

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
RÁDIO, TV E INTERNET**

ALICE LUZ DE OLIVEIRA

**O que a telenovela nos faz ver: a representação da Deficiência Visual
a partir de Maíra em *Todas as Flores***

Juiz de Fora

2026

Oliveira, Alice Luz de .

O que a telenovela nos faz ver : a representação da Deficiência Visual a partir de Maíra em Todas as Flores / Alice Luz de Oliveira. -- 2026.

92 f. : il.

Orientador: Rafael Barbosa Fialho Martins

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2026.

1. Deficiência visual. 2. Representação. 3. Telenovela. 4. Cegueira. 5. Todas as Flores. I. Martins, Rafael Barbosa Fialho , orient. II. Título.

ALICE LUZ DE OLIVEIRA

**O que a telenovela nos faz ver: a representação da Deficiência Visual
a partir de Maíra em Todas as Flores**

Trabalho de Conclusão de Curso à
Universidade Federal de Juiz de
Fora como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em
Rádio, TV e Internet.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Barbosa Fialho Martins

Juiz de Fora

2026

ALICE LUZ DE OLIVEIRA

**O que a telenovela nos faz ver: a representação da Deficiência Visual
a partir de Maíra em Todas as Flores**

Trabalho de Conclusão de Curso à
Universidade Federal de Juiz de
Fora como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em
Rádio, TV e Internet.

Aprovada em 16 de janeiro de 2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Barbosa Fialho Martins - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a Dr^a Cláudia de Albuquerque Thomé
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a Dr^a Leylianne Alves Vieira
Universidade Federal de Rondônia

AGRADECIMENTOS

Esta monografia é, antes de tudo, um exercício de permanência. Como mulher com deficiência, pesquisar a representação de pessoas como eu significou revisitar experiências, sentimentos e limites que não se restringem ao campo teórico, mas atravessam o corpo, a memória e o cotidiano. Houve momentos em que produzir este trabalho exigiu mais do que método e leitura: exigiu insistência, apoio e cuidado. Por isso, estes agradecimentos não são um gesto protocolar, mas um reconhecimento sincero às pessoas e aos vínculos que tornaram possível chegar até aqui.

Primeiramente, agradeço aos meus pais por todo suporte. Em especial, às minhas mães Elisângela e Luiza, que me amam e me apoiam incondicionalmente desde que eu era só uma menininha noveleira.

As minhas queridas irmãs Laura e Carla, que me incentivaram sendo bons exemplos, na prática, e vibraram com cada uma das minhas conquistas, cada uma ao seu modo.

A minha amada noiva Camila, que além de ter me encorajado a falar sobre esse tema que me perpassa de forma tão íntima, leu este trabalho dezenas de vezes e me acolheu amorosamente em todos os dias cansativos. Obrigada por ensinar a não me envergonhar.

As amigas Luma, Laís, Tayane, Larissa, e o amigo Erik que, tornaram essa trajetória muito mais leve, divertida e especial. Nossas histórias serão sempre parte importante de quem eu sou.

E ao meu orientador Prof. Dr. Rafael B. M. Fialho, por sua dedicação e generosidade singular. As orientações cheias de troca foram essenciais.

RESUMO

Este trabalho analisa a representação da deficiência visual na telenovela *Todas as Flores* (2022) da Rede Globo, a partir da trajetória da personagem Maíra, com o objetivo de compreender como a narrativa constrói sentidos sobre a cegueira e mobiliza estereótipos historicamente associados às pessoas com deficiência visual. Fundamentada nos estudos de representação de Stuart Hall, no conceito de imagens de controle e eixos de resistência de Patricia Hill Collins, e em contribuições sobre deficiência e teledramaturgia, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa e analítica, utilizando a Análise da Representatividade de Souza (2021) a partir da seleção de eventos narrativos centrais do arco da protagonista. A personagem é examinada por meio de um teste de representatividade adaptado, estruturado nos eixos de autodefinição, autovalorização, autossuficiência e empoderamento coletivo. Os resultados indicam que, embora a obra represente um marco simbólico ao colocar uma mulher com deficiência visual no centro da narrativa, a cegueira de Maíra é frequentemente mobilizada como recurso melodramático, associada à vulnerabilidade, à tutela e à lógica da superação individual, reforçada pela recuperação parcial da visão. Conclui-se que a representação ocupa uma posição ambígua, tensionando algumas imagens de controle, mas sem romper plenamente com padrões capacitistas, ao não transformar a deficiência em uma pauta coletiva ou crítica às barreiras estruturais.

Palavras-chave: Deficiência visual; Representação; Telenovela; Cegueira; Todas as Flores.

ABSTRACT

This paper analyzes the representation of visual impairment in the Rede Globo telenovela *Todas as Flores* (2022), based on the trajectory of the character Maíra, with the objective of understanding how the narrative constructs meanings regarding blindness and mobilizes stereotypes historically associated with visually impaired people. Grounded in Stuart Hall's representation studies, Patricia Hill Collins' concepts of controlling images and axes of resistance, and contributions regarding disability and teledramaturgy, this research adopts a qualitative and analytical approach. It utilizes Souza's (2021) Analysis of Representativeness (*Análise da Representatividade*), based on the selection of central narrative events from the protagonist's arc. The character is examined through an adapted representativeness test, structured around the axes of self-definition, self-valuation, self-reliance, and collective empowerment. The results indicate that, although the work represents a symbolic milestone by placing a visually impaired woman at the center of the narrative, Maíra's blindness is frequently mobilized as a melodramatic device. It is associated with vulnerability, tutelage, and the logic of overcoming (*lógica da superação*), reinforced by the partial recovery of her vision. It is concluded that the representation occupies an ambiguous position, challenging some controlling images but without fully breaking away from ableist patterns, as it fails to transform disability into a collective agenda or a critique of structural barriers.

Keywords: Visual impairment; Representation; Telenovela; Blindness; *Todas as Flores*.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	– Novelas da TV Globo que têm personagens com deficiência visual (décadas de 60 a 2000).....	26
Quadro 2	– Novelas da TV Globo que têm personagens com deficiência visual (década de 2000).....	27
Quadro 3	– Novelas da TV Globo que têm personagens com deficiência visual (década de 2010).....	27
Quadro 4	– Novelas da TV Globo que têm personagens com deficiência visual (década de 2020 até hoje).....	28
Quadro 5	– Atores com deficiência visual nas telenovelas da TV Globo.....	33
Quadro 6	– Levantamento preliminar de trabalhos acadêmicos sobre deficiência visual nas telenovelas.....	34
Quadro 7	– Mapeamento de estereótipos.....	44
Quadro 8	– Detalhamento acerca da representação da personagem Maíra, com base em Souza (2021) e nas imagens de controle encontradas.....	53
Quadro 9	– Detalhamento da grade analítica a partir dos quatro eixos de resistência de Collins (2019) sobre as imagens de controle.....	54
Quadro 10	– Eventos narrativos e seu detalhamento.....	62
Quadro 11	– A execução do olhar aproximado.....	64

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Presença de personagens com deficiência visual nas telenovelas da TV Globo por horário.....	30
Figura 2	– Zoé apresenta as filhas.....	57
Figura 3	– Vanessa leva Maíra até a beirada de um penhasco, para empurrá-la.....	58
Figura 4	– Foto de divulgação de Maíra.....	59
Figura 5	– Maíra sente o perfume das flores.....	67
Figura 6	– Maíra é sequestrada e dopada.....	73
Figura 7	– Plano detalhes do olho de Maíra.....	75
Figura 8	– Zoé ampara Maíra com Rivaldinho nos braços.....	80
Figura 9	– Maíra abraça o filho aflito.....	81

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	TELENOVELA E REPRESENTAÇÕES.....	12
2.1	MÍDIA, TELEVISÃO E REPRESENTAÇÕES.....	12
2.2	A TELENOVELA COMO LUGAR DE REPRESENTAÇÕES.....	20
3	HISTÓRICO DE REPRESENTAÇÕES SOBRE DEFICIÊNCIA VISUAL NA TELENOVELA.....	25
3.1	PANORAMA GERAL DE PERSONAGENS COM DEFICIÊNCIA VISUAL NAS TELENOVELAS DA TV GLOBO.....	25
3.2	PARA ALÉM DA TV GLOBO: ALGUMAS PERSONAGENS CEGAS NA TELENOVELA.....	33
3.3	PRINCIPAIS ESTEREÓTIPOS ENCONTRADOS.....	38
4	METODOLOGIA.....	49
4.1	CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A TELENOVELA TODAS AS FLORES.....	49
4.2	PERCURSO METODOLÓGICO.....	51
5	ANÁLISE.....	56
5.1	APRESENTAÇÃO - QUEM É MAÍRA?.....	56
5.2	OLHAR APROXIMADO.....	60
5.3	TESTE DE REPRESENTATIVIDADE.....	78
5.3.1	Autodefinição.....	78
5.3.2	Autovalorização.....	80
5.3.3	Autossuficiência e independência.....	82
5.3.4	Transformação do eu e empoderamento coletivo.....	84
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86

1 INTRODUÇÃO

A teledramaturgia brasileira constitui um dos principais espaços de produção e circulação de sentidos sobre a realidade social, exercendo papel central na construção de imaginários coletivos acerca de identidades, corpos e diferenças. Por meio de narrativas amplamente difundidas, as telenovelas participam ativamente da consolidação de valores morais, hierarquias e formas de reconhecimento, influenciando a maneira como determinados grupos são percebidos e significados no cotidiano.

Entre os sujeitos historicamente representados de forma limitada ou estereotipada nesse campo, encontram-se as pessoas com deficiência, neste caso a deficiência visual. Como hipótese, temos a mobilização da deficiência na teledramaturgia como recurso narrativo associado à tragédia, à superação individual ou à excepcionalidade, produzindo imagens que reduzem a complexidade dessas experiências e reforçam concepções normativas sobre corpo e capacidade.

Compreendendo a deficiência visual como uma construção social, atravessada por discursos, práticas e relações de poder, este trabalho parte da perspectiva dos estudos culturais e dos estudos feministas Interseccionais – como Collins (2019) – para analisar como a cegueira é representada na teledramaturgia brasileira contemporânea. Nesse sentido, a telenovela *Todas as Flores* (TV Globo, 2022–2023) delinea-se como um objeto de análise relevante, ao apresentar, pela primeira vez, uma mulher com deficiência visual como protagonista de uma narrativa central no streaming e na televisão aberta.

A personagem Maíra ocupa um lugar importante ao passar a deficiência do papel secundário ou coadjuvante para o centro da trama.

Contudo, a presença de uma protagonista cega não implica, necessariamente, a construção de uma representação livre de estereótipos. Torna-se, portanto, fundamental investigar de que maneira a narrativa constrói essa personagem, quais sentidos são atribuídos à cegueira e em que medida a trama reproduz sub-representações associadas às pessoas com deficiência visual.

Dessa forma, o objetivo geral deste trabalho é analisar a representação da deficiência visual na telenovela *Todas as Flores*, a partir da trajetória da personagem Maíra, identificando os principais estereótipos mobilizados pela narrativa e avaliando seus limites e potencialidades representacionais. Como objetivos específicos, busca-se: identificar as imagens de controle associadas à cegueira presentes na construção da personagem; investigar se e como a cegueira se caracteriza como meio de definição do caráter da personagem; e aplicar um teste de representatividade que permita avaliar se a personagem apresenta elementos de resistência ou ruptura em relação aos estereótipos capacitistas.

A pesquisa fundamenta-se teoricamente nas contribuições de Stuart Hall (2016), no que diz respeito aos processos de representação e produção de sentido; de Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009) na compreensão do papel da telenovela; de Patricia Hill Collins (2019), especialmente no conceito de imagens de controle e nos eixos de resistência; e de autoras e autores que discutem a deficiência no campo do audiovisual e da teledramaturgia, como Luiz Paulo Silva Braga (2024) e Olivia Luiza Pilar de Souza (2021). Esses referenciais possibilitam uma análise crítica das narrativas televisivas, compreendendo-as como espaços de disputa simbólica e política.

Do ponto de vista metodológico, trata-se de uma pesquisa qualitativa, de caráter analítico, que utiliza a Análise da Representatividade de Souza (2021). O corpus é composto por cenas selecionadas da telenovela *Todas as Flores*, organizadas a partir de categorias analíticas construídas ao longo do trabalho. A análise é aprofundada por meio da aplicação de um teste de representatividade adaptado, que avalia a personagem segundo eixos como autodefinição, autovalorização, autossuficiência e empoderamento coletivo.

O trabalho está estruturado em capítulos que percorrem a fundamentação teórica sobre deficiência e representação, a discussão sobre a deficiência visual na mídia, os procedimentos metodológicos da pesquisa e, por fim, a análise da personagem Maíra na telenovela *Todas as Flores*. A partir desse percurso, busca-se contribuir para o debate sobre representações da deficiência no audiovisual brasileiro, evidenciando tanto avanços quanto limites na construção de narrativas mais complexas e menos estigmatizantes.

Assim sendo, neste momento peço licença às normas científicas vigentes para descumpri-las, e falar em primeira pessoa. Sendo uma pessoa com deficiência visual, enfrentei incontáveis desafios durante minha vida, para ocupar espaços de direito, ser respeitada e ter acessibilidade, especialmente na graduação.

Nesse sentido, o trabalho que você lerá está fora das normas ABNT exigidas, visto que estas não têm uma numeração de fonte minimamente confortável para minha própria leitura. Isso posto, foi decidido em conjunto com meu orientador manter uma numeração maior, a fim de promover um movimento de questionamento do campo acadêmico e da produção científica brasileira, que tem o capacitismo entranhado em sua estrutura.

2 TELENOVELA E REPRESENTAÇÕES

O primeiro capítulo desta pesquisa tem por objetivo abordar a temática telenovela junto à representação. Diante desta perspectiva, a proposta é promover diálogos entre a teledramaturgia e a sua inserção no contexto social, explorando o discurso de autores como Hall (2016) e Collins (2019) para chegarmos na definição dos conceitos de representação e imagens de controle. Além de expor o papel da telenovela como um recurso comunicativo e da narrativa de nação, como conceituado por Lopes (2009) nos aprofundando na questão da representação das pessoas com deficiência visual, que é o ponto chave deste trabalho.

2.1 MÍDIA, TELEVISÃO E REPRESENTAÇÕES

Ao longo da história da humanidade o ato de representar sempre esteve presente nos processos de socialização dos indivíduos, desde as pinturas rupestres nos períodos paleolítico e neolítico, as encenações teatrais na Grécia Antiga, as imagens e ícones elaborados pela igreja católica na Idade Média, até os dias atuais em que além de estar em constante interação com produtos comunicacionais que fazem da representação parte primordial de sua identidade, discutimos a seu respeito. Nesse sentido, é valoroso para este trabalho refletir a respeito do que é a representação.

A autora Vera R. V. França (2004) em sua reflexão acerca da relação entre representação, mediação e práticas comunicacionais, demonstra a complexidade e pluralidade desse conceito ao trazer perspectivas de diversas vertentes para sua discussão.

No campo semiótico, Santaella (1998) afirma que o significado de representação encontra-se entre apresentação e imaginação. Já nas ciências sociais, Minayo (1999) a conceitua como uma categoria de pensamento, sentimento e ação que além de expressar a realidade, a justifica. Na psicologia social, Moscovici (2003) compreende a Semiótica como a capacidade de manifestação ligada à construção do sujeito como indivíduo.

Assim, a fim de orientar as proposições que se seguirão, é necessário adotar uma abordagem específica do conceito como referência para essa pesquisa, uma vez que o caráter mutável das representações – que permite que se modifiquem de acordo com a cultura, o tempo e as vivências particulares e coletivas dentro uma sociedade – produz uma grande variabilidade delas.

Stuart Hall (2016, p. 223) discute as formas de representação a partir do panorama das questões associadas a grupos socialmente minorizados e afirma que “o que dissemos sobre “raça” pode, em muitos casos, ser aplicada a outras dimensões da diferença”.

