



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PUBLICIDADE E PROPAGANDA

**MÃE DHU: As personagens interpretadas pela atriz Dhu Moraes
e um retrato do estereótipo da mãe preta na teledramaturgia
brasileira**

CINTHIA MARTINS XAVIER DE LIMA

Rio de Janeiro

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PUBLICIDADE E PROPAGANDA

MÃE DHU:

**As personagens interpretadas pela atriz Dhu Moraes e um retrato
do estereótipo da mãe preta na teledramaturgia brasileira**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social – Publicidade e
Propaganda.

CINTHIA MARTINS XAVIER DE LIMA

Orientador(a): Fernanda Ariane Silva Carrera

Rio de Janeiro

2021

CIP - Catalogação na Publicação

LL732m Lima, Cinthia Martins Xavier de
Mãe Dhu: as personagens interpretadas pela atriz
Dhu Moraes e um retrato do estereótipo da mãe preta
na teledramaturgia brasileira / Cinthia Martins
Xavier de Lima. -- Rio de Janeiro, 2021.
60 f.

Orientadora: Fernanda Ariane Silva Carrera.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola
da Comunicação, Bacharel em Comunicação Social:
Publicidade e Propaganda, 2021

1. novelas brasileiras. 2. mãe preta. 3.
estereótipos raciais. 4. Dhu Moraes. I. Carrera,
Fernanda Ariane Silva, orient. II. Título.

**MÃE DHU: AS PERSONAGENS INTERPRETADAS PELA ATRIZ DHU MORAES E
UM RETRATO DO ESTEREÓTIPO DA MÃE PRETA NA TELEDRAMATURGIA
BRASILEIRA**

Cinthia Martins Xavier de Lima

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Publicidade e Propaganda.

Aprovado por:

Prof. Dr^a Fernanda Ariane Silva Carrera - Orientadora

Ms. / Esp. Pâmela Guimarães da Silva

Ms. / Esp. Renata Nascimento da Silva

Aprovada em:

Grau: 10

Rio de Janeiro/RJ
2021

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO | 8 |
| 2. RACISMO E MÍDIA | 12 |
| 2.1 Representação e raça | 12 |
| 2.2 Racismo no Brasil | 14 |
| 2.3 O racismo na televisão brasileira | 18 |
| 3. RACISMO NAS NOVELAS | 21 |
| 3.1 Estereótipos raciais na teledramaturgia | 27 |
| 4. PODER, GÊNERO E RAÇA | 31 |
| 4.1 Figuras de poder e opressão | 31 |
| 4.2 Mães pretas | 38 |
| 5. TODO PODER ÀS MÃES PRETAS | 42 |
| 5.1 Dulcilene | 43 |
| 5.2 Mãe Dhu | 46 |
| 6. CONCLUSÃO | 56 |
| 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 59 |

AGRADECIMENTOS

Agradeço às minhas avós, Cícera e Maria José, e minha mãe, Cláudia.

Ao meu pai e minhas irmãs, Celso, Cissa e Cecília.

A todos que fizeram parte da minha trajetória acadêmica, docentes e servidores da UFRJ, em especial à minha orientadora Fernanda Carreira e às professoras participantes da banca, escolhidas com carinho para apresentação de um trabalho tão importante para mim. Esse momento torna-se ainda mais significativo por ter uma banca formada apenas por mulheres.

Agradeço também aos meus amigos e todos que fazem parte da minha vida, tão importantes para a minha jornada de crescimento pessoal. Nomearia aqui, um por um, mas tento agradecê-los diariamente.

E agradeço, enfim, à Dhu Moraes, por ser uma atriz digna de todos os meses dedicados a essa pesquisa.

LIMA, Cinthia Martins Xavier de. **Mãe Dhu: As personagens interpretadas pela atriz Dhu Moraes e um retrato do estereótipo da mãe preta na teledramaturgia brasileira.**

Orientadora: Fernanda Ariane Silva Carrera. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2021.

RESUMO

Em meio a termos como “quase da família”, “segunda mãe” e outros eufemismos usados para mascarar relação de subserviência, a figura da mãe preta se faz presente no imaginário popular brasileiro. O estereótipo que delimita a vivência de mulheres negras ganha maior amplitude quando exibido em novelas que, a princípio, buscam retratar a realidade do país. O que se vê, no entanto, é a representação dessas mulheres sob uma ótica discriminatória, que as coloca em posições de criadas, domésticas ou babás, exclusivamente com papel de servir. O fato de uma mesma atriz, sendo a “Frenética” Dhu Moraes, com mais de 50 anos de carreira e contribuição para o teatro, música e televisão, ter interpretado tantas representações estereotipadas, evidencia que o gênero ainda tem muito o que evoluir sobre a questão racial. Para isso, analisarei cinco personagens vividos pela atriz, sendo sua carreira objeto de estudo do estereótipo da mãe preta na teledramaturgia brasileira.

Palavras-chave: novelas brasileiras; mãe preta; *mammy*; estereótipos raciais; Dhu Moraes

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 01 - Depoimento da atriz Solange Couto | 24 |
| Figura 02 - Dhu Moraes como Mamãe Dolores | 48 |
| Figura 03 - Mamãe Dolores e Maria Helena | 48 |
| Figura 04 - Dhu Moraes como Tia Nastácia | 49 |
| Figura 05 - Tia Nastácia e Emília | 49 |
| Figura 06 - Dhu Moraes como Valda | 51 |
| Figura 07 - Valda e Cida | 51 |
| Figura 08 - Dhu Moraes como Manoela, | 53 |
| Figura 09 - Dhu Moraes como Idalina | 54 |

1. INTRODUÇÃO

As mães pretas são as mães do Brasil. São essas mulheres que servem e trabalham em dedicação integral, pelo sacrifício da maternidade e em serviços domésticos não assistidos. Foi ela a figura responsável, ainda no período colonial, pela alimentação e cuidado dos filhos dos senhores, ao passo em que nem sempre podia cuidar em mesma intensidade dos seus. E que, apesar de nunca deixarem de servir aqueles que estão à sua volta, não são vistas com cautela semelhante.

O estereótipo se fez presente nas Casas Grandes, adentrando espaços domésticos dominados pela branquitude, os quais outros escravos não eram permitidos. No entanto, nem mesmo ali sua presença foi notada de fato e sua servidão foi considerada “leve” se comparada aos dos demais escravos. Por sua benevolência à primeira vista e características estereotipadas de certa maternidade aflorada poderiam, a olhos mais desatentos, passarem por conformadas com o sistema que as punia. Por isso, as mães pretas foram também esquecidas no *front* das lutas raciais e pelos seus principais algozes.

