).

Muitos receios e rejeições ao tema surgem por alguns fatores que se somam à televisão<sup>2</sup> e à telenovela, como uma hipotética associação passiva entre o aparelho e seu conteúdo e ao incentivo recebido de governos ditatoriais no período de seu desenvolvimento. Isso levou à compreensão por parte de muitos brasileiros de que a grade televisiva simplesmente reproduzia e reforçava os ideais militares e autoritários daquele governo (Esther Hamburger, 2011). Ainda muitos ressaltam a falta de imparcialidade com que os canais abertos emitem seus conteúdos, acusando-os de favorecer ideologias de direita ou de esquerda (Muanis, 2018), como se fosse possível

---

<sup>1</sup> A exceção se faz presente com a OBITEL (Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva) na ECA-USP que “tem por base o monitoramento de todos os programas de ficção produzidos por esses países e levados ao ar durante o ano nos canais de televisão aberta” visando “apresentar dados sobre a evolução da produção, recepção e impacto da ficção televisiva” (*website* OBITEL ECA-USP).

<sup>2</sup> O termo televisão será utilizado neste trabalho como referência à televisão aberta brasileira, com caráter de TV broadcast (Muanis, 2018) e compreendido como “um conjunto de elementos técnicos, espetatoriais, produtivos, econômicos, conteudísticos e de seus usos, que a define em um sentido amplo e indissociável da cultura, entendida assim enquanto um fenômeno” (Muanis, 2018, p.10).

qualquer ato de comunicação que não fosse parcial. Críticas como esta geralmente são acompanhadas pela crença de que, enquanto a TV trabalha para benefícios financeiros e ideológicos em prol daqueles que nela investem, seus espectadores recebem o conteúdo de forma passiva, sem base para críticas. Esta visão já foi rebatida por outros autores, como Thereza Helena P. Scofield que inicia sua tese de mestrado afirmando que, “ao contrário de passivas ou alienadas, as telespectadoras são percebidas [na referente pesquisa] como pessoas que ocupam um espaço de negociação entre as representações constituídas pelo programa e aquelas produzidas por elas” (2007, p.10).

Especificamente sobre as telenovelas, a rejeição aos seus conteúdos também se dá, entre outros fatores, pela espetacularização e a forma superficial como temas sociais, políticos e outros de grande relevância são retratados na teledramaturgia. Ao citar Jean Baudrillard, Cláudio C. Paiva (2000) reforça esta problemática apontando que esta prática fragiliza discursos e ações reais de grupos que estão comprometidos com as mudanças na sociedade. Além disso, a maior parte das obras concentra seus contextos diegéticos em realidades urbanas, mono raciais e na região sudeste do Brasil, ou seja, são criações na maior parte das vezes hegemônicas, heteronormativas, sudestinas e brancas. Quando aborda cenários para além desta imagem, cria representações estereotipadas com linguagem e sotaques imitados de forma exagerada, uma visão similar à de um estrangeiro retratando uma realidade “exótica” do Brasil.

No entanto, apesar de haver críticas pertinentes, é importante observar que a televisão ainda é um aparelho prioritário em muitas casas brasileiras, em especial nas de famílias de baixa renda, que dão mais importância em ter um televisor do que uma geladeira ou máquina de lavar (Hamburger, 2011). E as telenovelas são as recordistas

de audiência em toda a programação, é o carro-chefe da indústria televisiva brasileira desde a década de 1970 (Hamburger, 2011). Rosane Svartman, em sua tese de doutorado, cita Martín-Barbero (1997) ao ressaltar a grandiosidade da telenovela não só como objeto de estudo audiovisual, mas também cultural, tendo em vista que o melodrama televisivo já faz parte da identidade da América Latina e dialoga constantemente com o imaginário popular (2019). A autora, após anos de trabalhos práticos na criação dramaturgica da TV Globo, voltou aos estudos acadêmicos reafirmando que este gênero televisivo não só é o mais bem estabelecidos no país como também “o programa mais importante e de maior duração na televisão brasileira” (Svartman, 2019, p.17).

Logo, não se pode ignorar esta vertente nos estudos culturais e audiovisuais brasileiros, pois, assim como afirma Heloísa Buarque de Almeida (2001), a telenovela já é uma mídia muito presente nas rotinas das famílias, e em rodas de conversas fora delas, de todas as camadas sociais, criando e compartilhando padrões no imaginário popular.

O trabalho que aqui se apresenta é uma pequena e inicial contribuição a se juntar a esta importante vertente de pesquisa do audiovisual brasileiro. A escolha de fazer um estudo sobre televisão partiu da vivência pessoal e de anos observando mulheres no entorno familiar que ilustram bem o contexto citado acima. Situações como festas de aniversário sendo interrompidas para assistir um capítulo importante da atração das oito ou telefones sendo desligados durante a “hora da minha novela, em que ninguém pode atrapalhar”, como sempre era relatado, levaram a compreensão da presença forte e constante do programa na vida cotidiana brasileira, notando-se mais intensamente entre mulheres.

Nos “debates do café de domingo”, onde essas mulheres assistiam e discutiam sobre o que se passava na TV, os pontos de vistas de cada uma conflitavam entre estar certo ou errado a atitude de uma personagem, ou uma rivalidade entre mulheres, e se aquela situação era um retrato da vida real ou incentivava que assim fosse. Também era comentado sobre os corpos, roupas, comportamentos e admiração com atrizes e personagens, um debate importante tendo em vista a situação patriarcal e machista que caracteriza a sociedade ainda hoje e torna o corpo da mulher um objeto a ser dominado, julgado e regrado.

No entanto, durante a graduação de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Juiz de Fora em que, apesar de uma grade curricular bem elaborada nos estudos cinematográficos internacionais e nacionais, pouco se falou de televisão e foi praticamente inexistente o estudo de telenovelas. E mesmo um produto audiovisual brasileiro com tamanha relevância, ainda assim é uma temática ausente em um curso que discute produção, distribuição e exibição do audiovisual no Brasil. Portanto, estudar este fenômeno cultural e nacional se tornou ainda mais necessário a partir da forte presença percebida no cotidiano popular e, em contraste, praticamente inexistente na graduação acadêmica do IAD-UFJF.

Entre tantas temáticas possíveis pela análise de teledramaturgias, o objetivo deste trabalho se concentrou na relação entre a mulher brasileira e a telenovela e em como são feitas as representações de feminino neste gênero televisivo, analisando um caso específico: as personagens femininas da telenovela *Terra Nostra* (1999). Ao se estudar uma obra televisiva, é possível compreender questões estruturais e sociais brasileiras, como a posição e função da mulher na sociedade, assim como suas diferentes representações que vão se atualizando conforme as mudanças sociais em vigência.

*Terra Nostra* foi escolhida por apresentar considerável diversidade<sup>3</sup> - assim entendida em um primeiro momento - de representações femininas em sua narrativa. O enredo se passa entre a capital e o interior de São Paulo na virada dos séculos XIX e XX, mas, ao contrário do esperado, são desenvolvidas personagens que buscam e valorizam a independência financeira, que se sentem realizadas com seu trabalho e que até discursam sobre ter direitos iguais aos homens. Em contraste, também são apresentadas senhoras mais conservadoras e tradicionais que prezam pelo patriarcalismo e se satisfazem com suas funções maternas. E, além destas situações variadas para o estudo, a “novela das oito” de Benedito Ruy Barbosa registrou grandes números de audiência, tendo reflexos de influência no mercado, com vendas de produtos relacionados, e em outras instituições envolvidas à cultura italiana, temática da telenovela (*website* Memória Globo; Porto, 2002; Souza, Fonseca, Siqueira, Porto, 2013; Tesche, 2000).

A narrativa ficcional mistura suas tramas melodramáticas a fatos históricos que realmente aconteceram no Brasil, mas o movimento histórico principal que guia toda a narrativa é a imigração italiana. Os próprios protagonistas, Matteo (Thiago Lacerda) e Giuliana (Ana Paula Arósio), são apresentados nos primeiros capítulos se conhecendo em um navio de imigração. E eles são apenas alguns dos inúmeros retratados que chegam ao país em busca de uma melhor condição de vida, mas têm que lidar com preconceitos e dificuldades trabalhistas no país. Ao funcionar como um retrato social inspirado em histórias reais, a telenovela conquista o público pela memória e afeto, assim como também pela identificação com personagens. São obras

---

<sup>3</sup> Em relação às outras telenovelas da TV Globo já analisadas pela autora, observando, no entanto, que outros gêneros televisivos – séries, minisséries e especiais - da emissora apresentam uma abertura maior para trazer representações em personagens, enredos, cenários e estrutura narrativa mais diversas por não estarem ligados à tradição melodramática das telenovelas.

como estas que marcam épocas e ficam no imaginário popular, contribuindo assim para a construção e atualização de valores e ideais.

Apesar da realidade retratada em *Terra Nostra* se passar no fim do século XIX e início do XX, as telespectadoras que assistiram e assimilaram a obra o fizeram com uma distância de um século do tempo histórico da narrativa, a partir de 1999, ano de estreia na emissora de televisão aberta e nacional de grande alcance em exibição, a TV Globo. A telenovela foi reexibida tanto na grade do próprio canal, durante a atração *Vale a Pena Ver de Novo*, no horário vespertino, quanto na grade de um canal segmentado de televisão por assinatura, o Viva. Também foi exportada e assistida em mais de 80 países, como Portugal, Colômbia, Croácia, El Salvador, Espanha, França, Guatemala, Honduras, Israel, Itália, Letônia, Lituânia, Marrocos, Romênia e Sérvia, como informa o *website* Memória Globo. Para esta pesquisa, a trama foi acessada a partir da plataforma de *streaming* Globoplay<sup>4</sup>, onde está disponível em sua versão reduzida de 150 capítulos para assinantes desde novembro de 2020.

Com esses dados é possível afirmar que *Terra Nostra* foi assistida por diversas mulheres, de diferentes culturas, classes e vivências, em diferentes momentos dentro destes vinte e dois anos de existência e por meio de diferentes plataformas. No entanto, o recorte temático deste trabalho não inclui a pesquisa da recepção, apesar de estudar autores que assim fizeram (Linhares, 2000; Policarpo, 2003; Porto, 2002; Sifuentes, Ronsini, 2011). Também não propõe investigar questões relativas às motivações do autor ou escolhas da produção, pois segundo Louis Quéré (1982), é o

---

<sup>4</sup> Apesar de haver consciência sobre as diferenças espectatoriais entre assistir a obra pela televisão, em sua exibição inédita, e assistir na plataforma digital de *streaming* pelo computador ou outros dispositivos móveis, o trabalho não irá se aprofundar nestas questões de exibição aceitando que a análise das personagens e do enredo de telenovela mantém seus traços independente do meio, mas assumindo que diferenças contextuais destes dois momentos de exibição e espectralidade podem ter diferenças sim interferido na análise pela autora.

processo comunicativo entre produtor e leitor, o “terceiro simbolizante”, quem tem o poder final sobre a mensagem comunicada.

Portanto, apesar de refletir sobre as telespectadoras da dramaturgia brasileira, para este projeto, do processo de comunicação realizado entre a telenovela e seu público, somente o texto televisivo será analisado. Para isso, estruturou-se esse trabalho nos seguintes objetivos de pesquisa: primeiro o contato com a telenovela em sua versão de cento e cinquenta capítulos para o *streaming*; identificar as personagens femininas apresentadas; identificar padrões de comportamento e valores para agrupá-las, criando categorias; analisar a trajetória individual de cada uma delas; refletir sobre a resolução de suas tramas; e, por fim, especular sobre os valores apresentados em toda a obra em relação ao papel da mulher.

Para dar consistência à temática estudada, no capítulo intitulado “*As Mulheres e A Telenovela*”, serão apresentados dois caminhos: as mulheres como telespectadoras e as mulheres como personagens. Na primeira vertente, uma reflexão sobre o público ideal e o público real da teledramaturgia da Globo, baseada em conceitos de *leitor implícito* e *leitor real* (Compagnon, 1999; Booth, 1961; Ingarden, 1931; Iser, 1972-1976; Chatman, 1978). Linhares (2000) e Sifuentes e Rosini (2011) são algumas das autoras com pesquisas de recepção que foram consultadas para compreender a extensão deste público empírico. A partir de suas entrevistas com grupos específicos, alguns exemplos de telespectadoras foram analisados, considerando suas trajetórias familiares, sua escolaridade, ocupação e ideais. Com isso, é possível observar situações em que a telenovela se relaciona com os valores individuais e coletivos, apresentando novas possibilidades de “ser mulher” e as atualizando sobre os assuntos recentes da esfera pública. Na segunda vertente, a mulher como personagem, será apresentado sucintamente um panorama histórico a partir de

pesquisas de Fadul (2000) sobre as representações de família nas telenovelas da TV Globo, e de Aleixo e Santos (2017) sobre a trajetória das personagens femininas nas telenovelas até o período que aqui interessa, os anos 2000.