Preliminarmente, Hall explicita que representar é utilizar a linguagem de forma inteligível para expressar algo sobre o mundo. Isto é, a capacidade humana de identificar signos e conceitos que conhecemos e criar novos significados para coisas desconhecidas. Desse processo de significação na cultura emergem dois sistemas de representação coexistentes:

O primeiro nos permite dar sentido ao mundo por meio da construção de um conjunto de correspondências, ou de uma cadeia de equivalências, entre as coisas – pessoas, objetos, acontecimentos, ideias abstratas etc. – e o nosso sistema de conceitos, os nossos mapas conceituais. O segundo depende da construção de um conjunto de

correspondências entre esse nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, dispostos e organizados em diversas linguagens, que indicam ou representam aqueles conceitos ponto. A relação entre "coisas", conceitos e signos se situa, assim, no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de "representação". (Hall, 2016, p. 38)

Desse modo, a linguagem comum – entendendo que linguagem diz respeito a mais do que idioma ou escrita, também são consideradas imagens, danças, símbolos, rituais, etc. – por sua vez, é a força que impulsiona e movimenta o compartilhamento dos mapas conceituais, convenções e estereótipos resultantes da cultura em que os indivíduos são introduzidos desde a infância.

O sentido atribuído pela cultura está diretamente vinculado à relação entre o signo e o conceito Hall (2016). O significado, no entanto, é relativo, visto que é resultante da diferença entre dois elementos. Como fica claro no exemplo do semáforo, em que o autor explica que as cores vermelho e verde representam respectivamente "pare" e "siga" devido ao sentido atribuído a eles culturalmente, mas é o fato de serem cores diferentes e organizadas em ordem específica que permite distinguir o que significam.

Adiante em sua reflexão acerca da representação, o autor trata da estereotipação. Desse modo, esse conceito é apresentado como a redução de aspectos vívidos e amplamente reconhecíveis de um sujeito ou coisa, a determinados fundamentos da natureza e características simplificadas, excluindo tudo que é diferente.

O autor elucida que a representação é uma estratégia discursiva e simbólica utilizada para fixar, naturalizar ou consolidar diferenças sociais, raciais e culturais. Criando e perpetuando certas imagens, ideias

e estereótipos e seus efeitos – fetichismo, fantasia, retratação e rejeição – que moldam como as identidades e as diferenças são percebidas e interpretadas na sociedade. A representação, nesse viés, funciona como uma forma de "fixar" a diferença, apoiando-se na aclimação de conceitos e características, reforçando frequentemente oposições binárias e estruturas de poder.

Essas estruturas de poder, entre elas, a mídia, vão além do controle econômico e da coerção física; trata-se também do poder de representar, limitar, atribuir e categorizar certos grupos de acordo com a perspectiva dominante.

Posto isso, Hall conclui que “a característica mais marcante da representação da diferença racial na mídia tem sido o aumento do volume, do intervalo e da normalização da representação racializada” (Hall, 2016, p. 224). Isto é, minorias sociais como pessoas pretas, no caso a pesquisa de Hall, e pessoas com deficiência visual neste trabalho, estão muito mais presentes em veículos comunicacionais, dramatizações televisivas populares e outros círculos culturais da vida pública, no entanto, têm limites marcados de representação.

Com a ampliação das observações sobre representação, gradualmente alguns conceitos adjacentes ganharam destaque, tanto na mídia quanto no campo acadêmico, como é o caso da representatividade. Por serem palavras semelhantes – representação e representatividade –, entende-se no senso comum que seus significados são compreendidos como sinônimos e podem ser frequentemente confundidos (Souza, 2021).

No entanto, as abordagens na área da Comunicação sobre a representatividade têm formas variadas de interpretação, para além de sinônimos, mas também no sentido quantitativo e no qualitativo, que se

referem, respectivamente, à quantidade de personagens com deficiência em uma telenovela e à qualidade dessas representações, por exemplo.

Em nosso entendimento, a representatividade acaba por absorver todos esses apontamentos. Assim, não se trata de um sinônimo de representação, mesmo que para ela (a representatividade) existir seja preciso que: I) algo esteja sendo ali representado, II) se construa sentidos sobre esse algo e III) que esse algo seja interpretado – ou seja, o processo de representação apontado por Hall (2016). Nesse sentido, a representatividade também necessita da presença, e não da ausência – tanto entre os personagens, quanto também na produção. (Souza, 2021, p. 42)

Desse modo, ao considerar a representatividade como um desdobramento da representação, compreendemos que ela não somente depende da construção e circulação de sentidos, mas também está sujeita às mesmas forças históricas e discursivas que moldam as imagens sociais. É nesse ponto que o diálogo entre as reflexões de Hall (2016) e Collins (2019) se torna produtivo: as práticas de representação, ao emergirem dentro de um campo já atravessado por relações de poder, podem tanto reforçar estereótipos e imagens de controle quanto subvertê-los, dependendo de como essas presenças são articuladas na mídia e na cultura.

Se para Hall a constituição das representações estereotipadas parte da época da exploração do continente africano e da escravidão nos Estados Unidos, e dizem de uma relação entre poder, conhecimento, corpo e discurso; para Patricia Hill Collins (2019) vai além: o processo de estereotipagem é uma justificativa para que algumas opressões possam acontecer de forma naturalizada e contínua. Os estereótipos seriam, na verdade, imagens de controle. (Souza, 2021, p. 48)

A ideia de imagens de controle refere-se às representações simbólicas que reforçam estereótipos e padrões sociais, constantemente utilizadas para manter as estruturas que exercem poder e controle sobre grupos marginalizados. Conforme a criadora do conceito, Patrícia Hill Collins, essas imagens funcionam como mecanismos ideológicos que legitimam a opressão de mulheres negras, especificamente, por meio da naturalização de papéis sociais subordinados. Entretanto, de acordo com Collins (2019), a noção das imagens de controle incidem sobre todos os grupos sociais.

Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana. Mesmo quando as condições iniciais que promovem as imagens de controle desaparecem, tais imagens se mostram bastante tenazes, pois não apenas subjugam as mulheres negras estadunidenses como também são essenciais para manter as opressões interseccionais. (Collins, 2019, p.151)

Na mídia, as imagens de controle são difundidas, na mesma medida, responsáveis por sua consolidação em um diálogo com a cultura que circunda as interações midiáticas. Collins (2019) explicita que a mídia constrói tais imagens para indicar uma representação específica, o que Jesus (2022) completa ao elaborar que

As imagens de controle vão invocar ideias sobre os corpos, motivações, comportamento, aparências das mulheres negras e uma série de mobilizações e estereótipos relacionados a cabelo, tom de pele, marcas físicas de mulheres negras para suprimir a possibilidade

de subjetivação e também das mulheres se entenderem quanto sujeito de direito. (Jesus, 2022, p.3)

Nas telenovelas há muitos exemplos disso, como a Bá (Zezé Motta) de *Sinhá Moça (2006)*, representada pela figura da “Mammie”, que corresponde à imagem de uma mulher preta subordinada, destinada a cuidar de todos à sua volta e que se contenta em seguir seu papel servil, tendo até mesmo um vínculo de gratidão com os patrões, que nessa ordem são o símbolo da estrutura de poder que a oprime.

Souza (2021) analisou a novela *Malhação: viva a diferença (2017)* e encontrou, por exemplo, três imagens de controle em que a representação de Ellen – uma das cinco protagonistas, e única negra – se encaixaria devido a algumas interações das cenas analisadas: a agressiva, a forte e a inconsequente.

A jovem periférica tem um posicionamento crítico sobre a realidade de desigualdade social em que vive, que se salienta pela divisão das cinco amigas entre o colégio particular Grupo e o público Cora Coralina, que conseqüentemente também divide seus ciclos sociais e suas oportunidades. Essa postura faz com que Ellen seja taxada como grosseira e ríspida, já nos primeiros capítulos, até por sua mãe, que a caracteriza como uma garota raivosa. Por sua vez, a personagem reproduz essa imagem para as amigas, que a definem como “durona”.

No capítulo 3, na discussão sobre a frase “sua faxineira”, Lica chega a apontar que Ellen seria preconceituosa com pessoas ricas. Destacamos esse momento, pois a forma como Ellen se coloca faz com que Lica se sinta acuada. Essa, a nosso ver, diz mais do jeito que pessoas brancas leem pessoas negras do que o inverso. (Souza, 2021, p.123)

Assim como ocorre com a identidade negra, quando aplicamos o conceito das imagens de controle no contexto das representações de pessoas com deficiência visual, percebemos que a subalternização imposta pela hierarquia do poder vigente na sociedade também é colocada como inerente aos corpos com deficiência, gerando estereótipos para caracterizar os personagens, trazendo uma repetição nos perfis, sendo possível identificar categorias de imagens de controle que se repetem.

Essas categorizações constituem a aplicação das imagens de controle à representação da deficiência, uma vez que operam de maneira reducionista e convertem a complexidade das experiências de pessoas cegas e com baixa visão em narrativas limitadas e moralizantes. Braga (2024) evidencia que, assim como Collins (2019) observa no caso das mulheres negras, frequentemente enquadradas em papéis que reforçam sua subordinação social, as pessoas com deficiência visual também são representadas por meio de estereótipos que reforçam sua exclusão – seja pela infantilização, pela vitimização ou pela romantização de sua condição. Tais imagens não apenas refletem a forma como a sociedade percebe esses indivíduos, mas também contribuem para a manutenção de um sistema que associa a deficiência à incapacidade e à dependência.

Nessa perspectiva, compreender a deficiência sob o prisma das imagens de controle implica reconhecer que as representações midiáticas não são meramente descritivas, mas produtoras de sentido e de realidade social. Nesse sentido, as telenovelas, enquanto produtos culturais de ampla circulação, desempenham um papel central na naturalização de discursos capacitistas, reproduzindo a ideia de que a deficiência é uma limitação insuperável ou uma lição moral destinada

aos demais. Questionar essas imagens significa, portanto, abrir espaço para novas formas de representação que considerem a pluralidade das vivências e a agência dos sujeitos e sujeitas PcD, rompendo com os discursos que as colocam sempre à margem.

2.2 A TELENVELA COMO LUGAR DE REPRESENTAÇÕES

Em sua conceituação da telenovela como recurso comunicativo, a professora Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009) defende que essa abordagem consiste em identificá-la como “narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país.” (Lopes, 2009, p. 32). Em outras palavras, é importante reconhecer e validar a telenovela como participante das políticas de comunicação e cultura que caminham junto ao desenvolvimento dos direitos humanos nesta sociedade.

Lopes (2009) lembra que, a partir da década de 1970, a telenovela brasileira se distancia da estética denominada “novela de capa e espada”, caracterizada por narrativas centradas em aventuras, reviravoltas, duelos e enredos ambientados, em sua maioria, fora do contexto nacional. Esse formato dá lugar a uma estética de caráter mais popular, sustentada pela hibridização entre a ficção, derivada do melodrama, e a realidade, o que reforça o apelo à verossimilhança.

Essa nova configuração expõe a função pedagógica da telenovela, inicialmente implícita em razão da natureza de sua linguagem, mas que, gradualmente, se explica. Desse modo, a narrativa televisiva passa a incorporar discursos que contribuem para a formação de opinião e para

a construção de sentidos sobre os temas que constroem o cotidiano social (Lopes, 2009).

Na história que a telenovela tem construído ao longo dos anos, a matriz melodramática – forma de narrar – foi se repetindo, porém incorporando a novidade, o acontecimento e transformando-se segundo as demandas sociais de cada contexto histórico. Nessa evolução histórica da matriz do melodrama persegue-se o efeito de verossimilhança a partir do aprofundamento do tratamento «naturalista» de temáticas sociais nas tramas, notadamente na década de 1990, superando a proposta «realista» dos anos 1970. (Lopes, 2009, p. 33)

Assim, formou-se um ciclo de interferências comunicacionais. De um lado, a realidade social influencia diretamente o conteúdo das telenovelas. De outro, a própria telenovela passa a afetar o comportamento social. Esse movimento torna o gênero um terreno fértil para a produção de representações, que retratam de forma dramatizada modos de vida, identidades e grupos sociais. Dessa maneira, as narrativas televisivas contribuem tanto para a compreensão quanto para o questionamento das questões presentes no mundo social.

Por isso, convencionou-se a ideia de que a telenovela é um “espelho da sociedade”, entretanto é errôneo tratar tal afirmação como verdade absoluta, visto que é um produto constituído por recortes, escolhas e perspectivas específicas, que refletem interesses culturais, econômicos e ideológicos.

A telenovela pode ser compreendida como um produto ambíguo, uma vez que frequentemente recorre a estereótipos e perpetua aquilo que a pesquisadora Patrícia Hill Collins (2019) denomina imagens de controle. Tais imagens funcionam como mecanismos de dominação que

naturalizam desigualdades e restringem possibilidades de representação positiva. Ao mesmo tempo, a telenovela possui um potencial transformador, pois é capaz de gerar empatia e promover debates por meio da inclusão de personagens diversos e complexos.

A representação é, portanto, um campo de disputa simbólica. As narrativas podem tanto reproduzir estereótipos negativos quanto promover inclusão e diversidade, a depender de como os personagens são construídos, quem escreve essas histórias e quais vozes são ouvidas na produção televisiva.

Na atualidade, as redes sociais se firmaram como diversificados fóruns de opinião propícios para o debate, devido a sua capacidade de veiculação, canalização de informações e sua presença massiva no cotidiano das relações interpessoais.

Nos anos 50 já se esboçavam as características das Cartas de hoje, as quais falavam de um telespectador que não apenas acompanhava regularmente as programações, como também se via como um examinador crítico do que lhe era ofertado, seja para avaliar o desempenho de um ator, seja para solicitar mudanças nos programas. Isso confirma a hipótese de que o público considera a si mesmo um elemento importante no desenvolvimento do meio, com poder para interferir na programação, a qual deve, sem sombra de dúvida, atendê-lo (Klagsbrunn e Rezende, 1991 apud Souza, 2004, p.145)

O público – nesse caso, consumidor de telenovela – dotado de um grande potencial de mobilização nas redes, está cada vez mais atento às escolhas de elenco, enredos e formas de interpretação utilizadas para representar grupos minoritários, que são submetidos a constantes representações equivocadas. Um dos casos mais emblemáticos é o de

Segundo Sol (2018), telenovela de João Emanuel Carneiro, exibida no horário das 21h, na TV Globo, ambientada na Bahia, estado com a maior população preta do Brasil segundo o Censo 2022 (Moura, 2023), mas no entanto foi composta por um elenco majoritariamente branco.

A trama centrada na história do cantor de axé Beto Falcão (Emílio Dantas), foi duramente criticada pelo público através das redes sociais, gerando debates, estudos de caso, abaixo-assinados cobrando uma mudança efetiva no discurso da emissora e uma grande comoção em repúdio a representação da população baiana de maneira tão problemática. Além disso, escolhas de elenco como a da atriz Giovanna Antonelli para viver Luzia, uma caiçara, trouxeram repercussões negativas na mídia sobre seu histórico de atuação em outras novelas, com as personagens Jade de *O Clone* (2001), uma marroquina, e Alice de *Sol Nascente* (2016), uma mulher com ascendência japonesa.

A partir desses acontecimentos a TV Globo iniciou um processo de mudança na postura em relação à maneira de representar pessoas pretas em suas produções, não somente na telenovela, mas também em outras áreas como a publicidade e jornalismo. Essa nova fase teve seu auge no ano de 2025, com três telenovelas protagonizadas por mulheres negras, – Beatriz (Duda Santos) em *Garota do Momento*, Leona (Clara Moneke) em *Dona de Mim* e Raquel (Taís Araújo) em *Vale Tudo* – em exibição simultânea.

Contudo, este cenário que à primeira vista parecia promissor, tem problemas sérios quanto ao aspecto qualitativo da representação dessas personagens, afinal inserir pessoas pertencentes a grupos minoritários como protagonistas de uma obra, sem garantir que sejam interpretados com dignidade e destaque, é contribuir para sua sub-representação.

Por exemplo, mais recentemente, o apagamento do protagonismo de Beatriz e Raquel em suas respectivas histórias, em detrimento do enfoque positivo dado a suas antagonistas – ambas brancas – foi notado pela audiência, que se valeu novamente das redes para cobrar mudanças. O conflito entre TV e público evidencia que a representação na telenovela brasileira configura-se como um campo de disputa, agora mediado pelas mídias digitais.