Mais recentemente, assumiram um papel também esquecido pela sociedade, enquanto exercem serviços domésticos “mammieficados”, como Patricia Hill Collins pontuou. Em casas de famílias de classe média do Brasil contemporâneo, atuam como babás, cozinheiras, cuidadoras ou empregadas – quando não todas as funções ao mesmo tempo. A luz de um viés histórico e político que as priva de uma educação básica de qualidade, bem como a presunção da subserviência à negritude, essas mulheres continuaram responsáveis pelo funcionamento do lar e bem estar dos filhos dos patrões, encontrando no serviço doméstico seu único sustento.

Assim, as mães pretas representam o perfil ideal que a branquitude enxerga para as mulheres negras. São categorizadas como serventes amorosas, sem histórias próprias além dos metros quadrados de suas dependências de empregada. O mesmo discurso esvazia também a relação hierárquica e servil para dar lugar a um falso afeto, no qual famílias de classe média consideram essas mães pretas como “quase da família”.

É justamente no espectro de intersecção das opressões de gênero e raça que a realidade e a ficção se encontram. Nos veículos de mídia massiva e, especialmente nas exhibições das telenovelas brasileiras, as representações estereotipadas de mães pretas ganham maior amplitude no principal produto cultural do país. Ao serem exibidas em repetição e de forma diária, podem corroborar o pensamento de que mulheres negras “nasceram” para exercer o serviço doméstico, reforçando, assim, um pensamento discriminatório.

A partir dessa perspectiva, irei pesquisar os paralelos do estereótipo da mãe preta com a carreira da atriz Dhu Moraes, quem anteriormente percebi que esteve em alguns papéis

parecidos entre si. Como hipótese de pesquisa, investigarei se as personagens interpretadas por ela correspondem ao estereótipo específico, analisando pelo menos cinco personagens nas últimas duas décadas. Mais à frente, buscarei compreender se essa representação em sequência por uma mesma atriz pode corresponder a uma das possibilidades do discurso racista, tanto midiático e institucional, quanto em sua recepção do público.

Para o primeiro capítulo, planejo pesquisar o racismo e a mídia de forma mais geral. A princípio, irei explorar os significados de uma representação massiva, buscando compreender o que é o racismo e as suas diferentes práticas e, por fim, afunilar para o seu exercício na mídia. Nesse primeiro bloco, gostaria de trazer exemplos da cultura popular como um todo, apresentando a mídia em seu propósito como meio. Planejo fazer referência às possibilidades de representação de Stuart Hall, bem como os desenhos políticos e sociais em que a mídia brasileira está inserida.

Com base nessas indagações da sociedade e dos estudos sobre racismo midiático, começarei a pesquisar sobre o racismo especificamente nas novelas brasileiras. É nesse gênero televisivo que encontra-se o meu objetivo principal de pesquisa, por isso sua literatura é igualmente importante. Para isso, pesquisarei também sobre outros estereótipos raciais que compõem as tramas, buscando exemplificar alguns deles em algumas novelas clássicas. Acredito que esse será o primeiro momento em que seremos apresentados ao estereótipo da mãe preta, já que esta é uma das citações de Hall.

Além dela, é preciso desvendar se outros estereótipos raciais também são usados para sintetizar pessoas negras e pardas em características negativas, bem como se a prática é igualmente ampliada pelas novelas. É no segundo capítulo, portanto, em que começarei as indagações sobre a estereotipagem na construção de um discurso racial discriminatório. Se aqui se confirmarem, é possível seguir para a investigação da origem desse pensamento no que diz respeito às mulheres negras e as suas consequências sociais para o grupo.

No terceiro capítulo, buscarei a literatura de teóricas negras a fim de dar protagonismo às autoras que estão tratando sobre as questões de gênero e raça. Estudarei os escritos sobretudo de Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez e Winnie Bueno, no Brasil, além das contribuições academicistas e gerais ao feminismo negro que Bell Hooks, Angela Davis e Patricia Hill Collins fizeram. A última, por sua vez, será a autora a quem darei maior aprofundamento das teorias, esmiuçando os conceitos de figura de poder e a figura da *mammy*, aqui traduzida como mãe preta.

Dado o que será observado até então, no quarto capítulo será possível elencar quais são os aspectos chave para a construção da figura analisada. Pontuar essas características é essencial

para o reconhecimento deste estereótipo entre as personagens vividas por Dhu Moraes, se confirmados. Assim, é no último capítulo em que planejo focar o olhar para a carreira da atriz, revisitando os conceitos estudados sobre representação, mídia e intersecção das opressões de gênero e raça, bem como as características específicas contidas na figura da mãe preta.

Analisarei, em ordem cronológica, cinco personagens vividas por Dhu, começando por Mamã Dolores, em *O Direito de Nascer* (2001), Tia Nastácia, no *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (2001-2007), Valda, em *Cheias de Charme* (2012), Manoela, em *Êta Mundo Bão!* (2016) e Idalina, em *Novo Mundo* (2017). Em primeiro momento, buscarei identificar se correspondem de fato ao estereótipo e os pontos que corroboram a hipótese. Mais à frente, focarei nos aspectos que possam reduzir as personagens às características do serviço doméstico, com objetivo de fazer um paralelo dessa representação com a uma possível realidade de submissão que mulheres negras enfrentam no país.

De maneira geral, sempre me interessei por novelas brasileiras, acompanhando diariamente desde que me entendo por gente. Porém, o fato de que, entre centenas de títulos possíveis, duas novelas com a participação de Dhu Moraes terem sido escolhidas para serem exibidas ao mesmo tempo na grade de programação da TV Globo acabou me despertando atenção. Ao analisar em que ambas tramas a atriz era vista representando papéis parecidos entre si, com paralelos ao estereótipo da mãe preta, suas exibições foram estopim para pesquisar mais a fundo sua carreira.

Deste modo, buscarei indícios de que as representações vividas por Dhu são um retrato do estereótipo da mãe preta na teledramaturgia brasileira, ao reconhecer que esta é, em suma, também reflexo da própria sociedade em que vivemos. Uma vez que o racismo está enraizado no país, com pessoas negras experienciando suas práticas de maneiras não tão óbvias, pretendo averiguar se o fato de uma mesma atriz ter interpretado tantos personagens estereotipados também pode ser considerado como uma das formas de racismo. Assim sendo, sua carreira será catalisadora do estudo das representações da mãe preta no Brasil.

2. RACISMO E MÍDIA

2.1 REPRESENTAÇÃO E RAÇA

Em Cultura e Representação, Stuart Hall afirma que a representação é a produção de sentido através do uso de linguagens compartilhadas por membros de uma mesma cultura. Nesse aspecto, a linguagem é usada de maneira mais ampla e pode ser visual, imagética, sonora ou um conjunto de símbolos e signos. Sendo capaz de carregar e expressar sentido e estando organizada em um sistema é, sob essa ótica, uma linguagem (HALL, 2016).