O capítulo seguinte, “*Nos tempos de Terra Nostra*”, imerge na obra a ser analisada. Uma apresentação mais completa da telenovela e de seus personagens leva a reflexões sobre os diferentes “tempos” da obra: o *tempo da leitura* e o *tempo do enredo* (Chatman, 1978), isto é, os períodos históricos em que ela se contextualiza: o período de produção e primeira exibição, entre 1999 e 2000, e mais atentamente observado, o tempo diegético, virada dos séculos XIX e XX. Sobre este último, é relevante estudar algumas características da época, pois isso levará a compreender as trajetórias das personagens da trama. Quem eram as mulheres reais na sociedade daquela época? Como eram seus ideais e comportamentos? As historiadoras Marina Maluf e Mariza Romero (2002) apontam a influência da reforma médica higienista, que ocorreu em meados do século XIX, sob as reafirmações dos papéis do homem e da mulher na sociedade, em que a mulher se tornou a “rainha da casa” responsável pela maternidade e boa criação dos filhos, entre outros deveres relacionados à sociedade, ao lar e à família, que também são apresentados em *Terra Nostra*. A obra da pesquisadora Verônica C. Ferreira (1996) também foi consultada para se compreender os primeiros movimentos de feminismos brasileiros neste período, inclusive entre moças da alta sociedade cafeeira - como algumas das personagens de *Terra Nostra* - que já falavam sobre o direito da mulher ao voto.

Já adquirindo estas noções históricas sociológicas, o último capítulo entrará com o estudo de caso deste trabalho de conclusão de curso. Após os primeiros passos do processo metodológico, chegou-se a cinco categorias de estudo denominadas *senhoras conservadoras*, *mães apaixonadas*, *questionadoras*, *trabalhadoras* e *ex-*

*escrava*. Cada personagem categorizada em seu respectivo grupo, apenas para efeitos metodológicos de análise preliminar proposta por este TCC, será analisada quanto seus comportamentos e trajetórias na trama, para assim obter uma conclusão sobre seus desdobramentos e, por fim, uma interpretação geral dos valores conservadores ou questionadores da telenovela.

Portanto, o objetivo central desta pesquisa é pensar através de *Terra Nostra*, como esses diferentes protótipos de personagens femininos dialogam com as diferentes temporalidades da telenovela, tanto da narrativa quanto com relação ao tempo da espectralidade. A hipótese que se pretende comprovar é que por mais que a telenovela apresente personagens à frente do padrão comportamental e ideológico dominante de seu tempo - ainda que coerente com os movimentos feministas e sufragistas que já existiam neste período da história brasileira -, as cenas finais de conclusão da trama remetem a realizações típicas da família tradicional, com filhos saudáveis, novas gravidezes, relacionamento amoroso bem resolvidos e lares bem estruturados. Há apenas duas exceções: uma é o caso de Janete, considerada uma possível vilã da telenovela (Pallottini; Gonzalez, 2000), que não alcança essa realização familiar, sofrendo um aborto espontâneo, e a outra é Dona Dolores, em que, ela sim, quebra o padrão e prefere viver sua independência financeira e carreira de trabalho, abrindo a mão de estar com a família e depender de outros.

Por este trabalho se tratar de um processo inicial de uma taxionomia das personagens femininas de *Terra Nostra*, tendo como foco as relações de espectralidades do público feminino, as questões relativas às teorias feministas, que dariam um aprofundamento à discussão sobre essas mulheres, não foram desenvolvidas com se deveria. Para isso, autoras de teorias feministas precisam ser consultadas, o que ficou pensado para se realizar em uma próxima etapa de estudo,

posterior ao processo de TCC de bacharelado, com mais tempo e estrutura para leituras e articulações mais detalhadas.

Mesmo sendo uma obra de época, produzida e lançada entre 1999 e 2000, *Terra Nostra* aportou agora no *Globoplay* para dialogar com um novo público e, como aponta Svartman (2019), esta pode ser a tendência das próximas produções televisivas, em que a internet acompanha e reforça o sucesso dos programas de TV. Portanto, por mais que as críticas à televisão apareçam e possam ser pertinentes, esse meio de comunicação e cultura ainda hoje é constantemente presente nas casas brasileiras sendo, muitas vezes, o único meio de informação, entretenimento e companhia para muitas mulheres brasileiras, não sendo coerente e justificável renegar este olhar atento às telenovelas da TV Globo.

## 2. AS MULHERES E A TELENOVELA

Desde as radionovelas, já se pensava no público das programações dramáticas como as “donas de casa”, pois eram as consumidoras dos produtos para cuidados do lar e da família, anunciados durante as tramas radiofônicas. Assim, os horários das atrações eram condizentes com os horários que suas ouvintes poderiam acompanhar durante o dia. A televisão brasileira, inaugurada em 1950, inicialmente se inspirou no processo de produção e programação das emissoras de rádios, buscando, inclusive, seus funcionários nesta indústria já desenvolvida com sucesso no Brasil (Lia Bahia, 2012). As telenovelas logo começam a ser exibidas em 1951, ainda de forma discreta e com perceptíveis referências da linguagem radiofônica (Malcher, 2002). Então, com sua “raiz nas radionovelas”, como aponta Esther Hamburger (2011), a teledramaturgia brasileira também era inicialmente pensada para o público feminino.

No entanto, Felipe Muanis ressalta que a televisão, como uma mídia em constante mutação e adaptação, necessitou repensar suas concepções de público conforme as organizações familiares foram mudando após crises econômicas e políticas, como na Segunda Guerra Mundial, “em que não apenas a mulher deixou de ser dona de casa e passou a trabalhar fora, como os horários do dia a dia se desestabilizaram” (2018, p. 17). Estas adaptações ocorreram tanto na ampliação de seu público-alvo, buscando atrair outras audiências, mais jovens, masculinas, infantis, quanto repensando o diálogo com as mulheres, visando também realidades para além do ideal conservador de família.

Portanto, apesar de mudanças significativas na estrutura familiar e do lar, as mulheres continuaram sendo o público preferencial das telenovelas. Ao introduzir sua pesquisa de campo voltado para a recepção do gênero televisivo, Lírian Sifuentes e

Veneza Ronsini (2011) destacam a relevância desse aspecto - grande público feminino que assiste diariamente à intersecção das esferas pública e privada pela televisão, sendo este, o principal meio de comunicação e informação para muitas mulheres brasileiras - como a principal motivação para a realização dos estudos de telenovela. As autoras também desenvolvem um tema importante para o presente trabalho: a relação da mulher telespectadora com a mulher personagem televisiva.

Ao assistir telenovelas, muitas mulheres conseguem observar suas realidades de outra perspectiva. Durante as entrevistas realizadas por Verónica Melo Policarpo, muitas telespectadoras, ao relatarem sobre as trajetórias das personagens de uma telenovela, contaram também, em paralelo, suas próprias histórias, o que levou a autora a refletir sobre a “forma como [a telenovela] é usada pelos indivíduos que a ela assistem para (re)interpretar, compreender e narrar a sua própria vida” (2003, p. 15). Como se pode perceber, a temática que intitula este capítulo abre margem para inúmeras discussões entre os gêneros feminino e teledramatúrgico, é uma relação próxima desde as origens da televisão. Portanto, para desenvolvê-la neste trabalho, será preciso realizar um recorte: a TV Globo, emissora brasileira privada, apesar da concessão pública, inaugurada em 1965, é a maior produtora de teledramaturgias nacional e de mídia da América Latina, possuindo os maiores índices de audiência diária no país (Svartman, 2019). Considerando estes fatores, o foco deste capítulo da pesquisa se limitará a observar as relações das mulheres brasileiras e as telenovelas da TV Globo. Serão duas vertentes abordadas a partir do tema: a mulher como telespectadora e a mulher como personagem.

## 2.1 AS TELESPECTADORAS

Antoine Compagnon, em seu livro “*O Demônio Da Teoria: Literatura e Senso Comum*” de 1999, reúne alguns nomes importantes que conceituaram sobre autor e leitor na literatura. Sobre este último, ele percebe que

o leitor é livre, maior, independente: seu objetivo é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro; aliás, ele não pode compreender um livro se não se compreende ele próprio graças a esse livro. (COMPAGNON, 1999, p.144)

Compagnon (1999) desenvolve conceitos de leitor que serão esclarecedores para compreender os próximos tópicos sobre as telespectadoras das telenovelas brasileiras. Ao citar a teoria de Wayne Booth (1961), Compagnon afirma que, assim como o autor real cria um substituto imortalizado no livro, o “autor implícito”, também cria um ideal de leitor para quem dirige o texto, o “leitor real”. Este leitor modelo, no entanto, não vai necessariamente condizer com o leitor real, pois, segundo Roman Ingarden (1931), há outros fatores que vão definir a experiência do leitor empírico, sendo a leitura de cada indivíduo resultado da assimilação de suas normas e valores extra-literários com o texto. Compagnon ainda recorre a conceitos de Wolfgang Iser (1972-1976) para melhor esclarecer essas normas e valores, o que Iser vai chamar de *repertório* é uma bagagem de normas sociais, históricas, culturais que trarão sentido individual à cada experiência literária. Mas não só o leitor vai trazer noções pré-textuais como também o texto e “para que a leitura se realize, um mínimo de interseção entre o repertório do leitor real e o repertório do texto, isto é, o leitor implícito, é indispensável” (Compagnon, 1999, p. 152).

Seymour Chatman, em seu livro “*Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*” (1978), utiliza os mesmos conceitos de autor criados por Wayne Booth (1961) para desenvolver os conceitos de leitores *implícito* e *real* associados à

espectoralidade de obras audiovisuais, como o cinema e a ficção televisão. A partir desta associação, estes conceitos serão aplicados ao tema deste trabalho, compreendendo a autoria como um grupo composto pela emissora, produtores, escritores, diretores e outros, além do texto como a obra teledramatúrgica e o leitor que, neste caso específico, são as telespectadoras. Nas produções da TV Globo, é possível observar que a telespectadora ideal é a quem se objetiva manter acompanhando e se envolvendo com o texto da telenovela, mantendo a audiência diária da programação. A emissora faz o acompanhamento dos índices por institutos de pesquisa como o Kantar IBOPE, que registra dados de audiência. Em nota de seu texto, no entanto, Felipe Muanis discorre sobre as limitações destas pesquisas: por mais que o sinal da Globo tenha um grande alcance nacional, a leitura de audiência só é realizada em 15 cidades brasileiras, sendo 13 delas capitais (2020, p. 69). Contudo, 13 estados brasileiros, todos das regiões Norte, Nordeste ou Centro-Oeste, não possuem nenhuma cidade nesta avaliação. Além disso, o autor aponta que, em 2017, a soma do PIB destes treze estados chegou a pouco mais de 601 bilhões de reais, enquanto só o estado do Rio de Janeiro, incluso na pesquisa, ultrapassa sozinho esta marca (Muanis, 2020). Portanto, pode-se concluir que, por mais que as produções audiovisuais da emissora despertem a audiência e interesse nas localidades mais remotas e diversas do país, o telespectador ideal que a TV Globo busca alcançar são provenientes das cidades com grande fluxo populacional, conseqüentemente de consumo e poder aquisitivo, que valorizam os intervalos da emissora e o preço cobrado por veiculação publicitária dos anunciantes, principalmente no Sul e Sudeste.

Para o tema, é importante esses dados serem destacados pois as produções de telenovela são de “caráter aberto”, isto é, enquanto a telenovela vai ao ar, seus

próximos capítulos estão sendo produzidos simultaneamente (Fadul, 2000; Hamburger, 2011). E como a história vai sendo escrita ao longo da exibição, é possível aproveitar os índices qualitativos e quantitativos para interpretar as reações da audiência. Neste processo, os autores vão definindo os rumos das personagens visando a melhor relação com seus telespectadores - provenientes das 15 cidades avaliadas. O diálogo televisivo é voltado para este público (de consumo) ideal.

No entanto, outras audiências que são despercebidas e invalidadas pela emissora compõem o espaço de telespectadores reais. As pesquisas de recepção neste tema buscam encontrar o público empírico proveniente de outras localidades e observar como é esse fenômeno midiático e cultural nas inúmeras realidades. Cada autora busca compreender nas entrevistas suas “normas e valores extra-literários”, como citado por Ingarden, ou o “repertório” de Iser.

Gládis Linhares (2000) pesquisou uma comunidade indígena situada em uma zona urbana de Mato Grosso do Sul - estado relegado pelas pesquisas de audiência da TV Globo -, para acompanhar transmissões da telenovela *Terra Nostra* (1999) e conversar com os residentes da aldeia Terena. Entre as entrevistadas estava uma menina de 12 anos que compartilhou com a autora seu encantamento com a obra teledramatúrgica das oito horas que estava em exibição no período da pesquisa, a primeira que ela assistia e que não perdia um capítulo. Comentando sobre os personagens, ela diz que gosta das crianças da telenovela e que queria ser uma delas. Também considera uma das personagens muito bonita com seus belos cabelos loiros e que inclusive gostaria de pintar seus próprios cabelos para se assemelhar. Esta personagem referida é uma empregada da família rica da trama, responsável pelos afazeres da casa e da cozinha.