A telenovela no Brasil conquistou reconhecimento público como produto artístico e cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país. Ela também pode ser considerada um dos fenômenos mais representativos da modernidade brasileira, por combinar o arcaico e o moderno, por fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacionalização-massmediação. (Lopes, 2003, p. 17)

Sua forma de atravessar a sociedade a partir da encenação de vivências comuns entre os brasileiros, faz com que indivíduos e características heterogêneas, como classe e gênero, se conectem e se reconheçam. É com esse repertório que se dá a representação de um "todo nacional", que se reafirma de acordo com a renovação das demandas e discussões da sociedade, construindo a chamada de narrativa de nação, assim nomeada por Lopes (2003).

3 HISTÓRICO DE REPRESENTAÇÕES SOBRE DEFICIÊNCIA VISUAL NA TELENOVELA

A deficiência visual é representada de diversas formas na teledramaturgia brasileira desde suas primeiras décadas de sucesso, marcada por estereótipos, luta por visibilidade e representatividade, alguns períodos de conquistas e outros de retrocessos. Nesse sentido, este capítulo pretende explorar o panorama da representação das pessoas com deficiência visual na telenovela da TV Globo, com base nos estudos de Luiz Paulo da Silva Braga a partir de sua obra *A cegueira em cena: representações de pessoas com deficiência visual em telenovelas da Globo (2005-2012)* (2024) e Gabriela Caroline Alves Claudino, autora de *Entre a autonomia e o capacitismo: representações da deficiência na novela Todas as Flores* (2024).

Adiante, este capítulo se fixará em mapear as personagens com deficiência visual encontradas nas tramas, a fim de identificar os principais estereótipos presentes nessas representações e traçar possíveis padrões.

3.1 PANORAMA GERAL DE PERSONAGENS COM DEFICIÊNCIA VISUAL NAS TELENOVELAS DA TV GLOBO

A presente pesquisa fez um levantamento geral e indiciário dos personagens com deficiência visual nas telenovelas brasileiras. Não se trata, portanto, de uma catalogação definitiva, mas de um mapeamento preliminar que busca compreender as presenças e as ausências desses indivíduos ao longo da história da teledramaturgia, observando como foram representadas e quais espaços lhes foram atribuídos.

As informações obtidas foram organizadas conforme a telenovela, o ano de exibição (em ordem cronológica) e o personagem, de modo a construir uma estrutura hierárquica funcional que favoreça a sistematização, a leitura e a análise dos dados.

Quadro 1 – Novelas da TV Globo que têm personagens com deficiência visual (décadas de 60 a 2000).

Telenovela	Ano	Horário	Personagem
<i>A Ponte dos Suspiros</i>	1969	21h	Lourenço
<i>Te contei?</i>	1978	19h	Leo
<i>O homem proibido</i>	1982	18h	Joyce
<i>Roque Santeiro</i>	1985	20h	Jeremias
<i>A gata comeu</i>	1985	18h	Zé Mário (Braguinha)
<i>Hipertensão</i>	1986	19h	Carina
<i>Sinhá Moça</i>	1986	18h	Fulgêncio
<i>Tieta</i>	1989	20h	Zé Esteves Perpétua
<i>Lua Cheia de Amor</i>	1990	18h	Robertona
<i>Força de um Desejo</i>	1999	18h	Idalina

Fonte: Elaborado pela autora (2025), baseada em Braga (2024) e Claudino (2024)

Quadro 2 – Novelas da da TV Globo que têm personagens com deficiência visual (década de 2000).

Telenovela	Ano	Horário	Personagem
<i>Vila Madalena</i>	2000	19h	Adélia
<i>A Padroeira</i>	2001	18h	Marcelina
<i>O beijo do Vampiro</i>	2002	19h	Marta
<i>Como uma Onda</i>	2004	18h	Francisquinha
<i>América</i>	2005	21h	Jatobá
<i>América</i>	2005	21h	Maria Flor
<i>América participação</i>	- 2005	21h	Gabrielzinho
<i>América participação</i>	- 2005	21h	Dudu Braga
<i>Sinhá Moça (remake)</i>	2006	18h	Fulgêncio
<i>Pé na Jaca</i>	2006	19h	Cigano
<i>Desejo Proibido</i>	2007	18h	Malaquias
<i>Negócio da China</i>	2008	18h	Selinha
<i>Caras e Bocas</i>	2009	19h	Anita

Fonte: Elaborado pela autora (2025), baseada em Braga (2024) e Claudino (2024)

Quadro 3 – Novelas da TV Globo que têm personagens com deficiência visual (década de 2010).

Telenovela	Ano	Horário	Personagem
<i>Malhação Conectados</i>	2011	17h	Filipe

<i>Amor à vida</i>	2013	21h	César
<i>Liberdade Liberdade</i>	2016	23h	Ventura
<i>A lei do amor</i>	2016	21h	Silvia
<i>O outro lado do paraíso</i>	2017	21h	Amaro
<i>Bom sucesso</i>	2019	19h	Silvana

Fonte: Elaborado pela autora (2025), baseado em Braga (2024) e Claudino (2024).

Quadro 4 – Novelas da TV Globo que têm personagens com deficiência visual (década de 2020 até hoje).

Telenovela	Ano	Horário	Personagens
<i>Todas as Flores</i>	2022	Streaming /23h	Maira
			Fátima
			Gabriela
			Márcio

Fonte: Elaborado pela autora (2025), baseado em Braga (2024) e Claudino (2024)

Tendo em vista os dados reunidos nas tabelas acima e levando em conta o volume de telenovelas produzidas durante os 60 anos da TV Globo, que chega a 300 títulos, a representação de pessoas com deficiência está presente em pouquíssimas obras, proporcionalmente falando. Da primeira representação estimada, em *A Ponte dos Suspiros* (1969) até a mais recente em *Todas as Flores* (2022), somam-se 34 personagens com deficiência visual em 27 novelas ao longo de 53 anos,

correspondendo a aproximadamente 10,7% das produções, com proporção equilibrada entre personagens homens e mulheres.

Esse baixo percentual evidencia não só a persistente sub-representação desse grupo social neste que é um dos principais produtos culturais do país, como também demonstra a lentidão com que a televisão passou a perceber a necessidade de incorporar diversidade em suas narrativas.

Ademais é possível perceber que essas representações têm presença irregular na grade da emissora, ora colocadas de forma espaçada e pouco sistemática dentro do conjunto da teledramaturgia, ora consecutivas, como se deu no fim do século XX e início do XXI, com aparições de personagens cegos ou com baixa visão em intervalos menores – 1999, 2000, 2001, 2002, 2004, 2005, 2006 e 2007 – e foi sucedido por períodos de maior espaçamento.

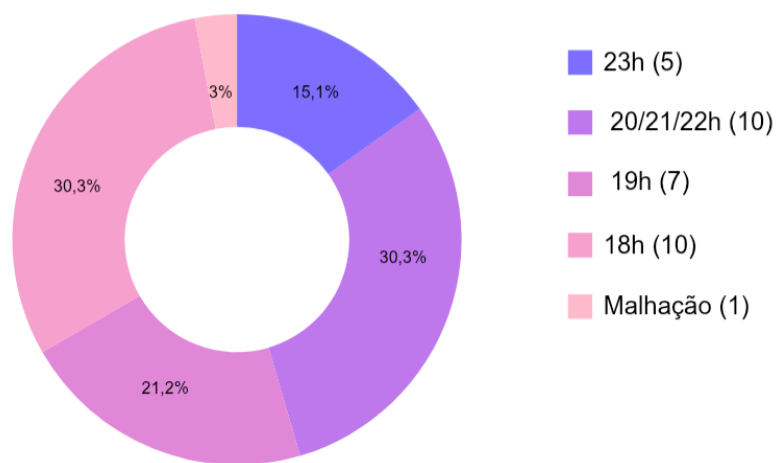
Esse espaçamento irregular entre as obras é prejudicial para a construção das representações, pois tende a desnaturalizar a presença da pessoa com deficiência visual na telenovela, perpetuando a impressão de estranhamento do espectador acerca dos corpos com deficiência.

Outro aspecto a ser discutido é a faixa de horário de exibição das telenovelas, que variam as formas de representação, conforme a grade temática pré estabelecida:

Entende-se que as novelas exibidas na faixa das 18h costumam trazer representações mais voltadas ao tom dramático, vitimização e infantilização da pessoa com deficiência, abordando contextos de reviravolta na trama, como a recuperação do personagem e/ou realização romântica. As telenovelas da faixa das 19h são as que menos exploram a deficiência, e quando o fazem, é dentro dos estereótipos da deficiência como um castigo, como

um fator para aumentar o drama, ou sob o discurso de superação. Já nas novelas exibidas às 20/21/22h há mais ocorrências de representações, e em geral a deficiência é utilizada para dar um tom dramático à trama e/ou para levantar discussões sociais, como ao abordar temas como a violência e o preconceito. (Claudino, 2024, p.37)

Figura 1 – Presença de personagens com deficiência visual nas telenovelas da TV Globo por horário (1969-2025).



Porcentagens aproximadas

Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Nas últimas duas décadas, percebe-se que as telenovelas de todos os horários têm passado por uma reformulação, a fim de se adequar às demandas da atualidade, se movimentando para promover inclusão da diversidade nos personagens e enredos. Isso se reflete na representação da deficiência, que tem sido mais recorrente, principalmente nas faixas das 21h e das 23h.

Se no presente levantamento priorizamos a representação numérica de personagens com deficiência visual na telenovela, também é preciso questionar e discutir não apenas a presença dessas pessoas, mas também as formas e modos como estas representações são

construídas nas tramas. Isso porque a cegueira tem sido historicamente utilizada na dramaturgia como punição, como artifício moralizante, como contato com o místico e como vitimização (Braga, 2024).

Aprofundaremos a reflexão sobre a dimensão qualitativa dessas representações mais adiante no trabalho, mas já convém destacar que ainda há muito o que ser melhorado nas formas de representação e representatividade, pois situações como a utilização da cegueira como forma de punição e regeneração de caráter dominam duas de um total de três telenovelas das 21h neste período. Tanto *Amaro de O Outro Lado do Paraíso* (2017) quanto *César de Amor à Vida* (2013) tiveram seus desvios de caráter – relacionados a julgamento por aparências – corrigidos após serem privados da visão.

Já na faixa das 23h, nota-se que a deficiência visual é utilizada principalmente como recurso dramático, constituindo trajetórias de superação de limites como a da personagem Maira, (primeira protagonista com deficiência visual da TV Globo) de *Todas as Flores* (2022) que se torna uma perfumista graças e “apesar” da deficiência e é capaz de encontrar o amor, assim como Ventura, de *Liberdade Liberdade* (2017).

Claudino (2024) elabora que os personagens com deficiência ainda poderiam ser utilizados para abordar questões atuais, como vulnerabilidades coletivas e individuais, violência, lutas e conquistas de direitos. Entretanto, o foco recai mais frequentemente na dramatização dessas questões, do que em construir representações naturais, para além da discussão da deficiência em si.

Ou seja, mesmo que a tradição da telenovela brasileira seja retratar o cotidiano de forma naturalista, como conceituou Lopes (2009), esta naturalização parece não ter chegado à representação desse grupo

social, gerando uma exclusão simbólica e narrativa no campo do principal produto audiovisual do país.

Outra problemática pungente nos dados coletados é a normalização e predominância de atores e atrizes sem deficiência representando personagens deficientes, prática conhecida como *cripface*¹. Em seu estudo, Claudino (2024) ainda pontua que no tocante aos raros momentos em que se convida um ator/atriz com deficiência para integrar o elenco, esses profissionais interpretam papéis coadjuvantes ou no elenco de apoio, o que contribui para uma representação de pouco impacto positivo.

A atriz Danieli Halon, por exemplo, ficou nacionalmente conhecida por ser a primeira atriz cega a ter um papel fixo em uma telenovela brasileira, ao interpretar Anita em *Caras e Bocas* (2009) – seu único papel em uma telenovela até o momento – que tinha como enredo o fato de ser uma mulher cega. Mesmo em *Todas as Flores* (2022), focada em discutir a questão da deficiência visual, o mesmo problema acontece: o protagonismo cabe não a uma atriz com deficiência, que ainda acaba sendo curada na narrativa. Diferentemente do histórico de *cripface* que marcou as telenovelas anteriores, *Todas as Flores* apostou na inclusão de atores com deficiência visual em seu elenco, especialmente em papéis coadjuvantes, o que se configura como um avanço e um diferencial importante no campo da representação. Ainda que o protagonismo permaneça centrado em uma personagem interpretada por uma atriz sem deficiência.

¹ Cripface se refere à representação de pessoas com deficiência em produções culturais por atores sem deficiência.

Quadro 5 – Atores com deficiência visual nas telenovelas da TV Globo.

Novela	Ator	Personagem	Tipo de deficiência
<i>Caras e Bocas</i>	Danieli Halon	Anita	cega
<i>Todas as Flores</i>	Moira Braga	Fátima	baixa visão (por uma doença degenerativa que gerou perda progressiva da visão)
	Cleber Tolini	Márcio	baixa visão
	Camila Alves	Gabriela	cega

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

3.2 PARA ALÉM DA TV GLOBO: ALGUMAS PERSONAGENS CEGAS NA TELENOVELA

Observando as representações de pessoas com deficiência visual nas telenovelas brasileiras produzidas fora da TV Globo, temos um panorama ainda pouco explorado nos estudos de telenovela. Emissoras como SBT, Record, Band e a extinta TV Manchete, cada uma com suas especificidades mercadológicas, estéticas e narrativas, contribuíram para a construção de sentidos sobre a deficiência na dramaturgia.

Em termos de produção científica sobre o tema, encontramos os estudos acadêmicos sobre telenovela e deficiência visual coletados:

Quadro 6 – Levantamento preliminar de trabalhos acadêmicos sobre deficiência visual nas telenovelas.

Título	Tipo	Autoria	Ano	Novelas presentes
Merchandising social como estratégia de inclusão de grupos marginalizados em telenovelas	artigo	Guilherme Moreira Fernandes, Luciane Caldi d'Ornellas Carvalho, Paloma Rodrigues Destro Couto e Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis	2012	TV Globo
Representações e estereótipos das pessoas com deficiência como consumidoras: o drama dos personagens com deficiência em telenovelas brasileiras	resumo	Marina Dias de Faria e Letícia Moreira Casotti	2014	TV Globo
Juventude e deficiência: a representação da deficiência em Malhação	capítulo de livro	Bruna Rocha Silveira	2016	TV Globo
Representações da deficiência nas telenovelas: exemplos no Brasil pós-ditadura	TCC	Abelardo Coelho da Silva	2017	TV Globo

A cegueira em cena : representações de pessoas com deficiência visual em telenovelas da Globo (2005–2012)	tese	Luiz Paulo da Silva Braga	2024	TV Globo
Entre a autonomia e o capacitismo: representações da deficiência na novela Todas as Flores	TCC	Gabriela Caroline Alves Claudino	2024	TV Globo

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

Porém, não encontramos nenhum estudo ou análise sobre a presença da deficiência visual em telenovelas de emissoras exceto a Globo. Embora o foco principal deste estudo recaia sobre as produções da TV Globo, opta-se por incluir apenas alguns casos pontuais e emblemáticos de outras emissoras. Essa estratégia não tem a pretensão de realizar um mapeamento completo do panorama televisivo brasileiro, mas sim de evidenciar que essas representações também circulam em outros contextos midiáticos.

Ao mobilizar esses exemplos de forma ilustrativa, busca-se chamar atenção para a amplitude e a complexidade do tema, reforçando a necessidade de que pesquisas futuras ampliem o escopo e aprofundem a investigação sobre a construção da deficiência visual e suas implicações narrativas na teledramaturgia nacional.

Seja reforçando estereótipos, seja propondo novas formas de representação, a existência dessas obras nos permite compreender a diversidade (ou a ausência dela) no tratamento do tema e ampliá-lo para além dos modelos difundidos pela Globo.

Braga (2024) reforça que a representação da cegueira na teledramaturgia nacional revela um padrão recorrente de tratamento narrativo, no qual a deficiência visual é configurada como obstáculo temporário, frequentemente associada a processos de punição, provação ou redenção moral. Essa estrutura dramática é coerente com a lógica do melodrama, entendida como uma forma narrativa que se organiza em torno de oposições morais e da busca pela restauração da ordem e da justiça emocional.