A existência dessas linguagens comuns entre os indivíduos é o que permite que os pensamentos, no plano dos conceitos, sejam traduzidos em representações, estabelecendo uma comunicação dialética entre as pessoas. Assim, todas as coisas podem ser representadas de uma forma ou outra, usando os diferentes conjuntos das linguagens conhecidas. Para o autor, as representações podem incluir também as intenções de seu locutor ou contexto, sendo dividida em três pilares:

A reflexiva ou mimética, que propõe uma relação direta e transparente de imitação ou reflexão entre palavras (signos) e as coisas. A teoria intencional, que reduziu a representação às intenções do autor ou sujeito. A teoria construtivista, que propõe uma relação complexa e mediada entre as coisas no mundo, os conceitos em nosso pensamento e a linguagem (HALL, 2016, p. 65).

Michel Foucault, por sua vez, usa da representação em um sentido mais restrito. Para ele, ela está ligada não só à retratação dos pensamentos, mas também à produção de um conhecimento posterior ao experienciado, o que passa a formar um discurso. Assim, "o discurso é uma representação culturalmente construída pela realidade, não uma cópia exata." (FOUCAULT, 2009, p. 52). De toda forma, para ambos, Hall e Foucault, a representação se faz presente nas relações sociais e passa a adentrar também a relação entre indivíduos e mídia.

A mídia é, por si só, um meio, ou seja, um canal físico no qual as linguagens se corporificam e transitam (SANTAELLA, 2003). Estimuladas na literatura, cinema, televisão e outros meios, *online* ou *offline*, essas representações são amplificadas, estando preocupadas ou não com suas consequências. Quando espelhadas nos meios de comunicação, as representações sociais alcançam muitas outras problemáticas.

Antes visto como linear, o modelo da comunicação de massa foi reformulado por Stuart Hall em Da Diáspora: Identidades e mediações culturais (2003). Embora as etapas de produção, circulação e recepção estejam interligadas, o autor acredita que podem exercer suas ações de forma relativamente autônoma, de modo que a decodificação dos discursos midiáticos pode gerar outros sentidos e estímulos, divergentes daqueles previstos durante sua produção. Uma

vez transmitidas, as imagens podem despertar ainda muitos outros gatilhos, como o caso do filme *O Nascimento de uma Nação* (1915).

Sabe-se hoje que a película foi muitas vezes exibida em encontros da Ku Klux Klan, movimento da supremacia branca norte americana, pelo viés extremamente racista presente na narrativa. Intencionais ou não, as representações contidas no filme foram usadas para corroborar um discurso extremista. Torna-se necessário, portanto, entender o interesse dos grupos que comandam as mídias e as escolhas representativas transmitidas nos meios de comunicação. É o que observa Bell Hooks:

Ao abrir uma revista ou um livro, ligar a TV, assistir a um filme ou olhar fotografias em espaços públicos, é muito provável que vejamos imagens de pessoas negras que reforçam e reinstituem a supremacia branca. Essas imagens podem ser construídas por pessoas brancas que não se despiram do racismo, ou por pessoas não brancas ou negras que vejam o mundo pelas lentes da supremacia branca — o racismo internalizado (HOOKS, 2019, p. 27).

Como um campo “térnico”, a mídia reflete a sociedade em que está inserida, além da ordem de disposição e preferências de seus próprios promotores. Acaba por atuar, dessa maneira, como “um instrumento de reprodução ideológica, passível de acentuar as discrepâncias sociais de gênero, raça, classe social [...], dentre outros.” (SANTOS, 2015, p. 15). Diante disso, é preciso conhecer o contexto em que tais meios se enquadram, seus representantes e autores, bem como as relações hierárquicas do discurso propagado.

Desde a chegada da TV no Brasil, em 1950, os elementos culturais não-hegemônicos foram transformados de vez. A agenda racista, que já atuava de certa maneira regionalmente, foi ainda mais impulsionada com seu alcance em todo o país (ALMEIDA, 2017). A princípio, toda a grade de programação era composta por aquilo que funcionava no meio antecessor, o rádio, ou adaptações de obras estrangeiras. Foi o avanço tecnológico e, principalmente, o desenvolvimento de gêneros televisivos tipicamente brasileiros (como as novelas, programas humorísticos e de auditório) o que permitiu sua popularização e penetração em nível nacional (RIBEIRO, SACRAMENTO e ROXO, 2010).

Sete décadas depois, sua presença corresponde a 96,4% dos lares brasileiros¹ e são gastas, em média, 6h por dia na frente do aparelho². A popularização da TV está também na oferta de informações e entretenimento acessíveis a todos que tenham uma televisão, sem distinção de classe ou região, por exemplo. Assim, a televisão se consolida e atua como

¹ Resultado de 2018 da Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios (PNAD), realizada anualmente pelo IBGE, relativas à TIC (Telefones Fixos e Celulares, Microcomputadores, Internet, Rádio e Televisão).

² Pesquisa da Kantar Ibope Media em 2020, disponível em https://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2020/03/Kantar-IBOPE-Media_Inside-TV_2020.pdf acesso em 12/04/2021.

principal meio no país, sendo agente mediador na divulgação daquela que seria uma identidade nacional (LOPES, 2004).

Por não buscar representar adequadamente a veia miscigenada da população brasileira, ignorando sua diversidade étnica e cultural, a mídia acaba desordenando a percepção dos indivíduos sobre seu local de pertencimento no país. Não é de se admirar o fato de negros e pardos não se sentirem representados na televisão, premissa levantada no artigo *Why Do I Feel I Don't Belong to the Brazil on TV?*. Para falar sobre a identidade nacional, os autores afirmam que, apesar de saberem que são brasileiros, não sentem que o “Brasil” que veem na televisão os inclui. (LA PASTINA A., STRAUBHAAR J. e SIFUENTES L, 2014).

Além disso, as narrativas que ganham protagonismo contribuem e ainda parecem perpetuar o racismo internalizado da sociedade brasileira. Assim, as representações midiáticas são embasadas nos aspectos de discriminação e hostilidade racial, em retrato da sociedade que está inserida e dos grupos que exercem poder sobre ela. Justamente por reconhecer a importância da televisão no país, torna-se necessário entender de quais formas o discurso racial está sendo propagado pelo meio mais consumido, influente e com maior apelo entre a população brasileira.

2.2 RACISMO NO BRASIL

Em *O Genocídio do Negro Brasileiro*, Abdias do Nascimento fala sobre a ideia de democracia racial ter sido usada no período pós abolição como uma prática negacionista. Presente em artigos, textos de jornal ou em discursos de teóricos como Gilberto Freyre, o mito, como é chamado, justificava-se na oferta de oportunidades iguais para todos os cidadãos, independentemente da cor de suas peles (NASCIMENTO, 1978).