As experiências pessoais da jovem participam da atividade espectral dando sentido ao texto televisivo. A identificação com a idade fez com que ela quisesse se ver como uma das crianças da trama, assim como suas atividades cotidianas de “lavar a louça, ver janta (sic), café da manhã, almoço” (Linhares, 2000, p. 9) fez com que ela se identificasse com a empregada jovem, trabalhadora e inocente, e não com uma das ricas e elegantes patroas. Linhares também apresenta outro repertório pré-televisivo da criança: sua família trabalhou muitos anos em fazendas e quando a menina teve que se mudar para um centro urbano, não se adaptou bem, o que pode ter motivado sua identificação relatada com o núcleo rural da telenovela. Mas este fator não impediu que a criança ficasse curiosa pelos cenários, figurinos e costumes de época apresentados pela telenovela, o que ela também afirma ser muito diferente do que já viu e viveu na aldeia.

Com este depoimento, é possível observar as relações que a telenovela cria com uma jovem menina de 12 anos, do interior de Mato Grosso do Sul, com vivências em uma comunidade indígena. Tanto a identificação e admiração quanto o primeiro contato com contextos inéditos a envolvem como telespectadora fiel da trama. Adayr Mroginski Tesche, ao analisar o modelo narrativo da telenovela, aponta que o seu texto

trabalha o imaginário do espectador somando aos seus anseios, necessidades, preocupações e desejos uma outra realidade também cotidiana - esse *mundo possível* das personagens mostrado na tela - constituindo-se como espaço de construção da empatia em que ele vê, mas também é visto. Nesse sentido, a telenovela é uma construção interativa, dialógica. É essa constante exigência de um comportamento ativo de ver e ver-se que prende o telespectador e o torna fiel (TESCHE, 2000, p. 4).

Uma fala importante, não podendo ser ignorada, é quando a menina entrevistada relata que gostaria de pintar os cabelos para ficar com aparência similar a da personagem, mostrando assim a contribuição da telenovela para a construção de seus

valores, neste caso, estéticos. Sabe-se, contudo, que esse fenômeno vai muito além, influenciando até mesmo, junto com outras instituições formadoras, no desenvolvimento de sua identidade como mulher.

Este aspecto é mais aprofundado em *“O que a telenovela ensina sobre ser mulher? Reflexões acerca das representações femininas”* (2011), estudo das já citadas Lírian Sifuentes e Veneza Ronsini. As autoras acompanharam doze jovens de classe popular - como classificado e justificado no texto por seus dados socioeconômicos - entre 16 e 24 anos. Algumas eram estudantes e outras haviam abandonado a escola precocemente. No grupo também havia donas de casa e profissionais ligadas às funções do lar ou cuidado com crianças.

Antes de abordar questões relativas à telenovela, as autoras apresentaram os repertórios e valores que as moças tinham em comum, reforçando que “os modos de ser mulher estão atravessados de forma pungente pela classe social” (Sifuentes; Ronsini, 2011, p. 135). Em suas vivências periféricas, foram instruídas desde cedo que a mulher, como mãe e esposa, teria que cuidar dos afazeres da casa, já que não poderiam pagar para outra mulher o fazer. Além disso, tendo o homem como a referência de provedor da família, aprendiam desde sempre que precisavam ser boas mães e esposas satisfatórias para não desapontar e serem abandonadas pelo marido.

Bastante discutida também foi a visão das jovens sobre o trabalho fora de casa, o que geralmente era visto como algo temporário e informal, apenas para socializar com outras pessoas e ganhar maior poder aquisitivo para adquirir bens de consumo, sem maiores ambições para carreira profissional ou independência financeira. E como a escola também era abandonada precocemente, seja por necessidade ou falta de incentivos, elas tinham a televisão como principal e mais acessível fonte de entretenimento, lazer e informação.

Além de suas realidades ilustrarem um padrão estrutural familiar patriarcal e muitas vezes misógino, seus ideais também eram bastante conservadores. Em seus depoimentos sobre a maternidade, elas veem esta questão como fundamental e indispensável para a vida de uma “*mulher normal*” - termo utilizado nas entrevistas por algumas delas -, pois consideram um instinto natural querer ser mãe. “Depois tá (sic) velho não tem ninguém, quem é que vai te cuidá (sic)?” e “eu não seria mulher se eu não tivesse essa experiência” (Sifuentes; Ronsini, 2000, p.136) são trechos dos depoimentos que demonstram como este caminho maternal já é definido só pelo fato delas serem mulheres e se verem como dependentes de cuidados.

Ao questionarem às entrevistadas sobre as personagens femininas de *Caminho das Índias*, telenovela da Globo de 2009, suas bagagens se fazem presentes durante as críticas. A mulher de bom caráter e digna de admiração na telenovela era a que se mostrava boa mãe. Já a mãe relapsa com os filhos, que se preocupava mais com sua beleza e autocuidados, era fútil ou considerada *louca*. As mulheres que trabalhavam eram admiradas, avaliadas como modernas e bem resolvidas, a que tinha abandonado a carreira para cuidar do marido teve seu momento de ascensão quando retornou ao trabalho. No entanto, de maneira mais presente, o cuidado das personagens com a família e o lar era o que distinguia as *boas mulheres*, segundo as entrevistadas.

A partir de reflexões sobre as trajetórias, os contextos e condições que formaram os valores e percepções das jovens e suas relações com a trama de *Caminho das Índias*, Sifuentes e Ronsini (2011) concluem que, por mais que as telenovelas não vão mudar a realidade dessas mulheres na prática, são estes programas que vão trazer novas perspectivas mais inovadoras de ser mulher, interrompendo o padrão único de submissão feminina visto até então em seu convívio.

Portanto, estudar a teledramaturgia no Brasil é também investigar um meio de comunicação capaz de influenciar no processo de construir, moldar e atualizar a identidade feminina, junto das outras instituições formadoras, como a família, a classe socioeconômica e a escola.

## 2.2 AS PERSONAGENS

A televisão e a telenovela, como apontado por Muanis (2019), conseguem manter “um sentimento de atualidade” em seu conteúdo, o que torna importante seus referenciais, afetando diretamente a cultura e o imaginário popular. Entre esses referenciais, estão as personagens das tramas televisivas. Esther Hamburger (2011), tomando pesquisas de recepção como parâmetro, afirma que ao assistirem telenovelas, as mulheres brasileiras identificam padrões femininos ideais<sup>5</sup>. E, como durante os anos a televisão teve que se adaptar às mudanças da sociedade, esses padrões também tiveram que se atualizar, abrangendo diferentes representações e papéis nas telenovelas.

Ana Maria Fadul, em seu artigo “*Telenovela e família no Brasil*” (2000), apresentou dados de um levantamento de tramas e temas das telenovelas da Globo, centrado nas décadas de 1970 e 1980, período em que o gênero televisivo se firmou formalmente e cotidianamente no país. Foi nesse período também que a TV Globo conquistou a grande audiência, criando a tradição da telenovela em horário nobre, às 20h - o que depois mudou para 20h30 e hoje é conhecida como *novela das nove* -, que faz o país parar para assistir. A partir dessa pesquisa, é possível perceber momentos da história teledramatúrgica da Globo em que temáticas narradas foram

---

<sup>5</sup> Termo utilizado pela autora para ilustrar a forma como os telespectadores brasileiros percebem as personagens femininas como referenciais, mas não são necessariamente padrões ideais de fato.

coerentes com acontecimentos da sociedade brasileira, inclusive no que diz respeito à representação da mulher.

Fadul aponta que, inicialmente, os melodramas tradicionais apresentavam um distanciamento no tempo e no espaço em relação ao contexto de seus telespectadores com tramas fantasiosas e internacionais e que não tinham maiores relações com a realidade brasileira. Isso vai se alterar nos anos 1960 com a telenovela *Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1968) que marca o abandono desta característica, aproximando-se do cotidiano e das vivências do público que, a partir de então, consegue se identificar com personagens e cenários brasileiros contemporâneos e urbanos, aumentando o “sentimento de atualidade” ao ver televisão. Neste período, ocorriam rompimentos em ideais conservadores dominantes na sociedade, principalmente com a revolução sexual e a revolução feminina. Em contraste, nesta mesma década, havia também se iniciado a ditadura civil-militar em 1964 que estabelece regras de controle para manter na mídia os valores conservadores, entre outros, de uma estrutura machista e patriarcal. Portanto, prevalecia os retratos de mulheres *belas, recatadas e do lar*, sem vida sexual antes do casamento, sem possibilidade de divórcio e estigmatizando o adultério feminino, “embora [a censura] fosse mais tolerante com o masculino”, e proibido se falar em pílula contraceptiva, educação sexual, bigamia etc (Fadul, 2000, p. 30-36).

Segundo a autora, era comum as novas relações e atitudes femininas modernas em vigência na sociedade daquele momento serem censuradas e não caracterizarem as mulheres nas tramas. Em algumas situações ainda houve diálogo entre emissora e censura para que se conseguisse introduzir algumas representações mais realistas e modernas a partir da criação de autores mais comprometidos na televisão brasileira. Era o caso de Janete Clair e Lauro César Muniz, que conseguiram discutir em suas

tramas novas formas da mulher se relacionar com homens e mais opções profissionais para elas. Fadul comenta que “para Janete Clair, [...] o trabalho era um ponto fundamental para as lutas da mulher – era a partir dele que se poderia falar em uma outra situação para a mulher” (2000, p.36). É esta mesma autora de telenovela quem vai iniciar a década de 1980 lutando para conseguir tematizar em sua obra questões relativas às pílulas anticoncepcionais (introduzida no país desde 1965) e ao aborto (proibido e se mostrando como um tabu até os dias de hoje).

Nos anos 1980, a censura legal do governo militar se destensiona até ser encerrada com a nova Constituição, em 1988, o que possibilitou discussões mais liberais, ainda que polêmicas, sobre a mulher e suas relações amorosas e sexuais. Juciane de Jesus Aleixo e Dalila Carla dos Santos, ao analisarem personagens já do século XXI em “*Perigo Para Quem? Representações das Periquetes Nas Novelas*” (2017), afirmam com base nas pesquisas de Nogueira (2002) e Gerbner (1998) que a partir da telenovela *Dancin’ Days* (TV Globo, 1978) as mudanças se iniciaram e o papel da moça submissa, conservadora e ingênua deixa de ser a norma, abrindo margem para mulheres emancipadas e independentes aparecerem nas tramas. Ao longo dos anos 1990, esses novos referenciais de mulher vão conquistando cada vez mais liberdade de comportamento e possuindo ambições profissionais além das matrimoniais e maternas (Fadul, 2000; Aleixo; Santos, 2017).

Por fim, Aleixo e Santos concluem a trajetória das personagens femininas da Globo - até onde interessa para esse trabalho - afirmando que “chegando aos anos 2000, as mulheres fortes, independentes e bem-sucedidas profissionalmente ganharam ainda mais destaque nas novelas” (2017, p.5). Ou seja, *Terra Nostra* (1999-2000), telenovela da Globo que será analisada, inicia a década dialogando com essa nova estrutura social - tanto das tramas quanto da sociedade brasileira -, ainda muito

conservadora, machista e patriarcal, mas que aponta para uma maior emancipação e empoderamento feminino<sup>6</sup>.

### 3. NOS TEMPOS DE *TERRA NOSTRA*

Para este estudo, são analisadas as personagens femininas de *Terra Nostra* (1999), buscando compreender suas representações criadas e exibidas pela TV Globo nos anos 1999 e 2000. A *novela das oito* assinada por Benedito Ruy Barbosa contou com uma grande equipe de pesquisa e produção e entrelaçou acontecimentos e lugares reais de São Paulo entre os séculos XIX e XX, com personagens e dramas ficcionais. O casal protagonista, Matteo (Thiago Lacerda) e Giuliana (Ana Paula Arósio), se conhece em um navio que partia da Itália rumo ao Brasil, onde o rapaz e outros imigrantes substituiriam a mão de obra escrava nas lavouras de café. Mas ao chegar no porto de Santos, os dois são separados e se perdem. Durante todo o melodrama, os encontros e desencontros românticos se desenrolam paralelos às trajetórias dos trabalhadores italianos que tentam *fazer a América*<sup>7</sup> no novo país.

Desde que foi pensada, a obra pretendia ser um sucesso de público, o que lhe concedeu grandes investimentos por parte da emissora e patrocinadores, o mais alto custo de produção da teledramaturgia brasileira até então. Segundo Porto (2002), o orçamento estimado foi de mais de 25 milhões de reais, o que levou uma matéria do Correio Braziliense, escrita por Fernando Miragaya em 1999, a comparar a obra da

---

<sup>6</sup> Importante reforçar que a trajetória de personagens analisada é referente às telenovelas da Globo, em especial às do horário das 20 horas. Em outros gêneros, como já apontando anteriormente, as obras conseguiam trazer outras abordagens, como na série *Malu Mulher* que em 1979 apresentou um retrato bastante moderno das mulheres contemporâneas.