Um exemplo expressivo desse cenário é a personagem Esmeralda (Bianca Castro), da telenovela homônima de 2004, versão adaptada da obra mexicana de mesmo nome de 1997, exibida pelo SBT. Na trama, a protagonista é cega desde o nascimento e tem sua deficiência diretamente associada a uma forma de pureza e sensibilidade ampliadas, refletindo o arquétipo da cegueira dramática (Braga, 2022), cuja deficiência pode ser compensada por uma percepção espiritual ou moral superior.

Os vídeos publicitários² produzidos para promover *Esmeralda* exemplificam de forma concreta as características mencionadas anteriormente. Utilizando imagens que a mostram em situações de sofrimento, em momentos de romance e em interação harmoniosa com a natureza, junto a frases de efeito como “ela não enxerga mas sente o mundo de outra forma”, é reforçada a imagem da pessoa cega como alguém frágil e inocente.

Ao final da história a jovem passa a enxergar, reforçando o imaginário capacitista que vincula a deficiência à excepcionalidade, e

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qhMy4V0Ksd4>. Acesso em: 12 out. 2025.

não à vivência humana ordinária, pela qual se passa para alcançar a virtude.

Também no SBT, a personagem Mili (Giovanna Grigio), de *Chiquititas* (1997 e 2013), é uma menina gentil e bondosa estimada por todos no Orfanato Raio de Luz. Ela perde a visão temporariamente em decorrência de um acidente provocado pela vilã Marian. Durante esse período, a jovem passa por inúmeras provações, caracterizando a cegueira como uma consequência trágica e momentânea, que será revertida ao final da trama, servindo como aprendizado.

Já na Record, lembra-se do caso de Judas Tadeu (Ricky Tavares), personagem bíblico representado na novela *Jesus* (2018). O rapaz tem sua cegueira curada após lavar os olhos no tanque de Siloé, graças a um milagre de Jesus. Depois disso, Judas o reconhece como filho de Deus e passa a segui-lo.

Nessas narrativas, a recuperação ou ganho da visão no desfecho da obra parece cumprir a função simbólica de restabelecer a normalidade e assegurar o “final feliz” das personagens, um elemento essencial do melodrama televisivo, conforme analisa Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009). Portanto, entendemos de modo preliminar que obter uma visão “perfeita” significa se reconciliar e equilibrar moralmente, validando o ideal de plenitude física e emocional.

Desse modo, nos parece que a deficiência é narrativamente tolerável apenas enquanto estado transitório, enquanto a felicidade, por sua vez, é representada como incompatível com a permanência da cegueira.

Essa recorrência gera reflexão acerca dos limites do melodrama para a representação da diferença corporal e sensorial. Como propõe Jesús Martín-Barbero (2001), o melodrama é um dispositivo cultural de

reconhecimento, e ao estruturar o encerramento das narrativas a partir da cura e da normatização, a telenovela pode estar validando uma visão capacitista, na qual o corpo com deficiência é algo a ser corrigido.

O melodrama é o gênero que revolucionou a criação das narrativas de ficção. De maneira genérica, pode-se dizer que os textos melodramáticos promovem a luta entre o bem e o mal absolutos, que é repleta de obstáculos, mas, no final, os vilões são castigados e os virtuosos, recompensados. Nessa construção, há, ainda, o alívio cômico e o tributo ao inesperado, como os acidentes. (Coca, 2014, p.71)

Assim, ao recorrer a narrativas de superação dramática, e frequentemente inverossímeis, a telenovela promove o apagamento da experiência da deficiência visual. Não apenas evidencia a dificuldade desse dispositivo cultural de reconhecer a deficiência como uma forma legítima e plena de existência, mas também reflete uma limitação estrutural da sociedade, que insiste em conceber a deficiência apenas a partir de parâmetros normativos de superação.

3.3 PRINCIPAIS ESTEREÓTIPOS ENCONTRADOS

Considerando a deficiência como constituinte da condição humana, marcada por subjetividades individuais e coletivas (Marques, 2015 apud Braga, 2024), somado ao caráter naturalista da dramaturgia nacional, em que o discurso é identificado pela própria realidade (Xavier, 2005 apud Lopes, 2009), compreendemos que a presença da representação das pessoas com deficiência visual nas telenovelas é um reflexo da realidade, ainda que distorcido e recortado.

Em nossa realidade latina, é através da televisão que a maior parcela populacional acessa os costumes, apreende diretrizes cidadãs, posiciona-se em relação a demandas políticas e sociais, dentre outras questões. É, em síntese, pela TV que a modernidade nos é dada a conhecer, inserindo-nos numa gramática visual. (Silva, 2017, p. 83)

Nesse cenário, a identificação dos estereótipos contidos nas obras reunidas neste trabalho é um elemento fundamental para compreender como as pessoas com deficiência visual têm sido representadas ao decorrer do tempo, e conseqüentemente o que tem se pensado sobre elas na sociedade. No contexto desta pesquisa, o mapeamento dos estereótipos encontrados propicia examinar a recorrência de certas imagens, bem como seus mecanismos discursivos. Desse modo, este tópico dedica-se a apresentar e discutir, de forma exploratória e inicial, os principais estereótipos identificados, evidenciando suas características e funções.

Para refletir sobre os estereótipos encontrados, será utilizada a categorização proposta por Braga (2024), pois oferece um referencial teórico capaz de orientar sua identificação, descrição e interpretação.

Em sua análise, Braga (2024) perpassa 50 anos de representação – desde a primeira telenovela citada, em 1969, até 2019 – chegando a construir três categorias de cegueira que devem ser aplicadas levando em conta todas as outras dinâmicas sociais mobilizadas pelas telenovelas. São elas:

- 1) a cegueira anedótica;
- 2) a cegueira dramática;
- 3) a cegueira complexa.

O autor define a cegueira anedótica como elemento de caráter mítico, que consiste em utilizar a experiência da cegueira de maneira

poética e/ou risível. É o caso de personagens videntes que simulam sua cegueira a fim de alcançar determinados objetivos, ou personagens místicos, dotados da capacidade de “enxergar espiritualmente”.

Dessa forma, a cegueira anedótica – seja humorística, seja mística –, em última instância, desumaniza, direta ou indiretamente. Na telenovela brasileira, o arranjo inclusive relativiza a moralidade melodramática, colocando “boas intenções” acima da microviolência capacitista de simular a deficiência visual. (Braga, 2024, p. 89)

A cegueira dramática é utilizada com o propósito de impedir que determinado personagem atinja um objetivo específico. Nessa abordagem, a vivência da cegueira é raramente desenvolvida de forma consistente, podendo ser facilmente substituída por qualquer outro artifício narrativo.

Numa perspectiva catártica melodramática, e notadamente ancorada na interpretação médica da deficiência, estaria ligada à noção de recompensa ou castigo: obstáculo que precisa ser vencido pelo herói ou punição para o vilão. (Braga, 2024, p. 72)

Por último, a cegueira complexa tem construção normalmente ligada a tentativas de representações positivas e/ou questionadoras. Neste caso, no entanto, pode assumir um viés dualista: quando tratada positivamente, a pessoa cega é retratada com habilidades extraordinárias ou como alguém cujos conflitos se resumem integralmente à sua deficiência. Por outro lado, quando desenvolvida de forma negativa, a cegueira é associada à tragédia, e o personagem é conduzido a uma jornada de “aprendizagem” ao longo da trama.

Ao considerar essas modalidades, reitera-se que a representação

da deficiência na telenovela figura em um campo de tensões, no qual as simplificações estereotipadas e tentativas de construir interpretação menos capacitistas convergem e divergem o tempo todo.

A predominância das cegueiras anedótica e dramática nos dados coletados por Braga (2024) evidencia a persistência de uma lógica biocêntrica que orienta as produções, na qual a deficiência funciona mais como recurso narrativo do que como componente da condição humana. Ainda que a cegueira complexa aponte para avanços, sobretudo quando busca romper com representações oralizantes ou místicas, essa abordagem também esbarra em limites, quando se apoia em excepcionalidades ou na centralização excessiva da deficiência como fonte única de subjetividade. Outro recurso é a inclusão de poderes místicos, advindos de uma sensibilidade exacerbada como atributo compensatório da cegueira (Braga, 2024).

Ainda mais latente, há elementos como o apagamento da dimensão humana do personagem, na qual “a pessoa funciona mais como uma espécie de cabide para a deficiência visual” (Braga, 2024, p. 87) e também a ocorrência da deficiência como consequência de um acidente trágico, como se esse evento fosse suficiente para definir toda a identidade do sujeito.

Para Braga (2024), em consonância entre os estereótipos identificados, destacam-se duas construções recorrentes no imaginário melodramático: a cegueira como experiência de aprendizado e como punição. Na primeira, a deficiência visual é tratada como um instrumento narrativo promotor do amadurecimento e/ou reconstrução moral ou emocional do indivíduo, aprendendo a ser empático, ético ou espiritualizado – sintetizando a noção de que a deficiência existe para ensinar algo, não apenas ao personagem, mas também ao público.

Como ocorreu com Selinha em *Negócio da China* (2008), César em *Amor à Vida* (2013) e Amaro em *O Outro Lado do Paraíso* (2017).

A cegueira como punição, por sua vez, também advém da interpretação moralizante da deficiência, fruto da tradição melodramática. Segundo Braga (2024), trata-se de representar a perda da visão como consequência direta de comportamentos considerados desviantes, maléficos e transgressores. Esse castigo simbólico está diretamente relacionado às crenças cristãs – muito influentes nas telenovelas brasileiras –, que posicionam o corpo do indivíduo como terreno para a inscrição de juízos morais e lições divinas.

Além disso, outro estereótipo marcante é o fingimento da cegueira. Braga (2024) explicita que na dramaturgia brasileira, quando um personagem finge regularmente ser outra pessoa, ter outro gênero, outra orientação sexual, nacionalidade, parece ocorrer uma experimentação carnavalesca. Assumindo outras personas, eles subvertem costumes e normas, convidando o público a provar outras perspectivas, por meio da paródia, muitas vezes humorística.

No caso da cegueira, esse recurso é explorado em diversas obras, e por vários motivos, como: uma conquista romântica de Zé Mário em *A Gata Comeu* (1985), a exploração da caridade alheia de Malaquias em *Desejo Proibido* (2007), a maldade e manipulação de Perpétua em *Tieta* (1989), Joyce em *O Homem Proibido* (1982) e Marta em *O Beijo do Vampiro* (2002). No entanto, apesar da distinção das motivações em suas respectivas tramas, a deficiência visual é utilizada em todas elas, como meio para obter uma vantagem.

Outro aspecto recorrente nas representações encontradas, é a dificuldade da telenovela em conciliar a presença da cegueira com a noção tradicional de “final feliz”. No imaginário melodramático, o

desfecho positivo costuma ser associado à restauração da ordem, à superação dos obstáculos e, sobretudo, à “correção” de qualquer desvio que marque o corpo dos personagens.

Dessa forma, a deficiência aparece como um elemento que precisa ser revertido/consertado para que a felicidade plena do personagem – a nível afetivo, físico, profissional e familiar, – e do seu núcleo seja alcançada. Esta lógica escancara o capacitismo revestido de inclusão nas telenovelas da TV Globo, desencorajando o espectador com deficiência visual a imaginar um futuro desejável que não dependa da reparação de seus corpos.

Por fim, para além das conclusões de Braga (2024), ainda identificamos outro padrão recorrente, que carece de análise mas que parece fazer sentido: a tendência das narrativas a recorrer ao uso do tato como elemento central da experiência sensorial e sentimental do indivíduo, reforçando o estereótipo do cego como uma criatura vulnerável descobrindo o mundo. Outra impressão gerada a partir do contato com a bibliografia e casos das novelas é a de que as personagens cegas tendem a ser interpretadas com uma mobilidade corporal muito contida, principalmente nos membros superiores, mas ainda faltam análises para verificação.

Nas páginas seguintes, reunimos em um quadro os personagens com deficiência visual encontrados, organizados em ordem cronológica, nas categorias: telenovela, ano, personagem, deficiência, categoria de cegueira, destaques da representação e permanece PcD ou não.

Quadro 7 – Mapeamento de estereótipos.

(continua)

Telenovela	Ano	Personagem	Deficiência	Categoria	Destaques da representação	Permanece PcD ou não
<i>A Ponte dos Suspiros</i>	1969	Lourenço	cego	dramática	fica cego após ser preso	não
<i>Te contei?</i>	1978	Leo	cego	anedótica	fica cego após acidente, otimista	sim
<i>O homem proibido</i>	1982	Joyce	cega	anedótica	fica temporariamente cega após acidente, fingimento como forma e manipulação	não
<i>Roque Santeiro</i>	1985	Jeremias	cego	anedótica	místico, contador de história	sim
<i>A gata comeu</i>	1985	Zé Mário (Braguinha)	cego	anedótica	fingimento por amor, apelo cômico	não
<i>Hipertensão</i>	1986	Carina	cega	dramática	cegueira psicológica	não
<i>Sinhá Moça</i>	1986 e 2006	Fulgêncio	transita entre cego e monocular	anedótica e dramática	escravo que perde a visão após castigo, incapacidade e místico	sim

<i>Tieta</i>	1989	Perpetua	cega	anedótica	fingimento	não
<i>Lua Cheia de Amor</i>	1990	Robertona	cega	anedótica	não tem dimensão pessoal explorada	sim
<i>Força de um Desejo</i>	1999	Idalina	cega	dramática	fica cega após acidente	não
<i>Vila Madalena</i>	2000	Adélia	cega	dramática	fica cega após um acidente (marido culpa o filho), sua fragilidade une marido e filho	sim
<i>A Padroeira</i>	2001	Marcelina	cega	anedótica	mística, missão de ida especial	não
<i>O beijo do Vampiro</i>	2002	Marta	cega	dramática	recorre a sua cegueira para gerar pena se livrar das consequências de seus atos, recupera a visão mas continua fingindo	não
<i>Como uma Onda</i>	2004	Francisquinha	cega	anedótica	idosa cega, mística, missão de ida especial	sim

<i>América</i>	2005	Jatobá	cego	complexa	otimista, independente, enisa Flor a ter autonomia	sim
<i>América</i>	2005	Maria Flor	cega	complexa	superprotegida pela mãe,	sim
<i>América participação</i>	2005	Gabrielzinho	cego	complexa	exemplo, compartilhamento de experiência	sim
<i>América participação</i>	2005	Dudu Braga	cego	complexa	exemplo, compartilhamento de experiência	sim
<i>Pé de Jaca</i>	2006	Cigano	cego	anedótica	poderes místicos, guia de Lance	sim
<i>Desejo Proibido</i>	2007	Malaquias	cego	anedótica	fingimento, apelo cômico	não
<i>Negócio da China</i>	2008	Selinha	cega	dramática	cegueira como redenção para a vilã	sim
<i>Caras e Bocas</i>	2009	Anita	cega	complexa	primeira atriz cega sofre violência, se torna mãe	sim

<i>Malhação Conectados</i>	2011	Filipe	cego	complexa	contexto parcialmente independente, violência	juvenil, sofre	sim
<i>Amor à vida</i>	2013	César	cego	dramática	fica cego após acidente, cegueira experiência aprendizagem punição	como de e	não
<i>Liberdade Liberdade</i>	2016	Ventura	cego	dramática	se sente incapaz e se apaixona por uma mulher negra sem saber		sim
<i>A lei do amor</i>	2016	Silvia	cega	complexa/dramática	tem sua saúde sabotada e enganada		sim
<i>O outro lado do paraíso</i>	2017	Amaro	cego/monocular	complexa	fica cego após acidente. Cegueira como experiência de aprendizagem		sim

<i>Bom sucesso</i>	2019	Silvana Nolasco	cega	dramática	usa a cegueira como manipulação e tenta continuar fingindo após se recuperar	não
<i>Todas as Flores</i>	2022	Maira	transita entre cega e baixa visão	complexa	habilidades extraordinárias, precisou recuperar parte da visão para executar sua vingança	sim (passa a enxergar parcialmente, após cirurgia)
<i>Todas as Flores</i>	2022	Fátima	cega	complexa	trabalha, é independente e sem destaque frequente	sim
<i>Todas as Flores</i>	2022	Gabriela	cega	complexa	trabalha, é independente e sem destaque frequente	sim
<i>Todas as Flores</i>	2022	Márcio	baixa visão	complexa	trabalha, é independente e sem destaque frequente	sim

Fonte: Elaborado pela autora (2025), baseada em Braga (2024) e Claudino (2024)

4 METODOLOGIA

4.1 CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A TELENOVELA *TODAS AS FLORES*

A telenovela *Todas as Flores* (2022), do autor João Emanuel Carneiro, foi a primeira telenovela totalmente inédita produzida – visto que *Verdades Secretas 2* (2021) é uma continuação da obra de mesmo nome de Walcyr Carrasco – especialmente para *streaming* da TV Globo, o Globoplay. Contendo 85 capítulos, de 40 a 60 minutos de duração – exceto o primeiro – a obra foi lançada em duas partes (no formato de temporadas), com cinco capítulos liberados semanalmente, às quartas-feiras, que posteriormente foram exibidos na TV Globo, a partir de setembro de 2023, na faixa das 23h.