Essa harmonia plena, que não encara as consequências de um sistema escravocrata de mais de três séculos, não é a realidade que acompanha verdadeiramente as experiências de pessoas negras e pardas no Brasil. Pelo contrário, a cor de suas peles são sim fator determinante em suas vivências e atuam como “justificativa” para a opressão em diversas esferas. Para Abdias, a existência desse mito da democracia racial é uma metáfora perfeita para tratar sobre o racismo brasileiro: “não tão óbvio como o dos Estados Unidos e nem legalizado qual o apartheid da África do Sul, mas eficazmente institucionalizado” (NASCIMENTO, 1978, p. 92).

Reconhecer o impacto do racismo na sociedade é fundamental para começar a combatê-lo. Sabe-se, no entanto, que o racismo pode apresentar diferentes formas e agentes camufladores, dificultando sua identificação quando em demonstrações não tão óbvias. Em

Memórias da Plantação, Grada Kilomba afirma que para dar início ao debate do que é racismo é necessário ter conhecimento dos três atributos intrínsecos à sua prática: 1) a diferença, 2) a construção dessa diferença em valores hierárquicos e 3) o poder.

Na diferenciação, a figura negra é sumariamente reconhecida como diferente. A branquitude foi e é construída como ponto único de referência (KILOMBA, 2008), sendo o “sujeito” primordial de todos os discursos. As pessoas racializadas, por sua vez, apresentam características diferentes dessa perspectiva e passam a representar, nessa ótica, o papel do “outro”. Esse “outro” racializado é igualmente pauta de Stuart Hall (2016) e Patricia Hill Collins (2016), que aprofundam a colaboração de Grada como também pensadores acadêmicos negros ativos no debate racial.

A seguir, para a construção dessa diferença, usa-se de conceitos extremos binários e acentuadamente opostos: bom/mau, civilizado/selvagem, feio/belo, comum/exótico dentre outros (HALL, 2016). As pessoas negras não só são vistas como diferentes, como os aspectos usados para defini-las estão ligados diretamente à valores hierárquicos, o que segue corroborando um estigma de inferioridade perante às pessoas brancas. Sem um processo de individualização estabelecido, passam a ser reconhecidas com as características aplicadas a todos os membros do grupo (KILOMBA, 2008), que são construídas com base em estereótipos (HALL, 2016).

Ambos os processos são acompanhados pela iminência do poder em suas mais diversas formas, seja histórico, político ou econômico. O processo de discriminação racial reforça as características que divergem do ideal branco, ao passo em que o preconceito se baseia na ratificação desses pontos de forma hierarquizada. O racismo é, portanto, a combinação do preconceito com os efeitos do exercício de poder desse grupo dominante (KILOMBA, 2008).

[O racismo] Inclui a dimensão do poder e é revelado através de diferenças globais na partilha e no acesso a recursos valorizados, tais como representação política, ações políticas, mídia, emprego, educação, habitação, saúde, etc. Quem pode ver seus interesses políticos representados nas agendas nacionais? Quem pode ver suas realidades retratadas na mídia? Quem pode ver sua história incluída em programas educacionais? Quem possui o quê? Quem vive onde? Quem é protegido/a e quem não é? (KILOMBA, 2008, p. 76)

De forma cotidiana, o racismo é descrito por Grada Kilomba como a projeção do ideal branco em micro agressões discriminatórias no dia a dia, experienciadas por pessoas negras implícita ou explicitamente para o restante da sociedade. Seja num comentário, frase, situação ou uma sensação de monitoração constante, essa forma de racismo pode aparecer nas mais adversas situações: em um almoço, no mercado, rua ou em uma festa, por exemplo.

Esse tipo de preconceito acaba sendo, de certa forma, “protegido” pelo cotidiano em que acontece, mas não são, de maneira alguma, menos racistas. Por virem de onde menos se espera, sendo muitas vezes um comportamento ou fala que pode aparecer não intencionalmente, o preconceito cotidiano acaba por ter certo respaldo na legislação brasileira. O racismo, que é sim um crime inafiançável, é lido constantemente por seus praticantes como somente injúria racial, que tem pena de multa. Assim, de certa forma, acabam por beneficiar seus autores.

As informações que negros e pardos poderiam utilizar na busca de sua identidade, dignidade e justiça são intencionalmente sonegadas por aqueles que detém o poder (NASCIMENTO, 1978). Assim, os efeitos do racismo, além de aparecerem nas relações cotidianas, são ainda mais prejudiciais quando vão além do indivíduo. Para tal, Sílvia de Almeida identifica essas demonstrações como práticas de racismo institucional e estrutural.

Em primeiro lugar, as instituições são aquilo que orientam as organizações sociais e que deveriam, em teoria, proporcionar estabilidade a todos os seus cidadãos. Além de sua presença nas relações entre membros da sociedade de forma individual, o racismo acaba por afetar também o funcionamento dessas instituições, que passam a atuar na promoção de privilégios ou desvantagens baseados na cor da pele. Esse processo, mesmo que indiretamente, não só é tolerante como assegura a estabilidade da branquitude no poder, uma vez que os mecanismos institucionais são usados por e para eles, impondo seus interesses políticos e econômicos (ALMEIDA, 2019).

Alterar o racismo intra institucional é um trabalho arduamente burocrático e, muitas vezes, sequer cogitado. Para isso, seria preciso propor reformas no Estado, nas empresas, instituições de ensino e outros exemplos, mudando suas leis, regras e acordos explícitos e implícitos. Não são, no entanto, impossíveis de acontecerem — como o direito ao voto e, mais recentemente, a política de ações afirmativas para acesso à educação (ALMEIDA, 2019), mas enfrentam bloqueios severos dentro e fora das instituições em que são implementadas.

As instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos. Dito de modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista. Esta frase aparentemente óbvia tem uma série de implicações. A primeira é a de que, se há instituições cujos padrões de funcionamento redundam em regras que privilegiam determinados grupos raciais, é porque o racismo é parte da ordem social. Não é algo criado pela instituição, mas é por ela reproduzido. (ALMEIDA, 2019, p.31)

Como definição de racismo estrutural, o autor aponta que é uma decorrência da própria sociedade. Toda a engrenagem social é construída e organizada com essa propriedade em sua estrutura, que se movimenta e retroalimenta através do racismo: no cotidiano, na organização dos grupos, nas relações familiares, econômicas, jurídicas, políticas, entre outras. Por isso, é

necessário um trabalho ainda mais árduo de reflexão sobre mudanças profundas, que impactem verdadeiramente esses pilares sociais (ALMEIDA, 2019).

É de extrema importância frisar que as demonstrações citadas não são alegóricas. Pelo contrário, representam dimensões reais e ativas em nossa sociedade, com o impacto de suas práticas afetando todas pessoas racializadas diariamente (GRADA, 2008; ALMEIDA, 2019). Com seus cúmplices históricos e presente em níveis estruturais e institucionais, o racismo está impregnado nas entranhas do Brasil.