<sup>7</sup> Expressão do período das imigrações, comumente usada pelos personagens da telenovela, que se refere ao enriquecimento, conquista de terras e melhora na condição de vida por parte dos imigrantes europeus.

Globo com o grande sucesso estadunidense *Titanic* (1997), principalmente pela produção dos primeiros capítulos que contou com gravações em um navio atracado na Europa e muitos figurantes caracterizados.

Segundo o *website* Memória Globo, a telenovela começou a ser elaborada após o sucesso de “*Os Imigrantes*” (1981, TV Bandeirantes) escrita pelo mesmo autor. Barbosa recebeu milhares de cartas com relatos pessoais de telespectadores que se identificaram com as situações contadas pela obra de 1981. Os depoimentos o inspiraram a contar algumas dessas histórias, aproveitando também de memórias remanescentes de sua infância no interior paulista, onde viu de perto os imigrantes italianos chegando para o trabalho nas plantações de café. Com estas inspirações pessoais e emotivas, é possível interpretar que, desde seu início, o projeto tinha o objetivo de envolver o público pelo afeto e memória, gerados pela identificação com personagens e cenários.

Contando com trajes típicos, idioma dividido entre português e italiano e festividades remetentes às tradições da Itália, a telenovela, de fato, conquistou o público e marcou o retorno da grande audiência do horário nobre da Globo - que estava em processo de declínio após *O Rei do Gado* em 1996 (Tesche, 2000). Na pesquisa “*Terra Nostra: Novela, Indústria Cultural e Sociedade*”, publicada em 2013 pela revista *Perspectiva Sociológica*, os autores encontraram dados de como o contexto diegético se inseriu no cotidiano dos brasileiros de diferentes formas:

Desde que a novela teve início foi registrada a duplicação pela procura de cursos de línguas para a aprendizagem do idioma italiano. “Desde o início da novela, estamos recebendo até 50 ligações por dia”, afirmou José Roberto Sanfins, diretor comercial da BBCC, escola de idiomas de São Paulo. Já o vice-cônsul da Itália na região do ABC Paulista, Emílio Rigamonti, afirmou que o número de descendentes que procuraram regularizar sua cidadania italiana subiu de 15 para pelo menos 30 por semana. (SOUZA; FONSECA; SIQUEIRA; PORTO, 2013, p. 38)

Além disso, o Memória Globo lembra também como a telenovela impactou o mercado de vendas com produtos relacionados, como a linha de massas “*Terra Nostra*”, lançada pela marca alimentícia Adria, os acessórios de cabelos usados pelas personagens, como lenços e chapéus, e até mesmo bonecas com roupas semelhantes às das italianas da trama. “Houve um processo de aculturação, que pode ser percebido através da incorporação de expressões como ‘*Buona gente!*’, ‘*Capiche!*’, ‘*Arrivederci!*’, ‘*Punto e basta!*’ e ‘*Dio mio!*’ no cotidiano”, como também reforça Souza, Fonseca, Siqueira e Porto (2013, p. 39). Não só o reconhecimento do público foi conquistado, mas também o dos críticos que premiaram a obra como Melhor Telenovela do Ano (Prêmio Extra de 1999 e Troféu Imprensa de 2000) e Melhor Programa de TV (Troféu APCA de 2000), além dos prêmios recebidos pelos atores protagonista, coadjuvantes e estreadores, segundo o Memória Globo.

### **3.1 NÚCLEOS URBANO E RURAL E SEUS PERSONAGENS**

Para uma melhor compreensão das tramas e personagens que serão analisadas, é preciso fazer uma apresentação dos contextos de *Terra Nostra*. A telenovela é dividida em dois núcleos: o rural (figura 1) e o urbano (figura 2), sendo cada um deles também separados entre classe operária e aristocratas.

No núcleo rural, localizado em uma fazenda no interior de São Paulo (figura 1), a casa grande é habitada pela família de Gumercindo (Antônio Fagundes), composto pela esposa, Maria do Socorro (Débora Duarte) e suas duas filhas, Angélica (Paloma Duarte) e Rosana (Carolina Kasting). Já na colônia, os italianos chegam para ocupar o lugar dos escravos negros, recém libertos, na lavoura de café. Entre eles estão o casal Leonora (Lu Grimaldi) e Bartolo (Antonio Calloni), o já citado Matteo (Thiago

Lacerda), as duas jovens italianas Florinda (Bianca Castanho) e Matilde (Taciana Saad) e muitos figurantes.

Figura 1 - Casa Grande e Colônia no Interior



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

Figura 2 - Mansão e Pensão na Capital



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

Já o núcleo urbano (figura 2) é inicialmente composto pelo bairro nobre da capital São Paulo, primeiramente na mansão dos Maglianos, onde mora o banqueiro Francesco (Raul Cortez), sua esposa Janete (Ângela Vieira) e seu filho Marco Antônio (Marcello Antony). Além deles, vivem na casa as empregadas Luíza (Fernanda Muniz) e Antônia (Sônia Zagury), a governanta Mariana (Tânia Bondezan) e o cocheiro Damião (Gésio Amadeu), depois substituído no emprego por Josué (Juan Alba). Na região dos comércios com casas mais simples, sem os luxos das mansões, instalam-se no início da telenovela a italiana Paola (Maria Fernanda Cândido) com seu amante,

o deputado Augusto (Gabriel Braga Nunes). Na segunda metade da telenovela, é inserido neste espaço, onde predominam trabalhadores e operários, uma pensão em que o casal protagonista Matteo (Thiago Lacerda) e Giuliana (Ana Paula Arósio) vai se hospedar. A dona do estabelecimento é uma imigrante espanhola, Dona Dolores (Lolita Rodrigues) que passa a ter o auxílio de sua filha, Hortência (Cláudia Raia).

Além destes dois núcleos principais, há personagens que não possuem um ambiente fixo, representando uma movimentação descoordenada de pessoas que, como citou Tesche, “ainda buscam espaço numa terra que nunca foi sua” (2000, p.4). São os negros Tiziu, depois registrado como Giulio (André Luiz Miranda), sua tia Anastácia (Adriana Lessa) e seu primo José Alceu (Guilherme Bernard). Este núcleo singular (figura 3) faz um retrato da abolição da escravatura que libertou os negros do trabalho não-remunerado com torturas e abusos, mas não lhes assegurou nenhum meio de recomeçar sua vida socioeconomicamente ou terras para construir casa e se fixar.

Figura 3 - Anastácia, José Alceu e Tiziu



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

Estes núcleos apresentados no início de *Terra Nostra* vão se reformulando por consequência dos acontecimentos políticos, sociais e culturais da trama, além dos motivos pessoais dos personagens, que vão sendo definidos pelo autor a partir da recepção do público, seja positiva ou negativa. Especialmente na segunda metade da obra, foi necessário adaptar o roteiro que inicialmente previa três diferentes momentos

temporais com três gerações de personagens, o que não ocorreu, pois, ao pesquisar a recepção do público, percebeu-se que os telespectadores estavam demasiadamente envolvidos com os personagens da primeira geração, levando os produtores e o autor a decidirem por manter somente esta até o final da telenovela, prometendo realizar uma continuação - o que seria *Terra Nostra 2*, mas que acabou sendo adaptada em 2002 com o nome *Esperança* (TV Globo).

### 3.2 CONTEXTO HISTÓRICO DA TELENOVELA: REALIDADE E FICÇÃO

Seymour Chatman (1980) também desenvolve em seu livro conceitos sobre os “tempos” da obra, definindo que há o “tempo da leitura” e o “tempo do enredo”, em que o primeiro é o momento em que a obra é acessada e compreendida pelo espectador, e o segundo é o momento temporal em que se passa o enredo narrado. Para *Terra Nostra*, pode-se definir o *tempo de leitura* como sendo o período em que foi ao ar na TV Globo, em 20 de setembro de 1999, contando com 221 capítulos de exibição diária, exceto aos domingos, no horário nobre das oito horas da noite, com seu último capítulo exibido no dia 2 de junho de 2000. Portanto, as telespectadoras acessaram a narrativa audiovisual neste período. Já o *tempo do enredo* se desenvolve em outro contexto, com um outro tipo de mulher, com participação específica em um contexto social do período das imigrações no Brasil, principalmente a italiana, tendo seu início nos anos finais do século XIX. Portanto, ao se fazer a análise, é preciso identificar características verossímeis das personagens, algumas mais condizentes com o tempo histórico da trama e outras mais contemporâneas e anacrônicas, destinadas ao diálogo no *tempo de leitura* com as telespectadoras contemporâneas.

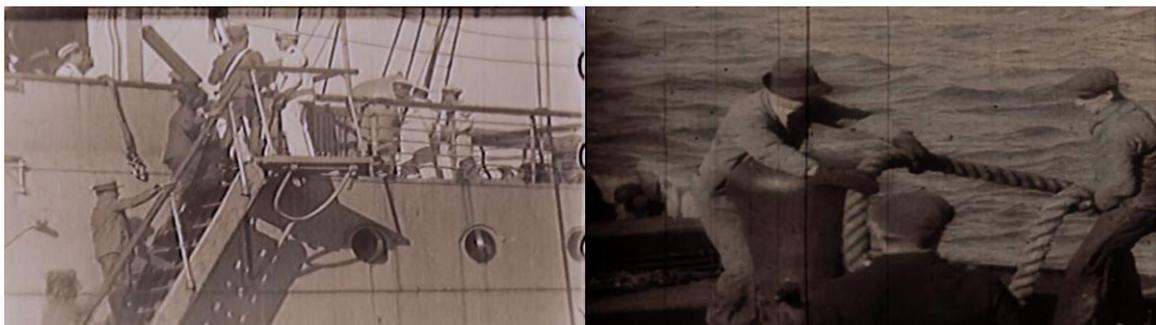
A visualidade cênica e o texto de *Terra Nostra* foram construídos a partir de pesquisas e informações colhidas sobre o período pela equipe da Globo, como relatado;

Três equipes de pesquisadores realizaram extensa pesquisa de texto, arte e imagens para ajudar na reconstituição de época da novela. A pesquisa de texto realizada na fase inicial foi feita, principalmente, nos arquivos do jornal O Estado de S. Paulo. [...] Imagens e filmes produzidos no período do surgimento do cinema foram usados para ilustrar algumas cenas. [...] Entre as instituições consultadas estão a Cinemateca de Roma, na Itália; a Associação Lumière, em Paris; a Biblioteca do Congresso Norte-Americano, em Washington; a British Pathé, em Londres; e a Cinemateca Brasileira, em São Paulo (Bastidores de *Terra Nostra*, Memória Globo).

A partir destas investigações, os cenários da telenovela foram criados como uma reprodução bastante verossímil de lugares reais - as mansões da avenida Paulista, a casa grande de estilo colonial na fazenda, as plantações de café, as acomodações do navio de imigração e bairros populares e comerciais inspirados, por exemplo, na Rua São Bento (Tesche, 2000). Com tamanho cuidado na pesquisa, é possível compreender que o comprometimento com a história política, econômica, geográfica e social do Brasil do século XIX, é parte significativa da estrutura de *Terra Nostra*, uma telenovela de época que confunde os telespectadores da trama ao tornar o ficcional cada vez mais enleado ao real, como será demonstrado a seguir.

Uma das estratégias para aumentar estes traços de realidade, mas ainda assim ficção, foram os trechos de filmes do primeiro cinema mundial e nacional, como relatado na citação anterior, nas transições de cenários. Estas imagens eram mescladas com réplicas produzidas com os atores da trama. Um exemplo é a cena em que Marco Antônio vai viajar, onde imagens resgatadas em preto e branco de um navio partindo e com ruídos na película (figura 4) são intercaladas com cenas do ator que o interpreta, Marcello Antony, reproduzindo artificialmente (figura 5), com técnicas modernas, os mesmos efeitos plásticos da imagem antiga documental.

Figura 4 - Imagens de Arquivo de Navio



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

Figura 5 - Imagens Produzidas pela TV Globo em 2000



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

Marina Maluf e Mariza Romero trazem em seu trabalho “*A Sublime Virtude de Ser Mãe*” (2002) alguns dados da sociedade deste período, que passava por transições estruturais com bases em *estudos médico*<sup>8</sup>. Sua descrição da movimentação brasileira em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, possibilita perceber que o autor e produtores de *Terra Nostra* inseriram a *história real*<sup>9</sup> para contar suas tramas ficcionais.

Contextualizando sua pesquisa, Maluf e Romero explicam que a partir da segunda metade do século XIX, os grandes centros urbanos do país passavam por rápida e turbulenta industrialização, onde muitos trabalhadores do campo, imigrantes

<sup>8</sup> Apesar de utilizarem este termo adotado na época, durante o texto, as autoras questionam constantemente a veracidade dos fatos apontados como pesquisas científicas, pois não há registros que demonstrem a metodologia realizada para estes resultados (Maluf; Romero, 2002).