A trama é protagonizada por Maíra (Sophie Charlotte), que é uma jovem cega. No primeiro capítulo, somos apresentados a um panorama tanto da vida que Maíra levava quanto a suas aspirações. Em Pirenópolis (GO), ela tinha uma rotina pacata ao lado do pai, Rivaldo (Chico Diaz), com quem trabalhava em uma farmácia. a rotina muda quando Zoé (Regina Casé), a mãe que acreditava estar morta, retorna em busca de uma suposta reconciliação, contudo, sua aproximação integra um plano maior da própria vilã. A primeira grande reviravolta da trama se dá após a morte de Rivaldo, quando Maíra é manipulada a se mudar para o Rio de Janeiro com Zoé.

Na primeira parte da trama, Maíra segue os padrões da “mocinha” tradicional, desenvolvendo um romance genuíno com Rafael (Humberto Carrão), e sendo vítima das mentiras e maldades de sua mãe e da irmã

Vanessa (Letícia Colin), que mantém uma fazenda com trabalho escravo e tráfico humano, para onde enviam Maíra quando ela engravida de Rafael.

Após ter seu filho roubado, no início da segunda parte, Maíra muda sua postura, decidindo vingar-se por todas as armações sofridas. Para executar seus planos, a protagonista se submete a uma cirurgia e recupera parte da visão. Ela decide ocultar essa melhora para se proteger e conquistar a confiança de Zoé, buscando tanto reaver o filho quanto reunir provas dos crimes cometidos pela mãe. A narrativa segue nessa tensão até os momentos finais da telenovela, quando Maíra se reconcilia com Rafael, recupera o bebê e enfrenta Zoé em um embate decisivo.

Sob a direção de Guilherme Azevedo, Luiz Antonio Pilar, Carla Bohler, Fellipe Barbosa e Oscar Francisco, o projeto figurou como um grande investimento da emissora em produzir uma obra “inclusiva” do ponto de vista da deficiência visual, a fim de posicionar-se como uma emissora atenta às discussões contemporâneas sobre diversidade, inclusão e representatividade.

A escolha de estruturar a trama em torno de uma protagonista com deficiência visual não se limitou a um recurso dramático, mas integrou uma estratégia de diálogo com um público que há anos cobra maior visibilidade. Nesse sentido, o projeto foi apresentado pela Globo como uma forma de ampliar a presença de indivíduos que historicamente estiveram à margem da teledramaturgia brasileira, criando uma ficção que refletisse parte da pluralidade social do país.

Para este fim, a emissora promoveu ações como a implementação da audiodescrição – fazendo de *Todas as Flores* a primeira telenovela

original do Globoplay a contar com esse recurso –, a criação de um núcleo narrativo composto por pessoas com deficiência visual, que reuniu atores verdadeiramente deficientes e profissionais que, além de atuarem, também prestaram consultoria à produção. Somam-se a isso o investimento em consultorias especializadas, a adaptação de cenários e o desenvolvimento de cenas que evidenciam barreiras cotidianas, indicando que a Globo busca sinalizar um compromisso com representações mais responsáveis no âmbito da teledramaturgia contemporânea.

4.2 PERCURSO METODOLÓGICO

Seguindo a linha argumentativa desenvolvida até aqui, tendo em vista que se objetiva compreender a representação de pessoas com deficiência no meio da telenovela brasileira, no que se refere à maneira com que são pensadas e realizadas nas narrativas, analisaremos *Todas as Flores*, de João Emanuel Carneiro, lançada na plataforma de *streaming* da TV Globo, em 2022.

Como recorte investigativo, foram escolhidos eventos narrativos que situam as fases do arco melodramático típico de qualquer protagonista de telenovelas clássicas: a apresentação, o enlace romântico, o conflito/sofrimento, a reviravolta e a restauração da ordem. Isso posto, serão analisados quatro eventos narrativos importantes na trama: a apresentação da personagem no primeiro capítulo, o primeiro beijo de Maíra e Rafael, o sequestro de Maíra, a cirurgia ocular e o desfecho de Maíra com a família na praia, no encerramento da obra.

Para examinar o material, além da revisão bibliográfica, será

utilizada como metodologia de pesquisa a Análise da Representatividade, desenvolvida por Olivia Luiza Pilar de Souza em sua pesquisa “Representatividade Importa? Representação, imagens de controle e uma proposta de representatividade a partir das personagens mulheres negras em ‘Malhação: Viva a diferença’”, de 2021.

Sua análise de dados é constituída por três etapas acerca da representação das personagens elencadas e o cenário prático da perspectiva de representatividade, sendo elas: a apresentação, o olhar aproximado e o teste de representatividade, que tem como foco examinar a representação de mulheres pretas na telenovela, e no presente trabalho será adaptada para avaliar o caso das pessoas com deficiência visual. Assim, o percurso se dará da seguinte forma:

a) Apresentação: pautando o processo metodológico na relevância de uma representação diversa de um grupo minoritário, demonstrando a complexidade e pluralidade dos indivíduos, a primeira fase se dará através da análise da personagem Maíra. Aqui, serão utilizados como *corpus* de análise o texto de descrição da personagem no site oficial da trama, as chamadas de lançamento da novela e eventuais materiais publicitários que anunciem e apresentem a personagem.

b) Olhar aproximado: nessa parte a análise se dará para as representações dessa personagem com deficiência visual. Tendo como objetivo compreender a partir das motivações e questões presentes em sua representação, se são imagens de controle de deficientes visuais ou não, com um olhar voltado para as relações sociais, visto que o ponto central de nosso caminho metodológico está na apreensão de que é por meio das interações que podemos olhar para os sentidos das representações (Souza, 2021, p. 96). As perguntas que guiarão esta

parte de análise estão elencadas no quadro 8, a seguir.

Quadro 8 – Detalhamento acerca da representação da personagem Maíra, com base em Souza (2021) e nas imagens de controle encontradas.

Perguntas	Detalhamento
A cegueira é adquirida ou de nascença?	Importante para situar a personagem no contexto da cegueira.
Como é apresentada sua personalidade?	Algumas das imagens de controle dizem, especificamente, da forma como esses indivíduos externalizam seus sentimentos e características,
A cegueira é compensada por habilidades especiais?	Em muitas tentativas de construir representações complexas da cegueira, recorre-se à imagem do cego com habilidades excepcionais.
Como a personagem lida com situações adversas?	Também para a compreensão da personalidade apresentada. Relevante principalmente para a compreensão do processo de autodefinição (Collins, 2019) dessa personagem.
A cegueira é prejudicial para a personagem?	Ao usar os desafios impostos pela cegueira como recurso dramático, as representações perpetuam imagens de controle da cegueira como incapacitante, é sinônimo de sofrimento.
A cegueira tem ligação com misticismo ou espiritualidade?	Observa-se a manifestação da cegueira anedótica nesta personagem.
A cegueira é usada como ferramenta para ensinar valores?	Relevante para compreender se a deficiência é usada para moldar a personalidade da personagem, ensinar e/ou corrigir condutas

	morais.
A cegueira é fingida em algum momento?	Artifício usado frequentemente para obtenção de vantagem de diversas naturezas.
A cegueira é curada?	Necessidade de consertar.
No caso da cegueira ser curada, no que isso impacta no final da narrativa da personagem?	De forma recorrente, as personagens com deficiência são curadas no encerramento dos seus arcos, para dar a ideia de plenitude física.

Fonte: Elaborado pela autora (2025), inspirado em Souza (2021)

c) Teste de representatividade: a partir da base teórica e da análise do objeto empírico, adaptamos o teste de representatividade usando três eixos baseados nas imagens de controle e os eixos de resistência a essas imagens (Collins, 2019), para olharmos novamente para o objeto: o quão dentro da imagem de controle a personagem está, sua reação e se refuta a imagem de controle. Serão usados os seguintes quadros de perguntas de Souza (2021) para nos guiarmos na análise (quadro 9):

Quadro 9 – Detalhamento da grade analítica a partir dos quatro eixos de resistência de Collins (2019) sobre as imagens de controle.

Eixos de resistência	Perguntas	Grade analítica
Autodefinição	Essa personagem consegue se autodefinir?	As formas como as pessoas com deficiência externalizam suas impressões do mundo e a influência disso em sua vivência, rejeitando as imagens de controle.

Autovalorização	Essa personagem se autovalorizar?	As formas como as pessoas com deficiência se autovalorizam e demonstram respeito por si próprias.
Autossuficiência e independência	Essa personagem é autossuficiente e independente?	As formas como pessoas com deficiência se tornam independentes e autossuficientes para gerir sua vida e a de sua família.
Transformação do eu para um empoderamento coletivo	Essa personagem têm consciência individual de seu valor para o mundo?	A mudança da perspectiva sobre si mesmas para que, como resultado, se mude também o coletivo.

Fonte: Elaborado pela autora (2025), inspirado em Souza (2021)

5 ANÁLISE

A análise do objeto de estudo deste trabalho será conduzida pelas categorias que perpassam os interesses da representação, para que seja possível gerar conclusões acerca das personagens com deficiência visual na novela contemporânea, a partir da análise da trajetória da personagem principal Maíra.

A presente monografia não esgota as possibilidades analíticas ofertadas pela obra no que diz respeito às representações da deficiência visual e das possíveis relações com o capacitismo. Assim, ressalta-se a intenção metodológica proposta por Souza (2021) de abordar eventos narrativos.

5.1 APRESENTAÇÃO - QUEM É MAÍRA?

Objetivando realizar uma análise consistente, é indispensável a apresentação da personagem em questão, uma vez que é a partir de sua trajetória, características e inserção narrativa que se constroem os sentidos examinados ao longo do estudo.

Na telenovela *Todas as Flores*, Maira da Cruz Valente (Sophie Charlotte) é uma jovem cega, que leva uma vida pacata no interior de Goiás com seu pai, Rivaldo (Chico Diaz), onde trabalham numa farmácia. Descrita como doce e delicada, a jovem se dedica nas horas vagas a sua paixão: elaborar perfumes, usando seu olfato sensível e apurado.

Sua ingenuidade a leva a confiar na mãe, Zoé (Regina Casé), que reaparece misteriosamente em sua vida, com o pretexto de se aproximar, mas com suas verdadeiras intenções voltadas para a

obtenção de uma doação de medula para Vanessa (Letícia Colin), sua irmã. No entanto, há um estranhamento da parte de Vanessa desde o primeiro contato, como exemplificado na imagem abaixo.

Figura 2 – Zoé apresenta as filhas.



Fonte: A Gazeta (2023).

Após a perda repentina do pai – assassinado por Zoé – Maíra se muda com a mãe para o Rio de Janeiro, onde seu talento para perfumaria é rapidamente notado, principalmente por Rafael (Humberto Carrão), o noivo da irmã, para quem se entrega em um intenso romance. Bem quista por todos, ela incomoda cada vez mais sua irmã, que convence a mãe a realizar uma série de maldades contra a moça, como ameaçar jogá-la de cima de um prédio, sempre se aproveitando do fato dela ser cega.

Figura 3 – Vanessa leva Maíra até a beirada do heliponto da Rhodes, para empurrá-la.



Fonte: Na Telinha - UOL (2022).

Depois de ser separada de Rafael, sequestrada e ter seu filho recém-nascido roubado, Maíra planeja sua vingança e se submete secretamente a uma cirurgia ocular para recuperar parte da visão e se tornar capaz de concretizar seus planos, mas ainda assim sua natureza bondosa dificulta que nutra ódio e haja perversão com seus algozes, e acaba sendo presa.

Ao fim da trama Maíra retoma a estabilidade de seus preceitos morais totalmente, se livrando da cadeia e perdendo a mãe depois de obter justiça pelos meios legais, passando a viver plenamente com sua família e com o “bônus” da completude física, já que deixou de ser cega.

Para além de sua função narrativa, a construção de Maíra também se dá por meio de sua caracterização física, figurino e performance corporal, elementos centrais para a produção de sentidos em torno da deficiência visual, como dito pela própria Sophie Charlotte, em entrevistas.

A personagem é apresentada como uma jovem de traços suaves, postura contida e aparência delicada, características que dialogam com sua descrição oficial nos materiais de divulgação da novela, nos quais é associada à doçura, sensibilidade e pureza. Seu tipo físico esguio e seus gestos econômicos reforçam uma imagem de fragilidade aparente, frequentemente mobilizada em representações de personagens cegas na teledramaturgia.

Figura 4 – Foto de divulgação de Maíra



Fonte: Purepeople (2022)

O figurino de Maíra, especialmente em sua fase inicial no interior de Goiás, privilegia roupas leves, tecidos fluidos e cores claras ou

terrosas, reforçando a conexão com a natureza e com uma vida simples. O cabelo costuma aparecer solto ou preso de forma simples, com ondas naturais, e a maquiagem é mínima, acentuando uma estética de naturalidade. Na performance corporal, Sophie trabalha uma cegueira funcional marcada pelo uso da bengala, pela orientação sonora e pela sensorialidade tátil e olfativa, evitando exageros caricatos. Em entrevistas, a atriz destacou a preocupação em representar a deficiência visual de forma respeitosa, a partir da observação de pessoas cegas.

Esses elementos contribuem para a construção de Maíra como uma personagem moralmente elevada, empática e resiliente, em contraste com figuras antagonistas como Vanessa. Assim, o corpo da personagem torna-se um espaço simbólico onde se articulam valores de bondade, fragilidade e sensibilidade, aspectos que dialogam diretamente com imagens de controle historicamente associadas às pessoas com deficiência visual e que serão fundamentais para a análise desenvolvida neste trabalho.

5.2 OLHAR APROXIMADO

A narrativa melodramática é normalmente conduzida por uma estrutura clara e maniqueísta, baseada no contraste explícito entre o bem e o mal, com progressão de conflitos e reviravoltas que culminam em uma resolução moral, que Brooks (1995) traduz como um senso de contraste e embate fundamentalmente bipolar.

As tramas organizam-se a partir de cinco momentos centrais. Na apresentação o enredo introduz a personagem principal, seu contexto social, familiar e emocional. Em seguida, o enlace romântico surge como elemento mobilizador da história, apresentando a relação amorosa que

impulsiona o desenvolvimento narrativo e cria expectativas de felicidade, ao mesmo tempo em que expõe fragilidades e obstáculos.

O sofrimento, por sua vez, ocupa a fase de maior intensidade dramática, marcada por perdas, rupturas, injustiças e desafios que colocam a moral da personagem à prova, aprofundando os conflitos e reforçando a carga emocional da narrativa.

A reviravolta constitui o ponto de inflexão da narrativa melodramática, no qual os acontecimentos sofrem uma mudança decisiva, revelando verdades ocultas, inversões de destino ou intervenções inesperadas que alteram o curso do sofrimento apresentado até então. Nesse momento, a oposição entre bem e mal torna-se mais explícita, redefinindo alianças, responsabilidades e sentidos morais, ao mesmo tempo em que prepara o caminho para a restauração da ordem e para a resolução final do conflito.

Com a resolução dos conflitos, chega-se ao final feliz que marca o encerramento do percurso narrativo, com a superação dos desconcertos, a restauração da ordem, a consolidação do enlace amoroso, e no caso das histórias de pessoas com deficiência visual, a normalização do corpo, como explicita Braga (2024), reafirmando valores relacionados à esperança e recompensa moral. Nesse sentido, serão analisados neste capítulo os eventos narrativos seguintes (quadro 10):

Quadro 10 – Eventos narrativos e seu detalhamento.