Dessa forma, apesar de negros e pardos representarem a maior parte da população do país, segundo o IBGE³, sua presença só é vista de fato em maioria em esferas totalmente marginalizadas. As bases de dados nos mostram que o grupo é a maioria entre os mais pobres no país⁴, sendo raça e classe fatores determinantes para sua sobrevivência. Além disso, estão também em evidência em muitos outros contextos de negação, como na taxa de analfabetismo⁵, maioria em presídios⁶ e mortes por homicídio⁷ no país.

Nem mesmo a desigualdade observada no mercado de trabalho foi capaz de impulsionar e implementar políticas públicas concretas para erradicar o racismo no Brasil, como apontam Sales Santos, Nelson da Silva e Laurence Hallewell em *Brazilian Indifference to Racial Inequality in the Labor Market*. Nesse aspecto, a maior parte dos desempregados do país⁸ é formada por pessoas negras, além do fato de que, quando trabalham, podem receber menos do que outras pessoas brancas.

Nenhuma das informações apresentadas são isoladas entre si, pelo contrário. Os dados representam juntos a malha social que não inclui pessoas negras em lugar de pertencimento em seu próprio país. À margem, sem acesso a direitos básicos como educação e moradia de qualidade, não conseguem competir igualmente em posições de gestão ou de trabalho reconhecido como “intelectual”. Assim, aqueles que não estão desempregados exercem, em sua

³A PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua) mostra que 46,8% dos brasileiros entrevistados se identificavam como pardos e 9,4% como negros, sendo, juntos, a maioria da população brasileira.

⁴Segundo a Pesquisa Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil do IBGE, entre os mais pobres no país, 75,2% são negros e 23,7%, brancos, cerca de 3x mais chances de estarem em situação de miséria.

⁵Na mesma pesquisa, 9,1% dos declarados pretos e pardos no Brasil acima de 15 anos são analfabetos.

⁶Para o InfoPen (Sistema Integrado de Informação Penitenciária), entre 2005 e 2012, 58,4% da população carcerária do Brasil era considerada negra.

⁷Negros têm 2,7x mais chances de serem vítimas de assassinato no país, segundo a Pesquisa Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil.

⁸Ainda na Pesquisa Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil, a taxa de subutilização, ou seja, a soma de desempregados, insuficiência de horas e força de trabalho potencial é de 29% entre os declarados pretos e pardos.

maioria, trabalhos braçais e subalternos⁹, não requisitados pela branquitude que já está inserida nos espaços de poder na sociedade.

Para mulheres negras, o observado é ainda mais alarmante. Nas relações de trabalho, seu crescimento “se faz na interseção de ao menos três fatores: gênero, classe e raça” (BIROLI, 2018, p. 51), criando obstáculos para que essas mulheres alcancem as mesmas oportunidades que homens negros, ainda atrás de homens e mulheres brancas. Nesse sentido, os marcadores de gênero, raça e classe vão incidir em toda a sua vivência, criando uma malha de opressão específica para o grupo.

Na esfera política, o Tribunal Superior Eleitoral (TSE) aponta que, desde a redemocratização brasileira, somente em 2020 as candidaturas de pessoas autodeclaradas negras ou pardas ultrapassaram o número de candidatos brancos.¹⁰ Após as eleições do mesmo ano, no entanto, os candidatos racializados que realmente se elegeram representaram apenas cerca de 30% do total na Câmara. Mesmo sendo maioria no país e, pela primeira vez, também nas candidaturas, a engrenagem social não se moveu efetivamente para que pessoas negras sejam também a maioria dos representantes legais no combate ao racismo.

Se a população negra não está nos poderes legislativo, executivo e judiciário, não contribuem para a elaboração e fiscalização dessas mudanças reais. Dessa forma, o levantamento escancara os problemas de um país que vivenciou a escravidão por mais de três séculos e que nas décadas subsequentes não teve políticas públicas concretas para reestruturar suas consequências. Assim, negros e pardos, que já não são maioria dentre os representantes dos Três Poderes que regem a nação, tampouco são equiparadamente representados na mídia — reconhecida como o “quarto poder”.

2.3 O RACISMO NA TELEVISÃO BRASILEIRA

A discriminação racial observada em diferentes aspectos da sociedade é também perpetuada pelos discursos midiáticos (HOOKS, 2019). Em nossa cultura voltada para o visual, a imagem é um agente chave na socialização dos indivíduos, principalmente aquela apresentada de forma constante e massiva. Ao considerar a falta de tempo para pensar profundamente sobre os arranjos sociais, as exibições midiáticas são lembradas com maior facilidade pela frequência em que a mesma mensagem pode ser apresentada (SANTOS, SILVA e HALLEWELL, 2006).

⁹ Segundo a Pesquisa Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil do IBGE apenas 11,9% das pessoas em cargos gerenciais eram pretas ou pardas, enquanto, entre gerentes e líderes brancos, esse percentual era de 85,9%.

¹⁰ Disponível em <https://www.tse.jus.br/imprensa/noticias-tse/2020/Outubro/numero-de-candidatos-pardos-e-pretos-supera-o-de-brancos-nas-eleicoes-de-2020> acesso em 17/04/2021

Uma vez que a branquitude comanda também esse objeto de poder, é possível observar sua hostilização ao retratar outras representações raciais. Dentre a mídia e os meios de comunicação, pode-se dizer que a TV é a mais eficiente na difusão do branqueamento nacional (ALMEIDA, 2017), sendo esta a ideologia que vai assumir função de régua norteadora dos comentários exibidos em programas esportivos, de entretenimento ou jornais (ARAÚJO, 2008). Assim, analisar o conjunto de representações que compõem a televisão é de extrema importância para entender o reforço ou não dos discursos, principalmente aqueles que apoiam a lógica de discriminação racial (SANTOS, SILVA e HALLEWELL, 2006).

Em síntese, se quer há equidade racial na quantidade ou qualidade dessa representação. Os principais apresentadores, repórteres e atores em horário nobre, bem como todo o corpo que compõe a produção, roteiristas e diretores do meio massivo são brancos. É na televisão que, além de não ocuparem um lugar de protagonismo de suas próprias narrativas, brasileiros negros e pardos ainda assistem uma representação estereotipada, que reduz e simplifica sua experiência e que ridiculariza e torna vexatória características físicas de sua raça (HALL, 2016).