<sup>9</sup> Baseada em fatos verídicos apontados por pesquisadoras como Maluf e Romero (2002).

e negros libertos rumaram em busca de empregos. Desde o começo da telenovela em questão, percebe-se o grande movimento de imigração com objetivo de ocupar estes postos de trabalhos, tanto nas fazendas - já que ocorreu a abolição da escravidão e o trabalho na lavoura foi abandonado - quanto nas fábricas que vão surgindo, como a de macarrão que Paola inaugura. Com a falta de direitos trabalhistas e as quebras de contratos com os italianos, muitos destes também abandonam a fazenda e vão para a capital trabalhar, por exemplo, na construção civil - como o caso de Amadeu. Este movimento descontrolado gerou uma superlotação nas cidades e pouco emprego para muita mão de obra. As pessoas que chegavam, viviam em condições precárias em alojamentos tumultuados, como ocorreu com Matteo. O rapaz jovem com histórico de trabalhos braçais não conseguiu emprego durante muito tempo na trama, o que piorou quando foi chamado de anarquista por alguns concorrentes das vagas.

Além dos trabalhadores, também a elite cafeicultora se mudou para esses centros urbanos, gerando um contraste social separado por “um abismo econômico e cultural que permaneceria intacto” mesmo com as reformas (Maluf; Romero, 2002, p. 223). Esta situação é retratada na telenovela a partir de sua segunda metade, onde a família do barão do café Gumercindo, muda-se para a já ilustre Avenida Paulista, dividindo o núcleo urbano entre o bairro popular e o bairro das elites.

Naquele momento, surgia um movimento higienista promovendo a “reorganização social que tinha como base instituir na sociedade a ideia de pátria, de dever, do valor do trabalho e do valor da saúde como promotora de uma população hígida e produtiva” (Maluf, Romero, 2002, p. 222). A necessidade de reformas sanitárias é mostrada na telenovela logo no começo da trama, quando o navio com imigrantes chega ao Brasil já com casos de mortes causadas por surtos epidêmicos. Ao mesmo tempo, nas cidades brasileiras, uma crise na saúde pública ainda maior

acontecia, pois inúmeras doenças já se espalhavam devido a ampliação urbana sem planejamento sanitário em São Paulo, o que levou a trágica cena de falecimento do filho de Giuliana por difteria.

No entanto, Maluf e Romero (2002) relatam que esse movimento que se dizia científico tratou de impor não só regras higiênicas, mas também se estendiam aos comportamentos individuais e às organizações familiares. O que era para ser um cuidado físico se tornou terrorismo moral: tanto nas famílias pobres quanto nas de elite estas regras impuseram novas atitudes, o que afetou sobretudo as mulheres. Um exemplo citado pelas autoras é de médicos - nesta época, todos homens - que julgavam a maternidade das mulheres brasileiras como ignorante e problemática, e ensinaram métodos mais adequados<sup>10</sup> como o aleitamento materno até mais ou menos os 18 meses, indicando ser essencial para a formação de *cidadãos de bem*. Esses médicos, ainda que se dizendo preocupados com a saúde preventiva e educação das crianças, responsabilizavam as mulheres pelas mortes infantis ao não cuidarem adequadamente de seus filhos. A partir disto, os papéis do homem e da mulher iam se definindo cada vez mais na sociedade, onde a mulher, considerada a *rainha do lar*, tinha o dever de cuidar de toda a família, encarcerada no ambiente privado da casa e na instituição social da família.

Na nova arquitetura de disposições e de papéis, prescreveu-se para a mulher o casamento, o espaço da casa e a maternidade. [...] A mulher que se recusasse a cumprir a prescrição e se deixasse corromper pelos excessos mundanos deveria ser punida com severidade, sobretudo por meio de uma bateria de ameaças patológicas, engendradas pelos médicos, que eficazmente recaíam sobre ela (MALUF; ROMERO, 2002, p. 225).

---

<sup>10</sup> As autoras apontam um embate criado a partir disso, onde a experiência empírica e popular construída e mantida pelas mulheres e suas antecessoras é desqualificada, sendo substituída pelo conhecimento científico desenvolvido por médicos homens que tratavam o corpo e atividade feminina como objetos de análise em prol do desenvolvimento de *cidadãos de bens* do sexo masculino.

As autoras afirmam que, de modo geral, as mulheres, sem direitos de escolha e de voz, seguiram os deveres e responsabilidades que lhes foram impostos. Mais adiante, serão apresentadas personagens que condizem com esta linha ideológica, que percebem o casamento como um caminho natural da mulher, assim como a maternidade, sendo a esposa culpada caso o casal não gerasse filhos homens.

Maluf e Romero, no entanto, lembram que também havia mulheres que trouxeram questionamentos quanto ao seu papel como cidadã, que na época ainda lhes era negado. A autora Verônica C. Ferreira explica em seu trabalho *“Entre Emancipadas e Quimeras - Imagens Do Feminismo No Brasil”* (1996) que neste período, década final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, já acontecia um primeiro movimento de feminismos no Brasil, sendo duas vertentes destacadas:

um feminismo liberal, professado por mulheres das elites cafeeiras e das camadas médias, cujas principais bandeiras de luta foram o direito à participação social e o direito ao voto, e um outro tipo de feminismo, surgido no interior do movimento anarquista, que justamente por repudiar o sufrágio, abriu espaço para um leque de questões inusitadas para a época, questionando vários aspectos da relação homem/mulher (FERREIRA, 1996, p. 153).

Portanto, pode-se dizer que algumas feministas da época já lutavam para conquistar o sufrágio feminino e leis de proteção às mulheres no espaço trabalhista, ainda que consentindo com seu pertencimento e domínio no lar, tendo a maternidade como um dever natural (Maluf; Romero, 2002). Mas havia também as raras exceções de feministas que não só lutavam por direitos de cidadã atuante na esfera pública, como também questionavam todo o projeto de dominação e objetificação das atitudes femininas. Uma delas era a escritora Maria Lacerda de Moura que criticava a estrutura familiar e do lar que os homens queriam impor, vendo tal situação como uma farsa com objetivos exploratórios e abusivos que se aproveitavam da ignorância das mulheres (Maluf; Romero, 2002).

Logo, com base nas afirmações de Maluf e Romero (2002), pode-se concluir que tradições conservadoras patriarcais e misóginas eram reafirmadas naquele momento, fim do século XIX e primeiras décadas do século XX. Os homens, usando diferentes argumentos, queriam impor à mulher seus deveres, seus limites e responsabilidades com o lar e a família. No entanto, não se pode esquecer das primeiras sufragistas e feministas brasileiras, como apontado pelas autoras, que se levantavam nesta época, inclusive provenientes das classes mais abastadas. Introduzindo uma primeira análise, as tramas de *Terra Nostra* bem como a inserção de mulheres e seus diferentes tipos na sociedade da época, giram em torno de acontecimentos inspirados em fatos reais da história paulistana.

#### **4. REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM *TERRA NOSTRA***

Após os cento e cinquenta capítulos assistidos, algumas análises iniciais referente ao contexto de cada personagem feminina de *Terra Nostra* foram realizadas (ANEXOS I, II, III, IV), sendo desconsideradas aquelas que fazem uma breve participação especial, como a mãe de Giuliana, que morre nos primeiros capítulos, ou que não tem um enredo desenvolvido, como as freiras do convento e a cozinheira Antônia. Com isso, chegou-se a uma lista com 15 personagens, cada uma delas com nome, personalidade bem desenvolvida, ocupação e ambição. Além delas, as figurantes que representam as imigrantes também foram adicionadas nessa lista como uma *persona* denominada “*Italianas*”, pois juntas representam a personalidade da mulher italiana retratada pela telenovela (Tabela 1).

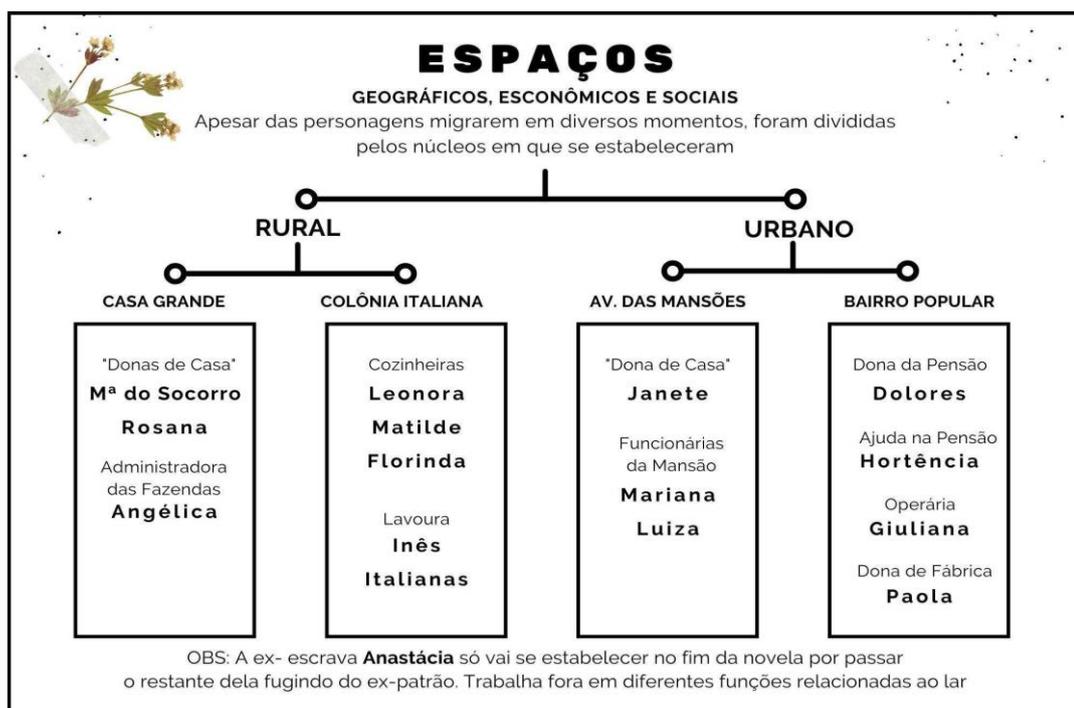
Tabela 1 - As personagens femininas de *Terra Nostra* (1999)

PERSONAGEM	ATRIZ	REFERÊNCIA	CATEGORIA
<b>MARIA DO SOCORRO</b>	DÉBORA DUARTE	MATRIARCA RURAL	SENHORAS CONSERVADORAS
<b>JANETE</b>	ÂNGELA VIEIRA	MATRIARCA URBANO	SENHORAS CONSERVADORAS
<b>GIULIANA</b>	ANA PAULA ARÓSIO	IMIGRANTE PROTAGONISTA	MÃES APAIXONADAS
<b>ROSANA</b>	CAROLINA KASTING	FILHA DE FAZENDEIRO	MÃES APAIXONADAS
<b>ANGÉLICA</b>	PALOMA DUARTE	FILHA DE FAZENDEIRO	QUESTIONADORAS
<b>PAOLA</b>	MARIA FERNANDA CÂNDIDO	IMIGRANTE EMPRESÁRIA	QUESTIONADORAS
<b>DOLORES</b>	LOLITA RODRIGUES	DONA DA PENSÃO	QUESTIONADORAS
<b>LEONORA</b>	LU GRIMALDI	IMIGRANTE COZINHEIRA	TRABALHADORAS
<b>INÊS</b>	DÉBORA OLIVIERI	IMIGRANTE	-
<b>FLORINDA</b>	BIANCA CASTANHO	IMIGRANTE EMPREGADA	TRABALHADORAS
<b>MATILDE</b>	TARCIANA SAAD	IMIGRANTE EMPREGADA	TRABALHADORAS
<b>LUIZA</b>	FERNANDA MUNIZ	EMPREGADA CASARÃO	-
<b>MARIANA</b>	TÂNIA BONDEZAN	EMPREGADA CASARÃO	-
<b>HORTÊNCIA</b>	CLÁUDIA RAIA	FILHA DA DONA DA PENSÃO	-
<b>ANASTÁCIA</b>	ADRIANA LESSA	EX-ES CRAVA	EX- ESCRAVA
<b>ITALIANAS</b>	FIGURANTES	MULHER ITALIANA LAVOURA	TRABALHADORAS

Fonte: Elaborada pela autora (2021).

Para fins de contextualização, uma nova divisão foi tramada para observar os espaços onde cada uma ocupa e se estabelece, tanto no núcleo rural quanto no urbano e suas respectivas divisões de classes socioeconômicas (Quadro 1).

Quadro 1 - Divisões espaciais das personagens



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

A partir disso, categorias foram criadas exclusivamente para facilitar o processo desta análise, onde mulheres com um mesmo padrão comportamental ou ideológico foram agrupadas, representando as diferentes referências femininas encontradas - sem que uma seja excludente perante a outra -, denominadas *senhoras conservadoras* (Janete e Maria do Socorro), *mães apaixonadas* (Giuliana e Rosana), *questionadoras* (Dolores, Angélica e Paola), *trabalhadoras* (Matilde, Florinda, Leonora e *Italianas*) e *ex-escrava* (Anastácia). As personagens que não estão nos grupos acabaram ficando fora desta análise por motivos práticos, já que, apesar das personalidades desenvolvidas, suas tramas são limitadas e faltam informações para o estudo, como por exemplo suas origens e passado.