EVENTO	DESCRIÇÃO	CENAS	LINK DE ACESSO
Apresentação	Maíra nada tranquilamente em uma cachoeira. Ela sai com cuidado e segue por uma trilha guiando-se com uma bengala, cheira e colhe algumas flores. Em casa ela está amassando as flores, quando o pai se aproxima perguntando se a filha faria um novo perfume, ele mostra um perfume que faz para ela, e os dois conversam sobre o porquê dele ter abandonado a carreira de perfumista e se mudado para tão longe do Rio de Janeiro.	Rivaldo elogia o talento de Maíra (capítulo 1).	https://globoplay.globo.com/v/11042176
Enlace romântico	Da porta do laboratório de perfumaria, Rafael observa Maíra trabalhando, ela nota sua presença e pergunta seu nome, ele se apresenta e pede para ver no que ela está trabalhando, ela consente, e eles conversam sobre a fragrância e a sensibilidade de Rafael para detectar os aromas de sua fórmula impressiona a moça. O rapaz a convida para sair, ela aceita e os dois vão a um samba, onde dançam juntos em um clima romântico e se beijam.	Maíra e Rafael se beijam (capítulo 1).	https://globoplay.globo.com/v/11042292

Sofrimento/conflicto	Ainda confusa depois de ter sido dopada, Maíra tenta explicar que sua presença ali é um engano, pede um telefone para ligar para a mãe e diz que quer ir embora, enquanto uma mulher diz que ela está em uma fazenda escola. Dois homens se aproximam e pegam Maíra pelos braços e a levam para um quarto branco enquanto ela chora e grita para pararem, até que lhe seguram e aplicam um sedativo.	Maíra é levada para uma fazenda de trabalho escravo (capítulo 26).	Assista no Globoplay: https://globoplay.globo.com/v/11115842 [00:01:16 - 00:03:45]
Reviravolta	Maíra é levada para a cirurgia, seus olhos são anestesiados e limpos. Os médicos iniciam o procedimento, em uma tela da sala de cirurgia vê-se o olho de Maíra mudando, e a cena é encerrada com um plano detalhe de seu olho aberto.	Maíra realiza a cirurgia (capítulo 45).	https://globoplay.globo.com/v/11194345 [00:51:05 - 00:52:25]
Encerramento	Maíra e Rafael estão sentados na areia olhando os filhos brincando no mar, uma das crianças sai da água e chama os pais, Rafael se junta a eles e Maíra continua observando. Sorrindo, ela acaricia a barriga, e se junta à família na água.	Maíra com a família na praia (capítulo 85).	https://globoplay.globo.com/v/11395791 [01:08:45 - 01:10:45]

Fonte: Elaborado pela autora (2025), com base em *Todas as Flores* (2022).

Avançando neste segundo passo da análise, com ênfase em examinar os eventos narrativos e compreender as motivações e as questões que transpassam a construção da personagem, observando se tal representação corresponde ou não as imagens de controle associadas às pessoas com deficiência visual, encontradas no estudo de Braga (2024), seguiremos as diretrizes do quadro 8.

Quadro 11 – A execução do olhar aproximado.

Perguntas	Respostas a serem discutidas
A cegueira é adquirida ou de nascença?	Maíra é cega desde o nascimento.
Como é apresentada sua personalidade?	Doce, dedicada, autônoma, sensível e conectada à natureza.
A cegueira é compensada por habilidades especiais?	Sim, o olfato aguçado e sensível é apresentado como um dom natural e uma compensação da cegueira que acaba sendo útil para a perfumaria.
Como a personagem lida com situações adversas?	Embora busque manter a austeridade e firmeza, nessas situações suas fragilidades, principalmente relacionadas à cegueira são um empecilho para suas ações.
A cegueira é prejudicial para a personagem?	Sim, é usando de sua cegueira que seus algozes conseguem subjugar-la ao cativoiro.
A cegueira tem ligação com misticismo ou espiritualidade?	Não, sua sensibilidade exacerbada para os outros sentidos é uma compensação.

A cegueira é usada como ferramenta para ensinar valores?	Sim, mas não explicitamente, as características moralizantes da personagem estão mescladas ao arquétipo da “mocinha clássica”.
A cegueira é fingida em algum momento?	Sim, após a cirurgia, Maíra continua fingindo ser totalmente cega para executar sua vingança.
A cegueira é curada?	Sim, Maíra se submete a uma procedimento cirúrgico ocular e passa a ter baixa visão.
No caso da cegueira ser curada, no que isso impacta no final da narrativa da personagem?	Não só permite que ela inicie sua vingança, mas principalmente a faz completa no fim trama, vendo a família e as belezas do mundo, para as quais já tinha grande sensibilidade. Seu final parece ser uma recompensa para seu sofrimento.

Fonte: Elaborado pela autora (2026).

Na cena inicial do primeiro evento narrativo, Maíra é apresentada nadando sozinha em uma cachoeira, em um ritmo calmo e seguro, demonstrando familiaridade com o espaço e confiança em seus próprios movimentos. A câmera acompanha seu corpo na água de forma contemplativa, valorizando a fluidez de seus gestos e a relação de intimidade com o ambiente natural. Ao sair da cachoeira, Maíra se desloca com cuidado pelas pedras e pela trilha, utilizando a bengala como instrumento de orientação, tocando o solo e os obstáculos à sua frente, o que reforça a percepção de autonomia cotidiana sem dramatização excessiva. Durante o percurso, ela pausa para cheirar as flores – figura 5 –, apalpa delicadamente as pétalas e as colhe com atenção, evidenciando uma experiência sensorial ampliada, construída

sobretudo pelo tato e pelo olfato.

A trilha sonora que acompanha a sequência é suave e instrumental, com sons que se misturam aos ruídos da natureza (água corrente, pássaros e vento) criando uma atmosfera de serenidade e introspecção. Essa ambientação sonora contribui para a construção de Maíra como uma personagem sensível e equilibrada, cuja relação com o mundo se dá prioritariamente pelos sentidos não visuais.

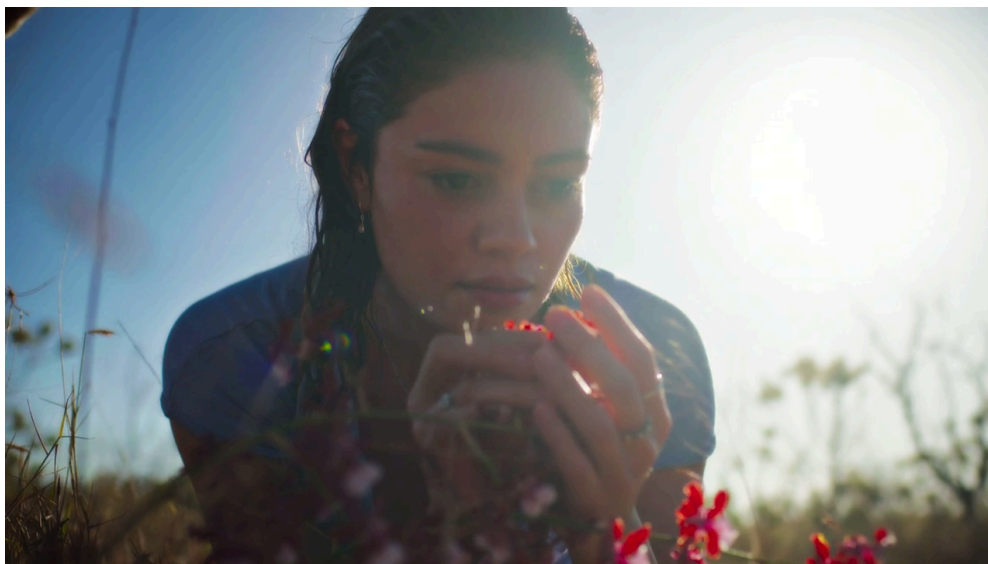
Em seguida, já em casa, Maíra aparece sentada à mesa, amassando e misturando as flores colhidas, concentrada na elaboração de uma fragrância. Seu pai se aproxima de maneira afetuosa, observando o trabalho da filha antes de iniciar o diálogo, sem interferir em seus gestos, o que sugere respeito por sua autonomia. Na conversa, ele pergunta se ela está criando um novo perfume e, ao mostrar-lhe uma fragrância que fez especialmente para ela, os dois dialogam sobre o passado profissional do pai e a decisão de ter abandonado a carreira de perfumista no Rio de Janeiro para viver afastado. Maíra o escuta atentamente, responde com interesse e sensibilidade, demonstrando empatia e compreensão pelas escolhas do pai.

A interação entre os dois é marcada por proximidade física, tom de voz tranquilo e ausência de conflitos, reforçando um vínculo baseado no cuidado mútuo e na troca afetiva. A cena, como um todo, constrói Maíra como uma personagem serena, afetuosa e profundamente conectada à sensorialidade, ao mesmo tempo em que estabelece, desde sua apresentação, uma imagem de competência e equilíbrio emocional, que dialoga com representações idealizadas da deficiência visual.

Essas características refletem a mescla do arquétipo da mocinha clássica, naturalmente boa, com o do cego místico, conceituado por Braga (2024) como um dos tipos de cegueira compreendida pela

categoria complexa, na qual a ausência da visão apura os outros sentidos ou concede habilidades extraordinárias.

Figura 5 – Maíra sente o perfume das flores.



Fonte: Globoplay/reprodução (2022).

O diferencial da representação de sua personalidade, no entanto, está na autonomia da personagem. Nas últimas décadas, telenovelas como *América* e *Malhação Conectados* contribuíram ativamente para o aumento das representações de pessoas com deficiência visual - “depois de *Conectados*, a proporção quase dobrou: em apenas sete anos (2012 a 2019), foram nove ocorrências” (Braga, 2024, p. 152) -, e para além disso, movimentaram-se para representá-los como indivíduos independentes.

Em *América*, Jatobá (Marcos Frota) é um personagem que busca viver a vida de maneira autônoma e inclusiva, trabalhando e se relacionando socialmente. Ao conhecer Maria Flor (Bruna Marquezine), uma menina também cega, passa a ensiná-la a lidar com sua condição de forma natural, e não incapacitante. Seu ímpeto de emancipação

contrapõe muitas das representações anteriores, que tinham a cegueira como experiência trágica, e abriu caminho para personagens como Filipe, de *Conectados*.

Maíra, além de caminhar, nadar, manusear objetos e desempenhar suas atividades de trabalho sem grandes dificuldades, também demonstra não enfrentar obstáculos ao permanecer completamente sozinha nos ambientes que frequenta. A narrativa apresenta a jovem circulando com segurança tanto em espaços abertos quanto fechados, guiando-se pela bengala, pela memória corporal e pela sensorialidade, o que evidencia uma relação de confiança com o próprio corpo.

Essa autonomia cotidiana construída desde o primeiro evento narrativo é fundamental para compreender o modo como o segundo evento narrativo se desenvolve. No enlace romântico, a segurança corporal e emocional anteriormente delineadas são deslocadas para o campo das relações afetivas, ampliando a representação de Maíra para além do espaço doméstico e do trabalho.

A cena no laboratório de perfumaria inicia-se com Rafael observando Maíra à distância, enquanto ela trabalha concentrada em sua criação. Ao perceber a presença do rapaz, Maíra não reage com retraimento ou insegurança; ao contrário, ela conduz a interação ao perguntar quem ele é e ao convidá-lo a participar da experiência sensorial da fragrância que está desenvolvendo.

O diálogo entre os dois é mediado pelos aromas, elemento central de sua prática profissional, e é Maíra quem estabelece o ritmo da conversa, explicando o processo de criação e testando a sensibilidade olfativa de Rafael. Ao aceitar o convite para sair e, posteriormente, ao frequentar o samba, dançar e beijá-lo, Maíra reafirma uma postura aberta ao encontro, curiosa e segura de si. Essa elaboração narrativa

difere de representações mais tradicionais das pessoas com deficiência visual, frequentemente retratadas como figuras passivas, dependentes ou dessexualizadas. Assim, o enlace romântico não surge de forma abrupta, mas como um desdobramento coerente da autonomia previamente construída, reforçando uma imagem de agência individual que, embora positiva, permanece centrada na experiência singular da personagem.

Na obra, a cegueira de Maíra não é apresentada como adquirida ao longo da trama, mas como uma condição constitutiva de sua identidade desde o início da narrativa. Esse aspecto é relevante, pois desloca, ao menos em um primeiro momento, a deficiência da lógica da maioria das telenovelas contidas na catalogação feita nesta pesquisa, em que ocorre como consequência de um acidente ou do castigo imediato (Braga, 2024). Entretanto, apesar de não ser resultado de um evento traumático explícito, a cegueira de Maíra é constantemente utilizada como marcador de vulnerabilidade.

Um dos elementos centrais da construção da personagem é a compensação da cegueira por habilidades sensoriais consideradas extraordinárias, especialmente o olfato apurado, que possibilita a Maíra criar perfumes com grande precisão. Embora, à primeira vista, essa escolha parece romper com representações puramente vitimizantes, ela se aproxima do que Braga (2024) denomina de cegueira complexa em seu viés dualista: a deficiência só é aceita narrativamente quando acompanhada de um “dom” que a torne funcional ou admirável aos olhos do público.

Esse recurso reforça uma lógica capacitista sutil, na qual a pessoa com deficiência precisa demonstrar desempenho excepcional para justificar sua centralidade na narrativa. Assim, a experiência da cegueira

não é retratada como uma forma legítima e ordinária de existência, mas como algo que precisa ser compensado por talentos extraordinários, o que limita a possibilidade de uma representação verdadeiramente naturalizada.

embora, aparentemente, atribuam valores positivados a essas pessoas – no caso, supercapacidades –, em última instância, desumanizam e reforçam a noção de compensação. Essa valoração leva o visuocentrismo às últimas consequências: enxergar é tão fundamental que a pessoa cega certamente desenvolveu ou foi agraciada com algum dom transcendental, que a indeniza. (Braga, 2024, p. 88)

Quanto às situações adversas enfrentadas pela personagem, estas serão representadas nesta pesquisa pelo terceiro evento narrativo listado: o sequestro de Maíra. Durante o evento, a narrativa explora o medo, a desorientação e a fragilidade como efeitos quase automáticos da deficiência, reforçando a associação entre cegueira e vulnerabilidade extrema.

Neste tocante, observa-se que tal construção dialoga com a noção de cegueira dramática proposta por Braga (2024), ainda que atravesse tentativas pontuais de complexificação da personagem. No evento narrativo em questão, a deficiência visual de Maíra não aparece apenas como uma condição vivida no cotidiano, mas é mobilizada como um dispositivo dramático central para a produção de tensão e comoção.

A cena é estruturada a partir da exposição reiterada da personagem a situações de risco, nas quais sua cegueira funciona como elemento-chave para a escalada do conflito: Maíra é colocada em deslocamento solitário, sem apoio ou mediações, e sua vulnerabilidade corporal é enfatizada pela mise-en-scène, seja pelo enquadramento que restringe seu campo visual, seja pela trilha sonora que antecipa o perigo

iminente.

É precisamente nesse encadeamento que a deficiência visual opera como catalisador da empatia do público. O roteiro constrói a expectativa de que algo grave pode acontecer a qualquer instante, não tanto pela ação concreta dos antagonistas, mas pela suposta incapacidade da personagem de perceber, reagir ou se proteger. Assim, o suspense não se ancora apenas na violência externa, mas na própria condição da cegueira, convertida em fator narrativo de fragilização extrema. Ainda que Maíra demonstre agência em momentos específicos — ao tentar escapar ou resistir simbolicamente — essas ações são rapidamente neutralizadas pela lógica melodramática, que reinscreve a personagem no lugar de vítima em potencial.