Retomando o debatido sobre que é racismo, podemos perceber que a televisão explora a diferenciação entre negros e brancos enquanto propaga sua manutenção hierárquica e reforça posições de poder (KILOMBA, 2008). Assim, a população negra é “constantemente associada [...] a imagens negativas, como pobreza, violência, criminalidade, favela, sujeira, ignorância, analfabetismo, feiura e infelicidade.” (ACEVEDO e NOHARA, 2008, p. 133). Em repetição massiva, podem responder às razões pelas quais “o inconsciente racial coletivo brasileiro não acusa nenhum incômodo em ver tal representação da maioria do seu próprio povo, e provavelmente de si mesmo, na televisão” (ARAÚJO, 2008, p. 984).

De forma ainda mais nociva, a dor vivenciada por pessoas negras e pardas é usada como entretenimento pela mídia, enquanto omite todas suas problemáticas por trás. Uma vez que o ato de entreter não está associado a reflexões profundas, suas exibições e entretenimento cumprem o papel de distrair e divertir os espectadores, mesmo que para isso reproduzam ideais discriminatórios. Assim, o racismo pode assumir também papel de forma recreativa, como aponta Adilson Moreira.

Para o autor, a recreação e o entretenimento, vistos sobretudo no viés humorístico, sempre estiveram presentes no cotidiano do brasileiro. No entanto, certas colocações não são reconhecidas como ofensas raciais genuínas dado o contexto descontraído que as cercam (MOREIRA, 2019). Seja no carnaval, em que é comum se deparar com fantasias que exageram características fenotipicamente negras, seja no ambiente de trabalho, lazer ou nas telas, piadas de cunho racista passam despercebidas em um país que se recusa a admitir sua ancestralidade.

Na televisão, por exemplo, programas humorísticos como *Casseta & Planeta* (1992-2010) e *Zorra Total* (1999-2015) estiveram presentes na tela da TV Globo, principal emissora do país, por décadas, acompanhando e ditando o que era risível no comportamento do brasileiro. Apesar de terem como mote o fazer humor em metalinguagem da própria televisão, ambos os programas estimulavam o entretenimento de e para pessoas brancas, motivando brincadeiras que camuflam um pensamento racista enraizado.

Zorra Total, por sua vez, passou por uma grande reformulação de seus quadros, aderindo novo formato e nome: *Zorra* (2015-2020). Enquanto buscava um humor mais progressista — se é que pode ser chamado assim —, acompanhando a passos curtos algumas mudanças sociais, o velho racismo não abandonou a grade da programação global. A equipe criativa do programa se manteve praticamente a mesma enquanto no elenco apenas três atores e comediantes negros se revezavam e riam de situações racistas e de pessoas não brancas no Brasil.

Essa demonstração de desprezo através do humor igualmente inferioriza minorias raciais enquanto legitima o ideal branco. Além disso, o racismo recreativo também comporta certa intenção de proteger a identidade e privilégios de quem o pratica, “afinal, era só uma piada” (MOREIRA, 2019). Por essa razão, precisa ser incluído no que diz respeito ao debate racial na mídia, já que esta foi muitas vezes conivente e ferramenta impulsionadora de sua prática.

Ao falar sobre o impacto da mídia massiva no discurso racial, devemos nos afastar de uma possível romantização à primeira vista. Para milhares de brasileiros, a televisão é ainda o principal e, muitas vezes, seu único veículo de entretenimento e de informação. Uma parcela considerável da população só conhece o que lhes é mostrado nas imagens exibidas nas telas, por isso a importância em analisar seu discurso no que tange a questão racial (HOOKS, 2019).

Dito isso, existem duas razões principais que dificultam o combate ao racismo no Brasil. Em primeiro lugar, a sociedade brasileira ainda reconhece o racismo como um problema sistêmico, ao passo em que suas consequências diretas são lidas como desigualdades de classe, não raciais (GUIMARÃES, 1999; ARAÚJO, 2008). Uma forma de começar a debater sobre a questão do racismo no Brasil é investigando a disseminação das representações raciais na televisão, que pode impulsionar um discurso discriminatório diariamente para mais de 200 milhões de brasileiros.

Além de aprofundar o debate sobre o racismo, é preciso também ter um olhar atento para as representações que interseccionam dois ou mais pontos de minorias sociais. Os problemas de raça enfrentados na sociedade não são independentes aos problemas de classe, da mesma forma em que gênero, raça, religião e sexualidade podem se sobrepor como fatores de

opressão. Explorar a forma com que essas narrativas plurais são retratadas nos veículos de massa é um passo para começar a entender também seus reflexos na sociedade.

3. RACISMO NAS NOVELAS

Para tratar das implicações raciais específicas das telenovelas é preciso afastar-se de preceitos que podem, a princípio, reduzir sua importância. Seu potencial de impacto é perceptível na sintetização do imaginário popular brasileiro e “se destaca como um dos principais produtos de mídia massiva na reprodução e construção de ideologias e de identidade nacional” (SANTOS, 2015, p. 18). Apesar disso, foi desprezada durante algum tempo como tema da pesquisa acadêmica, por ser considerada como um subproduto da cultura de massa (LIMA, 2001).

Sob a ótica do capital, quase metade do dinheiro que se ganha hoje com televisão no Brasil é diretamente ligado às novelas¹¹ e a Globo, maior emissora do país e terceiro maior conglomerado de comunicação do mundo, investe pesado no gênero. Dentre os títulos com maiores média de audiência estão os clássicos *Escrava Isaura* (1976), *Roque Santeiro* (1985), *Tieta* (1989), *Vale Tudo* (1989) e as mais recentes *Celebridade* (2001), *Senhora do Destino* (2004) e *Avenida Brasil* (2012), todas da emissora. Mesmo com sua relevância, as representações nelas contidas são estereotipadas e deturpadas pelo contexto inserido.

Enquanto gênero narrativo, sua tentativa de verossimilhança com a realidade do país e de seus cidadãos passa uma certa noção de credibilidade para o público (LOPES, 2004). E é justamente pela aceitação gerada por causa dessa semelhança que a “telenovela brasileira é uma obra aberta e coletiva” (LIMA, 2001, p. 96), com os rumos de sua história sendo decididos conforme a exibição e resposta da audiência. Assim, a dinâmica do debate social influencia os discursos apresentados na teledramaturgia e vice-versa, com a linha entre o real e a ficção tornando-se cada vez mais turva (BALOGH, 2001).

Nesse sentido, as tramas incorporam problemas lidos como reais em uma vida cotidiana e individual, na medida em que envolvem também temáticas ligadas ao contexto geral do país e suas consequências (FUENZALIDA, 2011). Ao retratar questões atuais como a alta taxa de desaparecimento de crianças, em *Explode Coração* (1995); tráfico internacional, em *Salve Jorge* (2013); transição de gênero, em *A Força do Querer* (2017); e violência doméstica em *Mulheres Apaixonadas* (2003), dentre outros vários exemplos, a teledramaturgia impulsiona o debate

¹¹ Disponível em <https://super.abril.com.br/cultura/por-que-somos-loucos-por-novela/> acesso em 19/04/2021

entre espectadores e agentes de mudança efetiva na sociedade. Assim, “ator e personagem se entrelaçam como porta-vozes privilegiados de problemas sociais e políticos mais prementes no momento da emissão dos programas” (BALOGH, 2001, p. 38), tornando os assuntos mais tangíveis para o público.