Mas como na vida real, por mais que haja semelhanças, cada trajetória na trama da telenovela tem suas próprias especificidades. Portanto, as narrativas das

personagens serão analisadas sucintamente e individualmente dentro de cada categoria, buscando compreender a conclusão de suas histórias.

#### 4.1 SENHORAS CONSERVADORAS

Nesta categoria, estão presentes duas personagens da alta sociedade paulista (figura 6), Maria do Socorro e Janete, herdeiras de cafeicultores, porém uma apresentada no contexto rural e a outra, no contexto urbano. Ambas são vozes femininas de autoridade na casa, já que são as mais velhas na família. Foram nomeadas *senhoras conservadoras* por terem uma trajetória mais tradicional à organização patriarcal, em que a esposa é responsável pelo lar e criação dos filhos, sem interferir nos negócios econômicos da família que são de responsabilidade e comando exclusivo dos homens. Portanto, são retratadas, na maioria das vezes, dentro de casa, saindo raramente para visitar conhecidos ou fazer compras em São Paulo. Uma representação tradicional do comportamento e dos espaços da mulher, condizente e coerente com o pensamento normativo da época retratada, transição do século XIX para o XX.

Figura 6 - Madame Janete e Maria do Socorro



Fonte: Globo, *Terra Nostra* (still)

No entanto, Janete é mais vaidosa, gosta de ostentar sua fortuna com belas roupas e acessórios e também com sua elegante mansão na Avenida Paulista. Também cuida do *status* da família Magliano, muito respeitada entre sua classe, e, para isso, tenta comandar os acontecimentos da casa junto com o marido, o que gera um embate entre eles em que o filho fica ao lado do pai. Para tentar evitar que Marco Antônio se case com uma imigrante pobre e sem *etiqueta*, foi capaz de tirar um bebê recém-nascido da própria mãe para obter sucesso em seus planos, podendo assim ser associada à vilania (Pallottini, Gonzalez, 2000), já que a moça prejudicada é a protagonista.

Já Maria do Socorro é mais simples, com estética e estilo de vida colonial, porém com todo o conforto de uma filha e esposa de barão do café. No entanto, tem as mesmas preocupações quanto à família e às convenções de seu meio social. Ela é mais próxima da educação das filhas e as incentiva a ser uma esposa submissa aos comandos do marido e responsável pela casa, como foi educada. Mesmo sendo traída pelo marido que abusava sexualmente das escravas, ela continuou fiel e obediente a ele, sempre demonstrando muito amor e cuidado e tendo a feliz compensação no final ao conquistar o carinho dele novamente, além de conseguir lhe “dar” um filho homem.

Janete também foi traída, no entanto seu marido a largou para ir morar com uma moça mais jovem, com quem viveu feliz e apaixonadamente. Janete não se contentou, sofreu em silêncio e só lhe restou aceitar. Depois de um tempo, deixa todas as convenções de lado ao assumir um romance com seu cocheiro mais novo em idade, Josué, mas sua trajetória não foi tranquila. Durante a trama, o público confidenciou com outros personagens as desconfianças quanto a identidade e caráter de seu amante, o que fez Janete ser vista como uma mulher iludida e enganada por muito tempo. E de fato, o cocheiro tinha se aproximado dela por uma vingança, mas acabou

se arrependendo e eles continuaram juntos. Mas diferente de seu ex-marido que tem filhos e pura felicidade com uma mulher mais nova, Janete aparece cabisbaixa nas cenas finais e um dos personagens comenta que a senhora tinha sofrido um aborto natural, sendo insinuado que foi um castigo divino por seus atos.

## 4.2 MÃES APAIXONADAS

A segunda categoria leva este nome por representar as personagens que têm a trama focalizada em suas relações românticas e em seus comportamentos relativos à maternidade. Giuliana é a protagonista e faz par romântico com Matteo, já Rosana pode ser considerada antagonista, pois rivaliza com Giuliana o amor do rapaz. Ambas são jovens de idades próximas (figura 7) que iniciam a telenovela em tempo de transição da vida de filha para a de esposa e mãe.

Figura 7 - Giuliana e Rosana



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

Giuliana é uma das imigrantes que sai da Itália para tentar melhorar a vida no Brasil, ela e seus pais se encontrariam com um velho amigo da família que já estava bem estabelecido em São Paulo, Francesco Magliano. No entanto, a peste se espalha pelo navio e ela fica órfã de pai e mãe. Durante a viagem ela conhece Matteo, por quem se apaixona, vive um breve e intenso romance e acaba engravidando. Eles

planejam ficar juntos no Brasil, mas se perdem no porto de Santos. A moça é levada por Francesco para a mansão e Matteo foi encaminhado para a fazenda de Gumercindo onde tinha um contrato para trabalhar.

Durante a trama, Giuliana é manipulada constantemente pela família Magliano, mas acaba se casando com um deles, Marco Antônio, já que estava grávida e sozinha. Ela tem seu bebê raptado por sua sogra logo após o parto - acontecimento citado anteriormente - e é enganada quando uma criança é trazida e posta no lugar da outra que já tinha sido adotada. Esta sequência de tragédias, que a caracteriza como a heroína melodramática (Policarpo, 2003), só é amenizada quando consegue reencontrar Matteo e foge com ele, deixando o falso filho para trás, tendo em vista que seus problemas se resolveriam pelo fato de finalmente estar com o homem amado.

Já a trajetória de Rosana é o contrário, ela e sua família são quem manipulam a situação. Ela se apaixona torridamente por Matteo, mesmo recebendo somente descaso da parte dele, e convence o pai de que o italiano abusou sexualmente dela, fazendo com que o fazendeiro tradicional obrigue Matteo a se casar com sua filha. O rapaz, a contragosto, só aceita pois não queria a outra opção, que seria a morte. Durante o tempo juntos ela faz de tudo para conquistar o amor dele, tem um filho, o que acredita que o “prenderia” definitivamente a ela, porém nada adianta e ele abandona o lar para ir atrás de Giuliana. Em um momento mais adiante, após sofrer muito com a rejeição amorosa, ela conhece o ex-marido de Giuliana, Marco Antônio, que a valoriza como mulher e a faz se sentir desejada. Apaixonada, vai viver com ele, deixando inclusive o filho sob os cuidados dos avós.

As duas protagonizam o quarteto romântico principal da telenovela, mas com comportamentos e atitudes diferentes. Rosana tenta controlar os acontecimentos se aproveitando até mesmo de situações desonestas para conquistar o que deseja,

enquanto Giuliana tolera todas as tragédias e manipulações que sofre com paciência e resiliência.

Marco Antônio, que também trama para prender Giuliana em seu casamento, tem um desenvolvimento positivo na trama, ele conquista o respeito e carinho da moça ao ser compreensivo e ajudá-la com a busca e guarda do filho verdadeiro. Já Rosana, é desprezada por Matteo que a maltrata em diversos momentos, resolvendo-se na história apenas quando Giuliana senta com ela para terem uma conversa empática como mulheres, mães e apaixonadas. Por fim, Rosana consegue seu final tranquilo com Marco Antônio e Giuliana fica com Matteo.

Porém, até chegar a este ponto, ambas são julgadas em algum momento por outros personagens ao priorizarem seus romances à sua maternidade, ocorrendo até de perderem a guarda de seus filhos. E, contraditoriamente, Matteo também briga com Giuliana por ela preferir os cuidados com a filha - proveniente do casamento com Marco Antônio - ao ficar em paz com seu novo parceiro. Portanto, as personagens desta categoria, a todo momento, têm suas escolhas como mulher, esposa e, principalmente, mãe sendo postas em julgamento por outros personagens. O diálogo final em que as duas resolvem suas questões conflitantes, Giuliana devolve para Rosana o filho que Matteo tirou dela quando a ex-esposa foi morar com outro homem. Nesta cena conclusiva, as duas personagens protagonizam um momento em que as mulheres postas em julgamentos resolveram suas questões entre si, maternidade e romance, sem os julgamentos alheios afetarem seus destinos. O que as diferenciam das personagens da categoria anterior é a idade, são bem mais jovens e também priorizam viver o amor romântico e a maternidade, sem se preocupar com o *status* e com convenções sociais, já que a troca de parceiros entre os casais é constante e suas estruturas familiares vão contra os padrões.

### 4.3 QUESTIONADORAS

Apesar de nas categorias anteriores se observar um padrão entre as mulheres mais velhas, que mantêm as convenções sociais da alta sociedade e do conservadorismo patriarcal - enquanto as mais jovens quebram as barreiras destas estruturas, deixando até mesmo a maternidade em segundo plano em algum momento -, esta nova categoria introduz Dolores, que quebra o padrão (figura 8). Uma personagem secundária que surge na segunda metade da trama mas que ganha força com sua presença matriarcal e respeitável. Imigrante espanhola, a senhora já mais velha não teve o mesmo conforto econômico que as mulheres da categoria *conservadoras*. Ela relata ter ficado viúva prematuramente, com uma filha pequena para criar e uma herança mínima: somente a casa em que elas moravam, nada mais.

Figura 8 - Dona Dolores



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

Desde o começo Dona Dolores é apresentada como uma autoridade em seu meio, administrando sozinha sua pensão, contando esporadicamente com a ajuda de sua filha, para preparo da comida dos hóspedes e com seu sobrinho, para compras e outras funções. No momento em que ela relata sua história de vida, afirma que depois da dificuldade que passou quando ficou viúva, decidiu que nunca mais seria

dependente de ninguém, que aquela pensão que abriu na casa que herdara - e manteve sozinha por anos - era sua garantia de estabilidade. É uma das duas únicas personagens femininas na trama que se mantém sem um par romântico<sup>11</sup>. No final da telenovela, a filha de Dolores chama a mãe para ir morar com ela e o genro e, assim, descansar, justificando que não podia mais ficar trabalhando tanto na pensão naquela idade. Mas a senhora, em sua cena final, com rispidez e empoderamento, insiste que é feliz sozinha, cuidando de sua pensão e sendo independente.

Já Paola e Angélica (figura 9), também analisadas dentro da categoria *questionadoras*, são jovens que saem das casas de seus pais ainda no início da trama: Angélica para cuidar de sua casa e de seu esposo e Paola para cuidar também de sua própria casa e seu amante. O ponto que une as duas tramas é que tanto o esposo de uma quanto o amante da outra eram o mesmo homem, o deputado Augusto.

Figura 9 - Paola e Angélica



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

Angélica desde o início criticava o sexo oposto, pois ficara enojada com o comportamento dos homens desde que presenciou seu pai abusando sexualmente de uma escrava e traindo sua mãe. Porém, diferente de sua mãe, Maria do Socorro, não aceitou pacificamente o ato e decidiu, a partir de então, que não queria se casar - mas

<sup>11</sup> A ex-governanta dos Maglianos, Mariana, após anos trabalhando nas casas das famílias, encerra a trama como voluntária no orfanato do convento, próxima de seu filho adotivo e bastante realizada.

depois foi obrigada pelo pai. Paola também relegou as tradições do “sagrado” matrimônio quando aceitou se mudar para São Paulo e viver como a amante de Augusto, totalmente ciente de que ele em breve se casaria com Angélica e teria outra casa naquela mesma cidade.

As trajetórias de ambas se iniciam com questões relacionadas ao casamento, mas, em um momento de virada em suas tramas, acabam protagonizando uma série de quebra de convenções sociais relacionadas ao papel da mulher na sociedade. Quando Paola corta relações com Augusto, por já não se sentir tão apaixonada e por saber que a esposa dele teria um filho, a moça usa suas economias e busca financiamento no banco para abrir sua própria empresa (figura 10). Já que seu macarrão era tão elogiado, resolveu comercializá-lo. Seu empreendimento é um sucesso e a forma como ela administra sua fábrica é destacada quando todos os outros sócios do banqueiro que a financiou vão à falência com a crise econômica, mas ela consegue manter a administração da sua empresa, sendo a única a passar pela fase difícil sem precisar fechar as portas.

Figura 10 - Fábrica de Paola



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

Ao longo da trama, Paola se envolve com outro homem e com ele tem filhos - abrindo inclusive uma sala para cuidar e amamentar a bebê dentro de sua fábrica, o que estende para sua funcionária usar, já que também era mãe (figura 10). Após a

fase de amamentação, deixa a criança sob o cuidado da avó para ir trabalhar, constatando assim uma organização e movimentação familiar moderna em que a mulher também ocupa um lugar no mercado de trabalho e no sustento da família. Mas suas realizações pessoais na telenovela são bem balanceadas entre o crescimento da família - ela engravida novamente no final - e o sucesso de sua fábrica, que representa o amor que tem por seu macarrão.

Já Angélica, tem o ponto de virada quando falece seu sogro, deixando todas as fazendas de café para o filho administrar. No entanto, seu marido dizia não ter vocação para cuidar das plantações e funcionários da fazenda e Angélica, com a ajuda do pai e sua experiência como observadora ao longo da vida, assume a administração dos cafezais. A jovem leva um tempo para conseguir impor respeito aos trabalhadores e é menosprezada quando inova ao propor um novo tipo de contrato aos seus funcionários, o que desestabilizou a relação de patrão e trabalhador em outras fazendas. No entanto, seu plano é bem-sucedido e acaba sendo posto em prática nos cafezais vizinhos.