Desse modo, embora haja uma tentativa de complexificar Maíra ao atribuir-lhe desejos, afetos e decisões próprias, o evento narrativo reforça uma imagem de controle da pessoa cega como alguém permanentemente exposta ao perigo e à violência. A cegueira não é apresentada como uma condição que pode ser vivida com estratégias, redes de apoio ou autonomia relativa, mas como um estado contínuo de ameaça, no qual a integridade física e emocional da personagem está sempre em risco. Assim, a narrativa contribui para a cristalização de uma representação em que a existência da pessoa com deficiência visual é marcada pela precariedade e pela dependência, alinhando-se à cegueira dramática descrita por Braga (2024), ainda que disfarçada por camadas superficiais de humanização.

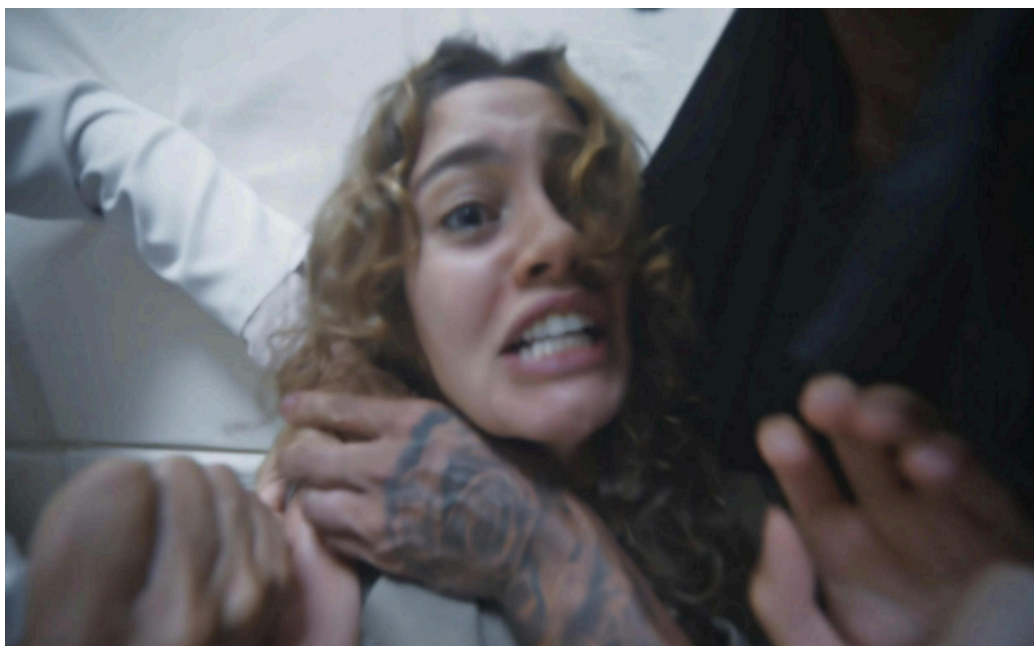
Neste tocante, observa-se que a construção da cena dialoga diretamente com a noção de cegueira dramática formulada por Braga (2024), ainda que atravesse tentativas pontuais de complexificação da personagem. No evento narrativo em questão, Maíra é colocada em uma

situação de deslocamento e exposição ao risco na qual sua deficiência visual deixa de ser apenas uma condição de existência e passa a funcionar como força central do drama. A encenação enfatiza sua vulnerabilidade por meio de escolhas formais precisas: os enquadramentos privilegiam planos fechados em seu rosto e em suas mãos, destacando gestos hesitantes, enquanto o espaço ao redor permanece parcialmente oculto ao espectador, produzindo uma sensação de ameaça difusa e iminente.

A progressão dramática da cena se constrói a partir da antecipação do perigo. Sons diegéticos como passos, ruídos externos ou silêncios abruptos são mobilizados para criar tensão, reforçando a ideia de que Maíra não percebe plenamente o que acontece ao seu redor.

Embora Maíra tente reagir ou se mover de forma autônoma dentro da cena – figura 6 –, suas ações são narrativamente enquadradas como insuficientes ou tardias. A câmera acompanha de forma recorrente seus movimentos de forma instável ou fragmentada, reforçando a ideia de desorientação, e qualquer gesto de agência é rapidamente substituído pela lógica do perigo iminente. Assim, mesmo quando a personagem demonstra iniciativa, a narrativa não permite que essa ação se consolide como competência de enfrentamento, mas a reconduz ao lugar da vítima.

Figura 6 – Maíra é sequestrada e dopada.



Fonte: Globoplay/reprodução (2022).

É nesse ponto que a deficiência visual se configura como um recurso narrativo que pode ampliar a empatia do público ao mesmo tempo em que cristaliza uma imagem de controle. A comoção gerada pela cena decorre menos da complexidade subjetiva de Maíra e mais da expectativa de violência que paira sobre seu corpo, entendido como vulnerável por definição. A cegueira, portanto, não é representada como uma experiência vivida com mediações, adaptações ou redes de apoio, mas como um estado permanente de risco, no qual a personagem está sempre à mercê do ambiente e das ações alheias.

Desse modo, o evento narrativo confirma a lógica da cegueira dramática descrita por Braga (2024), na medida em que instrumentaliza a deficiência visual para produzir tensão e emoção, reforçando a associação entre cegueira, perigo e vitimização. Ainda que a narrativa ensaie uma humanização da personagem por meio de seus afetos e motivações, o cerne da cena permanece ancorado na exposição de

Maíra à violência potencial, contribuindo para a manutenção de uma representação em que a pessoa cega é concebida como alguém cuja existência está constantemente ameaçada.

Outro aspecto relevante diz respeito à relação entre cegueira e moralidade. Na telenovela, a deficiência de Maíra não está diretamente associada ao misticismo ou à espiritualidade, como ocorre em representações anedóticas recorrentes na teledramaturgia. No entanto, sua cegueira é frequentemente aliada ao papel da mocinha como ferramenta para ensinar valores como resiliência, bondade e perdão, tanto à personagem quanto ao público.

A cegueira, nesse sentido, assume uma função moralizante, reforçando a ideia de que a personagem aprende e amadurece a partir do sofrimento. Essa lógica se intensifica na segunda parte da trama, quando Maíra decide se vingar das violências sofridas.

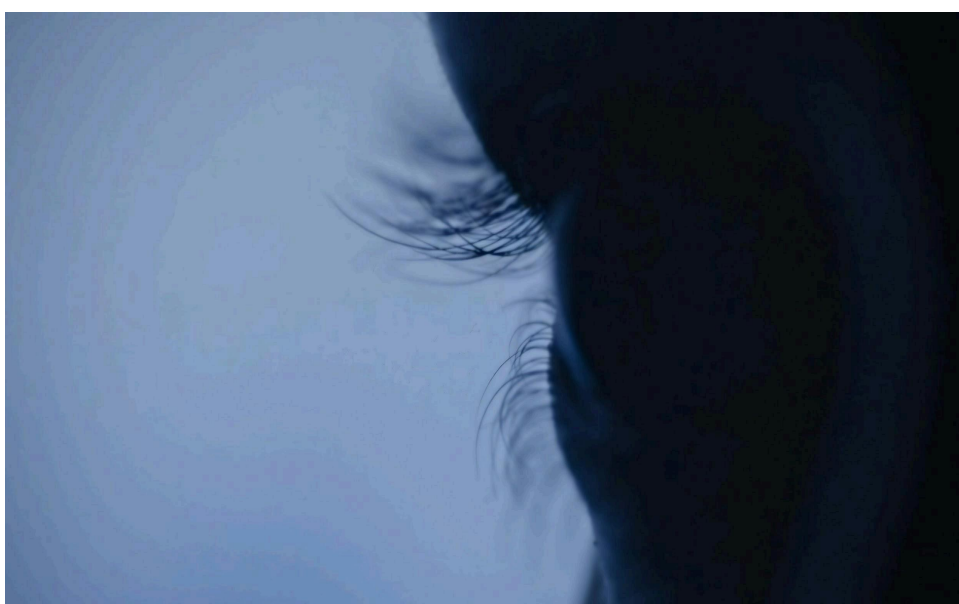
Para que essa virada narrativa seja possível, no quarto evento narrativo, a personagem se submete a uma cirurgia que lhe devolve parcialmente a visão. Tal escolha revela um ponto crítico da representação: a recuperação da visão surge como condição necessária para que Maíra acesse inteligência estratégica e capacidade de enfrentamento, deixando implícito que a cegueira, em seu estado permanente, seria incompatível com a figura da protagonista ativa e vencedora.

Essa lógica se materializa de forma clara na cena em que a recuperação visual é revelada ao espectador. Maíra aparece em um ambiente controlado e silencioso, geralmente associável ao espaço médico ou ao recolhimento doméstico, sentada ou deitada, com o corpo ainda marcado por fragilidade física.

Ao abrir os olhos, Maíra não reage com euforia explícita. O que se

vê é uma expressão contida, de surpresa silenciosa, acompanhada de um leve tensionamento corporal: a cabeça se move lentamente, os olhos percorrem o espaço com cautela, e as mãos procuram referências ao redor. A câmera frequentemente assume seu ponto de vista, com imagens desfocadas ou fragmentadas, sugerindo ao espectador que essa visão recuperada não é plena, mas funcional.

Figura 7 – Plano detalhe do olho de Maíra.



Fonte: Globoplay/reprodução (2022).

Os personagens que a acompanham (médicos ou figuras próximas) interagem com ela de maneira explicativa e orientadora. As falas são didáticas e reafirmam os limites da recuperação: explicam que a visão não voltou por completo, que será necessário adaptação e cuidado, mas deixam implícito, pelo tom esperançoso, que houve sucesso. Maíra ouve atentamente, faz perguntas objetivas e demonstra uma postura mais ativa do que em momentos anteriores da trama, quando costumava ser guiada ou protegida. Essa mudança na interação sinaliza que algo já se deslocou em sua posição subjetiva.

A trilha sonora é fundamental para consolidar o sentido da cena. Trata-se de uma música instrumental crescente, de tom contido e progressivo, que evita o melodrama excessivo e aposta em uma sensação de revelação e virada. Não é uma trilha de triunfo imediato, mas de preparação, como se anunciasse que aquela recuperação não é um fim em si mesma, e sim o início de uma nova etapa narrativa. O som acompanha o ritmo da cena: começa baixo, quase imperceptível, e ganha força à medida que Maíra reconhece o espaço ao seu redor.

Além disso, o fato de Maíra continuar fingindo ser completamente cega após a operação para obter uma vantagem sobre seus antagonistas, pode ser interpretado de acordo com Braga (2024) como agravante para a imagem de fragilidade associada às pessoas deficientes, visto que o fingimento é uma estratégia da moça para manter uma imagem inofensiva diante de seus rivais.

Desse modo, a cura parcial da cegueira impacta diretamente o desfecho da narrativa no último evento narrativo, construído a partir de uma *mise-en-scène* cuidadosamente orientada para a ideia de plenitude e harmonia. Maíra aparece sentada na areia, com o corpo relaxado e o semblante sereno, vestindo roupas claras e leves, em consonância com a paisagem praiana e com o clima de encerramento feliz. Os óculos escuros, até então um dos principais marcadores visuais de sua deficiência, são retirados de maneira lenta e deliberada, gesto que assume forte valor simbólico ao sinalizar a possibilidade de ver e, mais do que isso, de “reintegrar-se” plenamente ao espaço familiar.

Seu olhar se fixa em Rafael, que brinca com os filhos à beira do mar. A cena privilegia planos médios e abertos, permitindo que o espectador acompanhe a troca de sorrisos entre o casal e a interação

afetuosa entre pai e crianças. Uma das crianças sai da água e chama a mãe, verbalizando esse convite à participação e reforçando a centralidade de Maíra naquele núcleo familiar. Ela sorri, acaricia a própria barriga, gesto que enfatiza a maternidade e projeta um futuro de continuidade, antes de se levantar e caminhar em direção ao mar para se juntar aos demais.

A trilha sonora extradiegética é suave e emotiva, com acordes ascendentes que acompanham o movimento de aproximação de Maíra à família, intensificando a carga melodramática da sequência. Não há diálogos extensos: predominam risos, chamados das crianças e breves trocas de olhares, o que reforça a ideia de que a felicidade ali representada é evidente e não necessita de explicações verbais. Nesse contexto, a câmera acompanha Maíra de forma fluida, sem obstáculos ou hesitações, sugerindo visualmente uma superação definitiva.

Reafirma-se, assim, o padrão identificado por Braga (2024) e Claudino (2024), no qual o final feliz depende da correção, ainda que parcial, do corpo deficiente. A plenitude de Maíra é simbolicamente alcançada no momento em que ela vê, caminha sem mediações e se integra plenamente à cena familiar, como se a experiência da felicidade estivesse condicionada à normalização de seu corpo e de sua percepção visual.

Como encerramento desta etapa da análise, observa-se que a cegueira de Maíra corresponde à cegueira complexa, tal como a categoria colocada por Braga (2024), na medida em que não é construída exclusivamente como ausência, tragédia ou impedimento absoluto, mas atravessada por ambiguidades, negociações e deslocamentos ao longo da narrativa.

Dessa forma, embora *Todas as Flores* represente um avanço

quantitativo e discursivo ao colocar uma mulher com deficiência visual no centro da narrativa, a análise revela que a obra ainda se ancora em imagens de controle da compensação da cegueira com habilidades especiais, fingimento da cegueira, da cegueira moralizante e do cego que se cura. A personagem transita entre momentos de maior complexidade e recaídas em estereótipos históricos, evidenciando os limites da telenovela enquanto espaço de representação da diferença, sobretudo quando submetida às convenções do melodrama e às expectativas de audiência.

5.3 TESTE DE REPRESENTATIVIDADE

Após o olhar aproximado sobre a construção narrativa da personagem Maíra, torna-se necessário aplicar o teste de representatividade, conforme adaptado a partir da metodologia proposta por Souza (2021), ancorada nos eixos de resistência às imagens de controle elaborados por Patricia Hill Collins (2019). Essa etapa tem como objetivo avaliar em que medida a personagem reproduz, negocia ou rompe com as imagens de controle associadas à deficiência visual, observando suas possibilidades de autodefinição, autovalorização, autossuficiência e transformação do eu em direção a um empoderamento coletivo.

5.3.1 Autodefinição

O primeiro eixo de resistência diz respeito à capacidade da personagem de se autodefinir, isto é, de construir sua identidade e expor suas percepções para além dos estereótipos impostos socialmente.

Segundo Collins (2019), a autodefinição é um mecanismo fundamental de enfrentamento às imagens de controle, pois permite que sujeitos historicamente subalternizados e subrepresentados se posicionem como agentes ativos em suas próprias narrativas.

No caso de Maíra, observa-se que sua autodefinição é limitada ao longo da maior parte da trama. Embora a personagem demonstre desejos, talentos e emoções, sua identidade é constantemente mediada pelo olhar de personagens videntes, especialmente pela mãe, Zoé, pelo namorado, Rafael, e os amigos Pablo e Judite. A forma como Maíra é apresentada e descrita - ingênua e sensível - não advém prioritariamente de sua própria voz, mas de discursos externos que a enquadram em um lugar de fragilidade e pureza moral.

Essa construção se aproxima do que Hall (2016) identifica como a fixação de sentidos na representação, na qual determinados significados são naturalizados e passam a definir um grupo social de forma quase imutável. No caso da deficiência visual, a dificuldade de Maíra em se autodefinir plenamente reforça a imagem de controle da pessoa cega como alguém cuja subjetividade é sempre tutelada. Isso passa a ocorrer depois do seu sequestro, quando depois de conseguir fugir ela raramente sai desacompanhada, como representado pela figura 8.

Figura 8 – Zoé ampara Maíra com Rivaldinho nos braços



Fonte: Papel Pop (2023).

É apenas na segunda parte da narrativa, quando a personagem decide se vingar das violências sofridas, que se observa um movimento mais claro de autodefinição. No entanto, esse deslocamento está diretamente associado à recuperação parcial da visão, o que evidencia um limite importante: a narrativa parece condicionar a emergência de uma identidade ativa e estratégica à aproximação da norma corporal. Assim, a autodefinição de Maíra não se dá plenamente enquanto pessoa cega, mas como alguém que passa a se aproximar do padrão da vidência.

5.3.2 Autovalorização

O eixo da autovalorização refere-se à capacidade da personagem de reconhecer seu próprio valor, expressando respeito por si mesma e recusando a internalização de estigmas. Para Collins (2019), a autovalorização atua como contraponto às imagens de controle que inferiorizam e desumanizam corpos subalternizados.