Mulheres Apaixonadas foi, inclusive, estopim para a criação do Estatuto do Idoso¹², em razão da violência moral e física contra os avós praticada pela personagem Dóris, vivida por Regiane Alves. Esse é um dos exemplos palpáveis para descrição do conceito de *merchandising* social e político, esmiuçado por Ana Maria Balogh em O Discurso Ficcional na TV. Nesse sentido, a publicidade de temas sociais que as novelas impulsionam acabam por evidenciar uma sensação de partilha moral entre público, que passam a vivenciar uma relação com as novelas que se retroalimenta, na qual a vida imita a arte e a arte constantemente imita a vida.

Como instrumento de estudo sobre a identidade e cultura brasileira, no entanto, as novelas têm falhado quanti e qualitativamente ao representar a diversidade étnica de sua população. Para se ter ideia, A Próxima Vítima (1995), é “apontada como a primeira telenovela brasileira a apresentar uma família negra de classe média compondo um núcleo na história” (LIMA, 2001, p. 93). Questões familiares comuns a qualquer outra família foram incluídas, como a superproteção dos pais, trabalho e namoro dos filhos, porém sob esse véu precursor de ser a primeira família negra com falas, questões e suas próprias narrativas na história do gênero.

Desde então, até houve certa evolução na representação dos diferentes arranjos familiares com pessoas negras, como a inclusão de “mães solo” ou casais inter-raciais, porém, em comparação com a frequência e naturalidade das histórias de personagens brancos, ainda é muito aquém das demais. Não havendo a busca por uma representação midiática adequada das características de sua própria população, principalmente no que diz respeito às questões raciais, as novelas influenciam negativamente a percepção do público nas temáticas tangenciadas.

É possível ter um panorama da iniquidade racial ao analisar a Pesquisa Raça e Gênero nas Novelas nos Últimos 20 anos, que investiga mais de 100 novelas da Rede Globo entre 1995 e 2014. No levantamento, apenas 4% das protagonistas de todas as novelas mapeadas foram representadas por mulheres não brancas, entre pretas e pardas. Taís Araújo, Camila Pitanga e Juliana Paes interpretaram ao todo 7 personagens principais na emissora, em uma espécie de “rodízio”: enquanto uma atriz negra protagoniza, a outra está como coadjuvante. Entre os

¹² Após a exibição da novela, o apelo popular acelerou a aprovação do Estatuto do Idoso, Lei nº 10.741, que regula no Art. nº 1 “os direitos assegurados às pessoas com idade igual ou superior a 60 (sessenta) anos”. Para tal, contou com a participação dos atores Oswaldo Louzada e Carmem Silva, que interpretavam o casal de idosos em Mulheres Apaixonadas, em comitiva para a divulgação do Estatuto.

principais horários de exibição da emissora (com faixas às 18h, 19h e 20h, posteriormente às 21h), duas atrizes negras nunca protagonizaram novelas concomitantemente.

Com a escrava Xica, em *Xica da Silva* (1997), da extinta TV Manchete, Taís Araújo interpretou a primeira personagem principal negra na história da teledramaturgia brasileira. Somente sete anos mais tarde, repetiu o feito como protagonista na Rede Globo, em *Da Cor do Pecado* (2004). Associando o pecado à pele negra, a novela carrega discriminação já no título, preconceito também reproduzido durante todo o desenrolar do romance inter-racial de Preta (Taís) e Paco (Reynaldo Gianecchini). Coincidentemente ou não, todas as narrativas protagonizadas por Taís envolviam o racismo, também perceptível na primeira Helena negra de Manoel Carlos, em *Viver a Vida* (2009).

É possível contar nos dedos as outras protagonistas negras ou pardas que aparecem em novelas da Globo após 2014, último ano da pesquisa analisada. Camila Pitanga viveu Maria Tereza, em *Velho Chico* (2016), seguida por Joana (Aline Dias) e Ellen (Heslaine Vieira), as primeiras protagonistas negras em *Malhação*, nas temporadas *Pro Dia Nascer Feliz* e *Viva a Diferença*, ambas em 2017. Juliana Paes, por sua vez, deu vida à Fabiana, a Bibi, em *A Força do Querer* (2017) e Maria da Paz, em *A Dona do Pedaco* (2019). Por fim, mais recentemente, Taís Araújo também retornou ao horário nobre como Vitória, em *Amor de Mãe* (2019).

A falta de representatividade entre as protagonistas reforça quais são as histórias escolhidas como merecedoras de aparecerem nas telas. Para além disso, segundo a pesquisa, em média 90% dos personagens centrais das novelas, independente do gênero, foram representados por atores brancos. Considerando que para ser um personagem lido como central é preciso estar ambientado entre as tramas principais da novela e que as próprias protagonistas já tinham sido também representadas em maioria absoluta por atrizes brancas, pode-se dizer que a branquitude é o principal rosto das novelas.

Além de mostrar total desequilíbrio com a realidade miscigenada da população brasileira, essa desordem nas representações pode atuar no reforço de um ideal de branqueamento, ainda não esquecido no Brasil. Assim, a maioria das tramas que se dizem retratar o cotidiano de um país com maioria negra e parda retrata quase que exclusivamente narrativas brancas. Uma vez que a teledramaturgia é lida como o principal produto cultural do Brasil, explorar as pautas que por ela perpassam – ou são, propositalmente, excluídas – é começar a entender também as noções de pertencimento dos telespectadores brasileiros (LA PASTINA A., STRAUBHAAR J. e SIFUENTES L, 2014).

Quantitativamente, não incluir atores negros em lugar de protagonismo e nas tramas tangentes já seria problemático pela falta de representatividade, mas o observado é ainda mais

alarmante. Dentre os poucos personagens que lhes são dados, a qualidade desses papéis deixa muito a desejar em falas e enredo, além de colarem corpos negros atuando majoritariamente em trabalhos subalternos ou como serviçais. A partir disso, a teledramaturgia reafirma todos os dias “sua interação com os personagens brancos a partir da condição de empregado” (SANTOS, 2015, p. 22).

Motoristas, empregadas domésticas, cabeleireiras, manicures, babás, seguranças e capatazes são alguns dos exemplos mais recorrentes, além de escravos, serviçais e outras posições de subserviência. Além de interpretarem alguns papéis que podem ser considerados humilhantes, com xingamentos ou recebendo até chibatadas, por exemplo, enfrentam também a tarefa de se destacarem com personagens sem histórias, com poucas falas ou enredo próprio. São essas as oportunidades que atores e atrizes negros encontram para se desenvolverem profissionalmente, sendo muitas vezes os únicos papéis que lhes são dados.