Quando seu pai resolve morar na capital para agradar a esposa, Angélica se responsabiliza por ambas as propriedades, a do marido e a do pai. Nesta nova fase, a moça, que já era mãe, passa a usar roupas mais simples e práticas para cavalgar e transitar pelas fazendas. Conseguiu superar os preconceitos de seu sexo, sendo respeitada tanto pelos colonos quanto por outros fazendeiros (figura 11) - um deles, em uma viagem, a incentiva inclusive a participar de assembleias de cafeicultores, onde só havia homens.

No entanto, após a crise econômica no país, seu marido resolve vender suas posses, o que deixa Angélica furiosa, ameaçando se divorciar e fugir com a filha. Nesta passagem, já no período final da telenovela, Angélica protagoniza discursos

pró-feministas questionando a submissão da mulher ao pai e ao marido, alegando que era um desrespeito o que eles queriam fazer sem reconhecer os anos que ela trabalhou nas fazendas e tudo que conquistou com muito amor e sem reclamar. Mas, quando seu pai explica que precisa vender uma das fazendas para conseguir manter a outra, a moça aceita. Apesar de lutar até o final, acaba, por insistência de sua família, indo morar na capital e viver como a mãe, *dona de casa* e cuidadora da filha. No entanto, no último capítulo, seu marido cede o palanque da Câmara dos Deputados para Angélica discursar e, apesar de reforçar o valor da mulher como a mãe que educa os futuros cidadãos, ressalta as capacidades e potenciais das mulheres, reforçando seu desejo expressado desde o início da telenovela de poder votar. Ela recebe muitas vaias dos políticos - todos homens, já que não havia espaço para mulheres neste setor público legislativo - que tentam menosprezá-la só por ser mulher e depois por seus ideais, mas esta cena conclui sua satisfação final da trama em paralelo com a cena da “família feliz”.

Figura 11 - Angélica com os trabalhadores da fazenda



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

Já Paola, conclui a telenovela com seu sucesso empresarial e a realização como mulher, mãe e esposa. Durante toda a trama, demonstrou domínio de seu corpo e

decisões, sem se importunar com falácias e padrões sociais. Emprega muitas mulheres em sua fábrica e recebe a filha de uma delas no berçário da empresa. Uma última cena de destaque se passa quando ela dispensa Augusto, decide viver sozinha em sua casa e, numa cena emblemática, goza da liberdade em sua banheira cheia de espumas e plenitude.

#### 4.4 TRABALHADORAS

Apesar de nos exemplos anteriores as mulheres ocuparem espaços profissionais que na época era domínio majoritário do homem, as três *questionadoras* atuavam em posições de gerência e comando, envolvendo a realização profissional e apreço pela carreira. No entanto, outras personagens, principalmente no núcleo das imigrantes, estavam no mercado de trabalho não por vontade própria, mas por necessidade. Matilde e Florinda protagonizaram uma cômica rivalidade na qual se aproveitam da má fama do deputado Augusto, de adúltero, para convencer a patroa, Angélica, de mandá-las para a capital trabalhar. As duas jovens italianas (figura 12) que trabalhavam na lavoura foram, em diferentes momentos, enviadas para a *casa grande* no intuito de cozinhar para a família. No momento que o patriarca com a esposa se muda para a capital, uma das meninas vai e a outra fica. Com intrigas e planos, uma acusa a outra para a patroa, apontando a rival como “presa fácil” para o marido falho de caráter. Nenhuma delas queriam de fato ficar com ele, é apenas a mudança para o centro urbano que lhes interessa.

Porém, ao final da trama, percebe-se que o objetivo das personagens era conhecer algum pretendente na elite paulistana, para poder se casar e não precisar mais trabalhar. Ou seja, no caso destas moças, elas percebem sim o trabalho como

um caminho para conquistar algo, mas este alvo ainda era o bom casamento, que acreditavam que lhe traria liberdade e realização. De fato, ambas encerram a trama bem casadas e aparentemente felizes.

Figura 12 - Matilde e Florinda



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

Leonora tem uma trajetória diferente. Como seu marido é destacado como líder dos colonos, ela logo é promovida ao cargo de cozinheira dos patrões e conquista o afeto deles. O casal imigrante se torna braço direito do fazendeiro, além de compadres (figura 13). No decorrer da trama, os dois juntos se esforçam igualmente para conquistar dinheiro, comprar as próprias terras, plantar uva e fabricar seu próprio vinho. Ao final, conseguem realizar o sonho, no entanto, mesmo sendo agora patroa, permanece com sua simplicidade e não demonstra o recato esperado pelas mulheres da elite na época.

Assim como Paola, que tinha muito “apetite” sexual, protagonizando diversas cenas “picantes” com seus parceiros, Leonora era bem resolvida com relação ao tema. No início, quando a menina Angélica estava apavorada de medo da noite de núpcias e sua mãe, Maria do Socorro, senhora recatada e cheia de pudores, não conseguia explicar o que acontece, foi Leonora quem sentou e explicou detalhadamente os momentos de intimidades entre um casal e as formas da mulher obter prazer, tanto que a jovem fica radiante e animada com a ideia após o diálogo.

Figura 13 - Leonora e a filha com o marido (esq.) e Gumercindo (dir.)



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

De um modo geral, as mulheres imigrantes, que neste trabalho foram personificadas pelo termo *Italianas*, eram mais livres, trabalhavam igualmente aos homens na lavoura, gostavam das danças e das festas (figura 14), falavam alto, cantavam, não tinham o comportamento contido e refinado das senhoras da elite brasileira - comportamento este que, na época, também era indicado pelas autoridades médicas e legislativas do século XIX, como mostra na pesquisa apresentada.

Figura 14 - Italianas na Colônia e em Festa



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

#### 4.5 EX- ESCRAVA

Esta última categoria foi estabelecida para um caso individual: Anastácia, a única mulher negra da telenovela, que carrega em sua trama todo o peso e tensão do passado de escravidão, recém abolida. Sua história serve para as tramas alheias, tomando o comando de sua vida e trajetória apenas no final quando decide parar de fugir e viver a liberdade que lhe é devida.

Quando ainda servia na fazenda, seu patrão lhe obrigou a “se deitar na rede” com o intuito de lhe abusar sexualmente. No entanto, a moça fez um acordo com o senhor em que se ela lhe desse o filho homem que a patroa não o deu, entregava para a família dele cuidar em troca da alforria de seus pais. Mas a abolição da escravatura ocorreu no Brasil antes disso, e a jovem foi embora com seus familiares levando a criança ainda no ventre. Ela dá a luz a um menino e desiste de entregá-lo, conseqüentemente, passa a fugir do ex-patrão com medo de tirarem o filho dela.

Anastácia é a única personagem que não tem um lugar seu, um espaço geográfico, social e econômico. Suas aparições eram cada vez em um ambiente diferente e com ocupações diferentes - lavadeira, cozinheira, dona de casa e outras. Ela se envolve romanticamente com o ex-feitor que torturava seus irmãos negros na época da escravidão, um relacionamento que, apesar de ter resistência e cobranças, foi retratado de forma romantizada, mostrando a redenção do ex-capanga pela paixão (figura 15).

Quando vai trabalhar como cozinheira remunerada na família Magliano - que inclusive a chamam pelo nome Anastácia, demonstrando respeito, diferente dos ex-patrões que a chamavam de Nana -, sua história encontra o ponto de virada. Anastácia decide lidar com a verdade e parar de fugir, já que o genitor de seu filho morava na

mansão ao lado. Em um diálogo com o antigo senhor, aceita a ajuda que o homem oferece para educar seu filho, sem lhe afastar da criança. Já com Maria do Socorro, que tinha muito ciúmes e raiva da moça, tem uma conversa franca em que abre os olhos da senhora para o verdadeiro culpado da situação: a estrutura misógina patriarcal e seus homens que responsabilizam as mulheres pela conquista ou derrota em ter um herdeiro “*varão*”<sup>12</sup>, submetendo esposas e escravas ao desrespeito e humilhação.

Figura 15 - Anastácia com o novo parceiro, ex-feitor



Fonte: Globoplay, frame *Terra Nostra*.

#### 4.6 DIFERENÇAS NAS REPRESENTAÇÕES

Nas cinco categorias desenvolvidas e analisadas, foi possível observar que a telenovela tenta abordar diferentes referenciais de mulher do fim do século XIX e início do século XX, para dialogar com as diferentes telespectadoras de 1999 e 2000.

Entre as *senhoras conservadoras* e *mães apaixonadas* foi possível perceber um padrão, além do já mencionado, onde Janete e Rosana são mulheres impetuosas, vaidosas, elegantes, não medem esforços e nem esperam pelos outros para

---

<sup>12</sup> Um filho do sexo masculino que herdaria as posses e posições do pai na sociedade patriarcal em que uma mulher não poderia tradicionalmente ocupar esta função.

conquistarem o que querem. Como consequência de seus comportamentos, suas tramas têm resoluções quase infelizes - Janete, ainda que sofreu um aborto espontâneo, continuou com o amado e presente na vida do filho, mas não tanto como seu ex-marido. Rosana, desestabilizada sem a guarda do filho, só obteve paz quando Giuliana a chamou para um diálogo e as duas resolveram suas questões fraternalmente.

Já seus exemplos opostos, Maria do Socorro e Giuliana, simplórias, sofredoras, resilientes, *vítimas do destino*, por mais que ganhem confiança e se imponham no decorrer da trama, seus papéis são de trajetória crescente em direção à felicidade. Giuliana não resolveu todos os problemas apenas por estar com Matteo, na verdade teve muitas discussões com o parceiro que não a aceitava saindo para trabalhar enquanto ele estava desempregado, mas *em nome do amor* e da trajetória de vida dos dois, insistiram em ficar juntos. Também foi recompensada quando conseguiu recuperar o filho - a criança tinha sido roubada, depois reencontrada e morrido, mas no último capítulo reaparece viva sem uma explicação coerente. Maria do Socorro também conseguiu engravidar, mesmo com idade avançada, e realizar seu sonho de dar um filho homem ao marido, além de ver as filhas bem-casadas e a família em plena estabilidade. Portanto, é possível observar que as personagens com comportamentos mais impetuosos, que se impõem e atuam ativamente em suas trajetórias, são as vilãs que acabam sofrendo, enquanto as passivas, resilientes e vítimas das circunstâncias são as heroínas melodramáticas, tendo boas recompensas ao final.

Já as *questionadoras*, Paola e Angélica, apresentam às telespectadoras o potencial e capacidade da mulher em ter uma carreira profissional em cargos de comando e respeitadas pelos companheiros da área. Tanto Paola, durante a crise que

quase leva o banco de seu parceiro à falência, quanto Angélica, que toma o comando das fazendas do sogro após a morte deste, são capazes de manter o controle e estabilidade da casa quando seus maridos foram incapazes. No entanto, seus valores se demonstravam ainda muito enraizados em ideais tradicionais em relação aos deveres do lar, servindo à família como boa esposa e filha, obediente ao marido e ao pai, e mãe cuidadosa, arranjando estratégias para o trabalho não atrapalhar sua maternidade.

Já Dolores representa um ideal independente e pró-feminista de empresária respeitada por homens e mulheres, autoridade em seu próprio estabelecimento. Apresenta um referencial feminino que não busca um romance, nem cuidados de outros, mas almeja continuar vivendo sua própria vida e carreira.

A questão de classes socioeconômicas também é determinante no desenvolvimento das personagens, pois percebe-se que as mulheres mais pobres precisam sair de casa para trabalhar, como os homens, não por uma escolha, mas por necessidade. Já as mulheres da elite, o trabalho fora de casa não é uma questão discutida, seus deveres e responsabilidades são nos cuidados da casa e dos filhos, assim como satisfazer as vontades do marido. Angélica, por mais que se encontrou profissionalmente na gerência das fazendas, só foi motivada a entrar na carreira por uma necessidade gerada pela incapacidade do marido em administrá-las. Somente ao final da telenovela, quando Janete já não estava mais com seu marido e também precisou ter atitude para obter outra fonte de renda, abriu uma boutique para trabalhar com vendas - já que seu novo parceiro, o cocheiro Josué, era um herdeiro falido e não demonstrava intenções de encontrar um emprego.