Na telenovela, Maíra demonstra momentos pontuais de autovalorização, especialmente no que diz respeito ao seu talento como perfumista. A valorização de sua habilidade sensorial sugere uma tentativa de construção positiva da personagem, reconhecendo sua competência profissional e criatividade. Porém, esse reconhecimento é frequentemente atravessado pela lógica da excepcionalidade, conforme discutido por Braga (2024), na qual a pessoa com deficiência só é valorizada quando apresenta habilidades acima da média.

Além disso, a autovalorização de Maíra é fragilizada pela constante exposição à violência simbólica e física, principalmente por parte da mãe e da irmã, que se refere a ela como “cegueta”, e a narrativa raramente problematiza a partir de uma perspectiva estrutural. A personagem tende a responsabilizar-se por situações de sofrimento, o que dificulta a construção de uma autoimagem positiva e reforça a internalização do capacitismo, tornando-a insegura, e cheia de dúvidas, até sobre sua capacidade para cuidar do seu filho.

Figura 9 – Maíra abraça o filho aflita.



Fonte: Notícias da TV (2023).

Mesmo quando assume uma postura mais assertiva, sua autovalorização está vinculada à lógica da vingança individual e da recuperação do filho e do namorado, não a uma afirmação explícita de seu valor enquanto mulher com deficiência visual. Dessa maneira, a telenovela avança de forma tímida nesse eixo, sem romper de maneira contundente com as imagens de controle que associam a deficiência à inferioridade.

5.3.3 Autossuficiência e independência

O terceiro eixo analítico diz respeito à autossuficiência e à independência, dimensões centrais para a ruptura com o imaginário capacitista que associa deficiência à dependência permanente. Conforme Souza (2021), observar como a personagem gere sua própria vida é fundamental para avaliar o nível de representatividade alcançado.

Ao longo da história, a personagem raramente é mostrada lidando de forma independente com as barreiras sociais impostas pela deficiência. As dificuldades enfrentadas são majoritariamente mediadas por terceiros ou convertidas em situações de sofrimento melodramático, o que reforça a imagem de controle da pessoa com deficiência como incapaz de gerir plenamente a própria vida.

Isso se evidencia, por exemplo, nas cenas em que Maíra depende constantemente do auxílio de Rafael para deslocar-se, tomar decisões cotidianas ou acessar informações consideradas centrais para o avanço da trama. A deficiência, nessas situações, não é apresentada como uma condição a ser negociada socialmente, mas como um obstáculo individual que a coloca em posição de vulnerabilidade e tutela, intensificando sua fragilidade emocional e narrativa.

No segundo bloco de eventos narrativos analisados – correspondente ao quarto e ao quinto evento – observa-se, de fato, um alargamento da autonomia de Maíra, especialmente no que diz respeito à sua capacidade de articular estratégias, investigar o passado e tomar decisões que impactam diretamente o desenrolar da narrativa. Esse movimento torna-se visível quando a personagem passa a agir de forma mais ativa na busca por informações, a desconfiar de determinadas versões apresentadas pelos demais personagens e a elaborar planos sem a mediação constante de terceiros.

Desse modo, a narrativa sugere que a autonomia plena de Maíra não é concebida como viável no contexto da cegueira permanente. A ampliação de sua agência está diretamente associada à aproximação de um corpo considerado funcional dentro dos parâmetros normativos, reafirmando a ideia de que a independência, a racionalidade estratégica e o protagonismo narrativo dependem da completude física. Assim, mesmo quando a personagem assume um papel mais ativo, o faz sob a lógica capacitista que condiciona a emancipação à recuperação do sentido da visão, em vez de explorar as formas autonomia possíveis a partir da experiência da cegueira.

Tal construção não só reafirma a crítica de Braga (2024) sobre a dificuldade da teledramaturgia em imaginar futuros desejáveis para personagens com deficiência que não passem pela lógica da cura, como também demonstra um interesse da emissora em vender a novela como diferente em representação, mas recomendo as mesmas estratégias com que a audiência está acostumada quando se trata de deficiência visual.

5.3.4 Transformação do eu e empoderamento coletivo

Por fim, o último eixo do teste de representatividade diz respeito à capacidade da personagem de transformar sua experiência individual em consciência coletiva, contribuindo para a ampliação dos horizontes simbólicos sobre a deficiência. Para Collins (2019), esse movimento é fundamental para que a resistência às imagens de controle ultrapasse o plano individual e produza efeitos sociais mais amplos.

Apesar da presença de um núcleo de personagens com deficiência visual, a trajetória de Maíra não se articula de maneira significativa com uma dimensão coletiva de empoderamento. Suas conquistas e superações permanecem circunscritas ao âmbito individual, como se observa desde sua apresentação, quando seu talento como perfumista é reconhecido apenas em interações privadas, especialmente na relação com o pai e no elogio pontual de Rivaldo, sem que isso resulte em maior visibilidade profissional ou em questionamentos sobre as barreiras enfrentadas por pessoas com deficiência visual no mercado de trabalho.

Mesmo no eixo do sofrimento, marcado pela violência extrema da internação em uma fazenda de trabalho escravo, a experiência de Maíra é tratada como um drama pessoal, desvinculado de uma crítica estrutural às vulnerabilidades sociais que atravessam pessoas com deficiência.

A reviravolta promovida pela cirurgia reforça esse movimento, ao apresentar a melhora da visão como solução individual e ponto de virada narrativa, sem desdobramentos coletivos ou políticos. Por fim, o encerramento, ao situá-la em um quadro de felicidade familiar na praia, consolida a ideia de superação privada e de reintegração à normalidade, encerrando sua trajetória sem provocar transformações narrativas mais amplas que confrontem o capacitismo de forma estrutural.

A deficiência visual, nesse sentido, não se converte em pauta política ou social dentro da trama, mas permanece como característica da protagonista. Tal escolha narrativa restringe o potencial transformador da representação, impedindo que a história contribua de forma mais efetiva para a desconstrução dos estereótipos que circulam socialmente.

Assim, ao aplicar o teste de representatividade, conclui-se que Maíra ocupa uma posição ambígua: ao mesmo tempo em que representa um avanço simbólico importante na teledramaturgia brasileira, por ser a primeira protagonista cega de uma telenovela da TV Globo - ainda interpretada por uma atriz vidente -, sua trajetória ainda reproduz limites estruturais da representação da deficiência. A personagem tensiona algumas imagens de controle, mas não as rompe de forma plena, revelando os desafios persistentes da telenovela em construir narrativas verdadeiramente inclusivas e emancipadoras.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo analisar a representação da deficiência visual na telenovela *Todas as Flores*, a partir da trajetória da personagem Maíra, buscando compreender de que maneira a narrativa audiovisual articula as imagens de controle associadas às pessoas com deficiência visual. Ao longo da pesquisa, partiu-se do entendimento de que a deficiência não é uma condição estritamente individual ou biológica, mas uma construção social atravessada por discursos, práticas culturais e relações de poder, especialmente no território midiático.

A análise desenvolvida permitiu constatar que apesar de representar um marco importante na teledramaturgia brasileira ao colocar, pela primeira vez, uma mulher com deficiência visual no centro da narrativa, em *Todas as Flores* a centralidade da personagem não é suficiente para garantir uma representação livre de estereótipos ou comprometida com a ruptura do capacitismo.

A partir do mapeamento dos principais estereótipos associados à cegueira, observou-se que a narrativa usa principalmente as imagens de controle da compensação da cegueira com habilidades especiais, fingimento da cegueira, da cegueira moralizante e do cego que se cura, constantemente mobilizadas por meio da fragilidade, a dependência, a ingenuidade e a excepcionalidade.

Esses elementos aparecem articulados à estrutura melodramática da telenovela, que utiliza a deficiência visual como recurso narrativo para intensificar o sofrimento da protagonista e ampliar o apelo emocional da trama. Dessa forma, a cegueira de Maíra é frequentemente associada à vulnerabilidade, reiterando a ideia de que a

pessoa cega está constantemente exposta ao perigo e necessita de tutela.

Ao mesmo tempo, a personagem é construída a partir de uma lógica compensatória, na qual sua deficiência é parcialmente legitimada por habilidades sensoriais extraordinárias, utilizadas no campo da perfumaria. Tal construção, embora aparente valorização, reafirma a lógica estudada por Braga (2024), que condiciona o reconhecimento social da pessoa com deficiência à demonstração de talentos excepcionais, dificultando a naturalização da deficiência como uma forma legítima e ordinária de existência.

A análise aprofundada da trajetória de Maíra evidenciou ainda que sua agência e autonomia são progressivamente ampliadas quando a narrativa introduz a recuperação parcial da visão.

Esse movimento revela um limite estrutural da representação: a possibilidade de uma protagonista ativa, estratégica e vingativa parece depender da aproximação do corpo deficiente à norma da vidência. Assim, mesmo sem uma cura total, a cirurgia assume um papel fundamental, estabelecendo uma dependência entre plenitude corporal e resolução narrativa, padrão recorrente nas representações da deficiência no audiovisual.

A aplicação do teste de representatividade examinou os limites e potencialidades da personagem a partir dos eixos de resistência às imagens de controle. Constatou-se que Maíra apresenta avanços pontuais, sobretudo no que diz respeito à complexidade emocional e à centralidade narrativa. No entanto, sua trajetória revela precariedades nos eixos de autodefinição, autovalorização, autossuficiência e empoderamento coletivo. A personagem raramente constrói sua identidade a partir de sua própria voz, tem sua autonomia

frequentemente mediada por personagens videntes e não transforma sua experiência individual em uma dimensão coletiva de questionamento do capacitismo.

Nesse sentido, a obra está em uma posição ambígua no campo da representação: ao mesmo tempo em que amplia a presença de pessoas com deficiência visual na teledramaturgia brasileira, ainda se ancora em imagens de controle que limitam as possibilidades de construção de narrativas verdadeiramente emancipatórias. A deficiência visual, embora central à trama, permanece majoritariamente como elemento individual e dramático, sem se converter em uma crítica estrutural às barreiras sociais e simbólicas enfrentadas por pessoas cegas.

Dessa forma, este trabalho contribui para o debate acadêmico ao evidenciar que a representatividade no audiovisual não pode ser medida apenas pela presença ou protagonismo de personagens com deficiência, mas exige uma análise qualitativa atenta às formas de construção narrativa, aos sentidos atribuídos à diferença e às possibilidades de agência concedidas a esses sujeitos.

Ao tensionar os limites da representação da cegueira em *Todas as Flores*, a pesquisa reforça a necessidade de produções que ultrapassem a lógica da superação individual, da excepcionalidade e da cura, abrindo espaço para narrativas que reconheçam a deficiência como parte constitutiva da diversidade humana.

Por fim, espera-se que este estudo contribua para reflexões futuras sobre deficiência, mídia e representação, incentivando novas pesquisas que aprofundem a análise de outras produções audiovisuais, especialmente as telenovelas, que são um gênero popular e aculturado no Brasil, ampliando o debate sobre a construção de imaginários sociais

menos estigmatizantes e mais comprometidos com a complexidade das experiências das pessoas com deficiência.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Daniele. Todas as Flores: Vanessa passa do ponto e tenta matar Maíra. **NaTelinha**, [S. l.], 20 out. 2022. Novelas. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/novelas/2022/10/20/todas-as-flores-vanessa-passa-do-ponto-e-tenta-matar-maira-188893.php>. Acesso em: 22 dez. 2025.
- BRAGA, Luiz Paulo da Silva. **A cegueira em cena**: representações de pessoas com deficiência visual em telenovelas da Globo (2005-2012). 2024. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10438/35245>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess. With a new preface. New Haven: Yale University Press, 1995. ISBN 978-0-300-06553-4.
- CLAUDINO, Gabriela Caroline Alves. **Entre a autonomia e o capacitismo**: representações da deficiência na novela Todas as Flores. 2024. 84 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.
- COCA, Adriana Pierre. As continuidades e as aproximações ao gênero melodrama na adaptação televisual de Dom Casmurro. **Verso e Reverso**, São Leopoldo, v. 28, n. 68, p. 69–80, maio/ago. 2014. DOI: 10.4013/ver.2014.28.68.02.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FRANÇA, Vera Regina Veiga. **Representações, mediações e práticas comunicativas**. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de (org.). Comunicação, representação e práticas sociais. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004. p. 13-26. (Coleção Ciências Sociais, 21).
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica de Arthur Ituassu. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016. ISBN 978-85-8317-048-8.
- JESUS, Lavínia Rodrigues de. **Imagens de controle, racismo, sexismo e pobreza**: autodefinição, luta e resistência de mulheres cegas. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gênero, Diversidade e Direitos Humanos) – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, 2022.
- LIMA, Débora. Maíra consegue enxergar em Todas as Flores? Saiba o que acontece após cirurgia. **Notícias da TV**, São Paulo, 13 out. 2023. Novelas. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/maira-consegue-enxergar-em-todas-as-flores-saiba-o-que-ocorre-apos-cirurgia-109888>.

Acesso em: 22 dez. 2025.

LIMA, Débora. Todas as Flores: Maíra engana Zoé, foge de cativo e tem filho sequestrado. **Notícias da TV**, São Paulo, 5 out. 2023. Novelas. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/todas-as-flores-maira-engana-zoe-foge-de-cativo-e-tem-filho-sequestrado-109553>. Acesso em: 22 dez. 2025.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17–34, jan./abr. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 31 maio 2025.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **Revista MATRIZES**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21–49, ago./dez. 2009

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 6. ed. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: ABRASCO, 1999.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003..

MOURA, Bruno de Freitas. Censo 2022: população parda supera a branca pela 1ª vez desde 1872. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 22 dez. 2023. Economia. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2023-12/censo-2022-populacao-parda-supera-branca-pela-1a-vez>. Acesso em: 22 dez. 2025.

PRIMEIRO Capítulo. In: **TODAS as flores**. Direção artística: Carlos Araujo. Roteiro: João Emanuel Carneiro. Rio de Janeiro: Globoplay, 19 out. 2022. 1 vídeo. Telenovela. Disponível em: <https://globoplay.globo.com>. Acesso em: 22 dez. 2025.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTOS, Jefferson Jonathan dos. Primeiro Capítulo de Todas as Flores (19 de outubro de 2022). **Parada Temporal**, [S. l.], 13 fev. 2023. Disponível em: <http://www.paradatemporal.com/2023/02/primeiro-capitulo-de-todas-as-flores-19.html>. Acesso em: 22 dez. 2025.

SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. Aspectos televisuais do espiritismo na telenovela brasileira à luz dos Estudos de Cultura Visual. **Numen**: revista de estudos e pesquisa da religião, Juiz de Fora, v. 21, n. 1, p. 81-94, jan./jun. 2018. [2]

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Telenovela e representação social**: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004. ISBN 85-87922-90-4.

SOUZA, Olívia Luiza Pilar de. **Representatividade importa?** Representação, imagens de controle e uma proposta de representatividade a partir das personagens mulheres negras em “Malhação: Viva a diferença”. 2021. Tese (Doutorado em

Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

THEOPHILO, Jader. “Todas as Flores”: vingança de Maíra, dores de Diego e ‘reinado’ de Mauritânia dominam 2ª parte da novela. **PapelPop**, [S. l.], 6 abr. 2023. Disponível em:

<https://www.papelpop.com/2023/04/todas-as-flores-vinganca-de-maira-dores-de-diego-e-reinado-de-mauritania-dominam-2a-parte-da-novela/>. Acesso em: 22 dez. 2025.

TODAS as Flores estreia na TV Globo após sucesso no streaming. **A Gazeta**, Vitória, 3 set. 2023. HZ. Disponível em:

<https://www.agazeta.com.br/hz/tv-e-famosos/todas-as-flores-estreia-na-tv-globo-apos-sucesso-no-streaming-0923>. Acesso em: 22 dez. 2025.

TODAS as flores. Direção artística: Carlos Araujo. Roteiro: João Emanuel Carneiro. Intérpretes: Sophie Charlotte; Regina Casé; Letícia Colin; Humberto Carrão; Fábio Assunção e outros. Rio de Janeiro: Globoplay, 2022-2023. Telenovela. Disponível em: <https://globoplay.globo.com>. Acesso em: 22 dez. 2025.