Portanto, pode-se perceber diferentes padrões de mulheres representadas em *Terra Nostra*. No entanto, há uma predominância de valores e ideais conservadores

no que diz respeito ao comportamento, e diferenças também são perceptíveis a partir das classes socioeconômicas e culturais, além da questão racial ilustrada por Anastácia. Não cabe aqui interpretar o que de fato as telespectadoras identificaram nessas personagens, o que demandaria uma pesquisa mais complexa e com outro escopo metodológico, mas é possível afirmar preliminarmente, a ser aprofundado em pesquisa futura. O comportamento dessas personagens são coerentes ora com o período histórico da diégese - século XIX, com mulheres *rainhas do lar*, e as poucas exceções, mulheres que buscam espaço no meio público, algumas seguem a estrutura patriarcal e outras apresentam novas possibilidades -, ora com as telespectadoras do ano 2000 - mulheres já no mercado de trabalho, com diferentes formações de famílias não tradicionais e com acesso à educação e profissionalização, apesar das dificuldades ainda encontradas pela estrutura misógina da sociedade e por suas trajetórias socioeconômicas. Além disso, estas diferentes criações, ora conservadora, ora emancipatória, dialogam com diferentes públicos que compõem a variedade espectral da TV Globo, uma emissora aberta que trabalha com um público amplo e diversificado (Wolton, 1996) uma estratégia mercadológica para aumentar o espectro de audiência e, conseqüentemente, de consumo.

## 5. CONCLUSÃO

*Terra Nostra*, a obra de 1999 realizada pela TV Globo, foi utilizada como objeto da presente pesquisa para ilustrar questões relacionadas às referências femininas disponíveis nas telenovelas brasileiras. Por mais que sejam inúmeras as temáticas da teledramaturgia da TV Globo, os personagens estão sempre dialogando em suas personalidades com fatores contemporâneos ao seu período de criação, tendo como

referência características que possibilitam a identificação com o público daquele momento.

*Terra Nostra*, por mais que tenha criado uma representação coerente com seu período histórico de inspiração, entre os séculos XIX e XX, onde as mulheres ainda eram encarceradas em estruturas rígidas de dominação do patriarcalismo, os recortes pró-feministas de mulheres com atitudes emancipatórias, só foram possíveis por ter sido uma telenovela produzida e exibida a partir de 1999. Anos antes, como foi mostrado, o Brasil passou por um período de conservadorismo onde a censura não permitia que ideais femininos modernos - como os retratados nas categorias aqui propostas de *mães apaixonadas* e as *questionadoras* - chegassem às famílias pela televisão. No entanto, como foi observado na análise, ainda nestes retratos modernos, havia uma raiz de conservadorismo em seus ideais, pois somente duas personagens femininas tiveram um final feliz com base exclusivamente em sua realização profissional e independência. As outras, mesmo com atividades no ambiente profissional e público, ainda precisaram das cenas em família, com filhos e maridos em um lar estável, para demonstrarem seus finais felizes. Além disso, as duas exceções foram de personagens secundárias à trama, sem muito destaque na telenovela, levando ao questionamento do porquê não trabalhar estas características na protagonista. Giuliana até desenvolve ao longo da trama posicionamentos determinantes no que diz respeito à relação entre ela e o parceiro, principalmente quando insiste em trabalhar fora de casa. No entanto, este comportamento emancipatório recua quando ela renuncia ao emprego que tanto apreciava e dos amigos locais para apoiar o marido em um trabalho distante, mostrando assim a prioridade no emprego do homem em detrimento da ocupação vista como temporária da mulher.

As telenovelas, ao criarem estas representações, são capazes de discutir em seu texto audiovisual os lugares de pertencimento espacial e social das mulheres, além de levarem também esta discussão para todas as brasileiras com acesso à televisão e seu convívio social. Sifuentes e Ronsini (2011) reforçam que um dos papéis deste gênero televisivo é o de “ampliar o leque de representações femininas”, apresentando novas possibilidades de *ser mulher*, seja na esfera pública ou privada, buscando maior igualdade entre os gêneros. As autoras ainda ressaltam que este programa melodramático da tv

apresenta algumas aberturas ideológicas no tocante às relações pessoais e oportuniza a discussão de assuntos considerados tabus, como o sexo. Do mesmo modo, apesar de não ser esta representação hegemônica, apresenta mulheres autônomas, que alcançam a independência pessoal através do trabalho (SIFUENTES; RONSINI, 2011, p. 144).

Portanto, ainda que as personagens mais tradicionais, como as da categoria *senhoras conservadoras*, reforcem um ideal semelhante ao das entrevistadas na pesquisa “*O que a telenovela ensina sobre ser mulher? Reflexões acerca das representações femininas*” (2011), onde a mulher é a responsável pela manutenção da casa, cuidados com os filhos e satisfação do marido, dependentes e submissas aos homens, personagens como Dolores, Angélica e Paola, mostram outros exemplos: a mulher como profissional reconhecida em sua carreira, independente e autossuficiente financeiramente, que não necessita de marido ou outros para lhe cuidar, mesmo na velhice, e que questiona o que não percebem haver justiça, sem se importar com os padrões e limites impostos pela sociedade.

Como este trabalho é uma breve e inicial pesquisa sobre o tema, muito ainda poderia ser discutido e melhor desenvolvido, como por exemplo a questão da sexualidade feminina e comportamentos mais liberais das imigrantes italianas. Enquanto Maria do Socorro - personagem da elite brasileira - mantinha recato e pudores, as cenas festivas das *Italianas*

e as de Paola com seu amante<sup>13</sup>, são extravagantes em diversas situações. Em uma pesquisa posterior com aprofundamento bibliográfico e mesmo de análise, será possível buscar compreender se estas características femininas além dos padrões conservadores da época se deram por um anacronismo, ou por questões de classe sociocultural, já que as italianas não tinham *status* e *etiqueta* para manter, pois vinham de extrema pobreza, ou ainda por possíveis questões culturais femininas provenientes de um liberalismo maior no país de origem.

Além disso, questões mais aprofundadas sobre a recepção seriam interessantes de aprofundar como, por exemplo, o fenômeno das redes de *streaming* onde as telenovelas e outros conteúdos televisivos estão sendo disponibilizados ao público recentemente. Como as mulheres contemporâneas a este trabalho estão interagindo com estas trajetórias femininas elaboradas há vinte e um anos e que estão disponíveis continuamente agora nessas plataformas, através da internet? Será que em duas décadas estas representações já ficaram ultrapassadas? E como se assemelham ou diferenciam das personagens criadas atualmente? É possível afirmar que a narrativa e a linguagem da telenovela brasileira vêm sofrendo diversas remodelações, mantendo e aumentando ainda mais suas características próprias. Assim como a sociedade brasileira está em constante processo de revisão de valores e ideias femininos. Mas seria necessário ir além dos limites desta pesquisa para compreender como este processo impactou as representações de mulheres nas telenovelas.

Espera-se que questões potentes como estas e outras que puderem surgir durante a leitura deste trabalho, incentivem outros pesquisadores a investigar este fenômeno

---

<sup>13</sup> Nas cenas de intimidade de Paola com seu amante Augusto, o homem já demonstrava exaustão e estava satisfeito enquanto a moça estava determinada a continuar o momento de intimidade, nunca se saciando por completo e deixando o parceiro cansado.

midiático que desde os anos 1970 e 1980 vem mostrando ser capaz de alcançar telespectadores de “diferentes classes sociais, composto de homens e mulheres, das mais diversas gerações e habitantes de todo território nacional” (Hamburger, 2011, p. 75). Afinal, por mais que estejam surgindo novas mídias, a televisão continua sendo um grande e acessível meio de comunicação potente, caracterizada pela constante mutação e adaptação para se adequar às mudanças de seu público (Muanis, 2018). É importante perceber o que acontece atualmente e quais são as tendências deste gênero televisivo, a telenovela, que visa o lucro com a audiência de seus telespectadores ideais, mas que dialoga com os inúmeros e diversos telespectadores reais do Brasil, principalmente as mulheres.

**ANEXOS**

**ANEXO I – Personagens Femininas Seleccionadas Para Análise**



Fonte: Elaborada pela Autora (2021)

**ANEXO II – Divisão por Ocupações das Personagens Femininas**



Fonte: Elaborada pela Autora (2021)

## ANEXO III – Relações femininas: Rivalidades



Fonte: Elaborada pela Autora (2021)

## ANEXO IV – Relações femininas: Cumplicidade



Fonte: Elaborada pela Autora (2021)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEIXO, Juciane de Jesus; SANTOS, Dalila Carla dos. Perigo para Quem? Representações das Periguetes nas novelas “Avenida Brasil” e “Salve Jorge”. *In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE*, 19, 2017, Fortaleza. **Anais [...]**. Fortaleza: Intercom, 2017, p. 1-15.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. “**Muito mais Coisas**”: Telenovela, Consumo e Gênero. 2001. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2001.
- BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações**: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, Iluminuras, 2012.
- CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse**: Narrative Structure in Fiction and Film. Nova Iorque: Cornell University Press, 1980. p. 59-79, 146-173.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- FADUL, Anamaria. Telenovela e família no Brasil. *In: Comunicação & Sociedade*. São Bernardo do Campo: PósCom-Umesp, n. 34, p. 13-39, 2o sem. 2000.
- FERREIRA, Verônica C. Entre Emancipadas e Quimeras: Imagens do Feminismo no Brasil. **Cadernos Arquivo Edgar Leuenroth**, UNICAMP, Campinas, n. 3/4, p.153-200, 1995/1996.
- HAMBURGER, Esther. Telenovelas e Interpretações do Brasil. **Revista Cultura e Política**, Lua Nova, São Paulo, v. 82: p. 61-86, 2011.
- LINHARES, Gladis. Terra Nostra Na Nossa Terra: A Telenovela Terra Nostra E Os Índios Terena. **Prosa Uniderp**, Campo Grande, v. 1, n.1, p. 23-26, 2001.
- MALCHER, Maria Ataíde. Telenovela: um olhar sobre a produção acadêmica. **Novos Olhares**, ECA/USP, São Paulo, n. 10, p. 42-49, 2002.
- MALUF, Marina; Romero, Mariza. A Sublime Virtude de Ser Mãe. **Projeto História**, São Paulo, v. 25, p. 221-241, 2002.
- MUANIS, Felipe. Entre imprecisões e retórica: em busca de uma definição mais ampla de televisão. *In: LADEIRA, João (irg). Televisão e cinema: o audiovisual contemporâneo em múltiplas vertentes*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2018. p. 9-31.
- \_\_\_\_\_. **Convergências Audiovisuais: Linguagens E Dispositivos**. Curitiba: Appris, 2020. Cap.3.

CENTRO DE ESTUDOS DE TELENOVELA. OBITEL Brasil: Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva. In: **Website CETV, ECA - USP**. Disponível em: <http://www.cetvn.net.br/obitel-brasil-e-ficcao-televisiva/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. Terra nostra, cosa nostra: Mídias & culturas híbridas do Brasil. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação (BOCC)**, Covilhã, v. 1, n.1, p. 1-15, 2000.

PALLOTTINI, Renata; GONZALEZ, Fidelina. Telenovela: os bons e os maus. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 23, 2002, Manaus. **Anais [...]**. Manaus: Intercom, 2002, p. 1-15.

POLICARPO, Verónica Melo. As Mulheres E A Telenovela: Um Estudo Sobre A Recepção de Terra Nostra. **Ágora.Net**: Revista online de Ciências da Comunicação, LABCOM – UBI, Covilhã, v. 3, p. 1-17, 2002.

PORTO, Mauro P. Telenovelas e Controvérsias Políticas: Interpretações da Audiência sobre Terra Nostra. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 11, 2002, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Compós, 2002.

QUÉRÉ, Louis. **Des miroirs équivoques**: aux origines de la communication moderne. Paris: Aubier Montaigne, 1982.

SCOFIELD, Thereza Helena Prates. **Possibilidades do feminino**: as telespectadoras de Ponta Porã e as mulheres do Mais Você. 2007. Dissertação (mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMF, Belo Horizonte, 2007.

SIFUENTES, Lírian; RONSINI, Veneza. O que a telenovela ensina sobre ser mulher? Reflexões acerca das representações femininas. **Famecos**, Porto Alegre, v.18, n.1, p. 131-146, 2011.

SOUZA, A. L. L. de; FONSECA, E. L. A. da; SIQUEIRA, I. M. de; PORTO, L. da C. *Terra Nostra*: novela, indústria cultural e sociedade. Análise de um produto da cultura de massa. **Revista Perspectiva Sociológica**, Rio de Janeiro, n. 11, p. 35 - 40, 2o sem. 2013.

SVARTMAN, Rosane. **Televisão Em Transformação** – Como a telenovela pode indicar estratégias para a televisão corporativa diante das transformações na espectralidade, da convergência de mídias e das plataformas interativas. 2019. Tese (doutorado em Comunicação Social) – Instituto de Artes e Comunicação Social, UFF, Niterói, 2019.

TERRA Nostra. Autor: Benedito Ruy Barbosa. Diretores: Jayme Monjardim; Marcelo Travesso; Carlos Magalhães. Rio de Janeiro: TV Globo, 1999-2000. Cor, son., 150 capítulos. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/terra-nostra/t/kp8Y6vRNFJ/>. Acesso em: dez 2020 – ago 2021.

TV GLOBO. Terra Nostra. **Website Memória Globo**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/terra-nostra/>. Acesso em: dez 2020 - ago 2021.

TESCHE, Adayr Mroginski. O modelo narrativo de *Terra Nostra*. In: INTERCOM, 23, 2000, Manaus. Anais [...]. Manaus: Intercom, 2000, p. 1-13.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.