Com mais de 30 anos de carreira, essa foi a experiência vivenciada por Solange Couto, famosa com personagens como Adelaide, na primeira versão de Sinhá Moça (1986) e Dona Jura, em O Clone (2001). Em 2015, a atriz participou da campanha “#SentinaPele”, que usava a *hashtag* para denunciar situações de discriminação racial durante o mês da Consciência Negra. Na época, Solange usou o espaço para falar também sobre o racismo presente nas novelas brasileiras, postando em seu perfil uma foto com a frase: “37 papéis: 25 empregadas/escravas, 5 dançarinas, 7 não estereotipadas”.

Figura 01: Solange Couto para campanha “Senti Na Pele”



Fonte: Perfil da atriz no Instagram

Ainda que esses atores negros se recusem a reproduzir estereótipos raciais e enfrente a possibilidade de cair no ostracismo artístico, o público não parece se importar com o fato de

uma mesma atriz só ter escravas em seu currículo. Pelo contrário, o incômodo parece ocorrer somente quando “se pretende romper com a hierarquização das “raças” nesses veículos de comunicação” (LECCI e PASSOS, 2018, p. 121). Assim, nas novelas e na vida real, a imagem do corpo negro é associada de maneira a estar sempre disposta a servir, em uma comparação inferior à figura do branco.

A título de comparação, somente em 1975, 25 anos após o início da teledramaturgia no país, foi ao ar pela primeira vez uma novela em que um personagem negro não estivesse em condições de trabalho subalternas, fosse pobre ou escravo. Milton Gonçalves viveu o psiquiatra Dr. Percival em *Pecado Capital* (1975), marcando o ator na história do gênero por sua característica precursora. No entanto, essa pressão em “abrir caminhos” ou ser sempre o único entre tantos outros brancos não é garantia de sucesso na profissão. Dessa forma, o ator não escapou de viver também escravos, como aponta Joel Zito Araújo:

Nenhum dos grandes atores negros parece ter escapado do papel de escravo ou serviçal na história da telenovela brasileira, mesmo aqueles que quando chegaram à televisão já tinham um nome solidamente construído no teatro ou no cinema, como Ruth de Souza, Grande Otelo, Milton Gonçalves e Lázaro Ramos. (ARAÚJO, 2004, p. 979)

Com a persistência em retratar o negro como subalterno, a novela evidencia “um aspecto da realidade da situação social da população negra, mas também revela um universo simbólico que não modernizou as relações interétnicas na nossa sociedade” (LIMA, 2001, p. 98). Uma das formas em que essa questão é apontada no gênero televisivo se dá através de acontecimentos no Brasil, sejam eles atuais ou retratações dramáticas de períodos históricos. Nesse sentido, por vezes a Rede Globo emplacou em sua grade de programação novelas que retratam o período escravocrata, como o clássico *Escrava Isaura* (1976), duas versões de *Sinhá Moça* (1986 e 2006), seguidas por *Lado a Lado* (2013).

Exibidas em diferentes décadas e com diferentes arranjos de pré e pós produção, as três têm em comum o horário de exibição: às 18h, faixa conhecida por ser dedicada a esse tipo de enredo histórico. Já como maior diferença entre elas está o contexto da própria população que receberia as novelas, com algumas mudanças sendo feitas a passos curtos. Ambas, *Escrava Isaura* e *Sinhá Moça*, apresentam uma única protagonista branca, considerando o momento em que foram ao ar e sua possível recepção no país, ao passo em que *Lado a Lado*, mais recentemente, trouxe duas protagonistas, sendo uma delas negra.

Dentre as novelas com enredo colonial, no entanto, *Escrava Isaura* é considerada um dos maiores sucessos da história da teledramaturgia brasileira, com exportação para mais de 100 países. Dirigida por Gilberto Braga, a novela narra a trajetória de uma escrava, vivida por

na trama por Lucélia Santos, que nasce branca e sonha com sua liberdade. Na Casa Grande e com algumas regalias pelo contato direto com o senhorio, a mocinha enfrenta as questões da escravidão de forma que nenhum outro escravo negro vivenciaria no mesmo cenário.

Tangenciando questões abolicionistas, Isaura e seu par romântico são, nesse cenário, os responsáveis diretos pela libertação dos escravos. No entanto, o fato se dá em segundo plano ao despertar de seu próprio romance, com a alforria acontecendo em meio à festa de seu casamento, no último capítulo da novela. Nem mesmo ao tratar sobre o momento que pode ser considerado um dos mais cruéis da humanidade, com o racismo em sua implicação mais brutal, não foi dado a atores negros o protagonismo dessas narrativas.

Em *Escrava Isaura* e em tantas outras novelas, os acontecimentos do Brasil colônia e atual são apresentados sob uma perspectiva branca. O esforço da emissora parece limitar-se na contratação de figurantes e atores negros para representação de escravos, mas nunca em contar essas histórias no ponto de vista principal. Ao escondê-las ou reduzi-las somente em passagens coadjuvantes, oculta-se também as noções de pertencimento do público, que não se vê representado adequadamente ou tampouco se vê além das senzalas e outros ambientes majoritariamente negros.

Em reflexo a um país marcado pelo preconceito racial, alguns grupos são propositalmente excluídos ou sub representados, seja nas telas, seja na vida real. Ainda assim, o racismo muitas vezes aparece nas novelas somente como “uma das características negativas do vilão, e não como um traço ainda presente na sociedade e na cultura brasileira” (ARAÚJO, 2008, p. 981). O observado, no entanto, é que esse comportamento discriminatório vai muito além dos indivíduos, sejam eles ficcionais ou não.

Além disso, as relações entre negros e brancos na teledramaturgia são pautadas em duas instâncias principais: na presença de um amor impossível e desencorajado pela sociedade ou através de uma relação trabalhista. Em ambos os cenários, a ascensão social e reconhecimento do negro como indivíduo só acontece com a ajuda de um amigo, parceiro, patrão ou familiar, mas sempre por intermédio dessa figura branca (ARAÚJO, 2008). É sob essa perspectiva de dependência que são construídos os personagens negros nas telenovelas, ao mesmo tempo em que reafirmam o poder iminente à branquitude.

Com um olhar atento à questão do racismo nas novelas, observa-se que este também transita nos enredos de diversas formas, assim como o racismo na sociedade. Assim, pode aparecer dentro da própria trama, como um diálogo ou situação que se assemelha ao cotidiano, como característica de um vilão ou na representação contínua do trabalho servil por pessoas negras. Além de aumentar a quantidade de atrizes e atores negros em cena, é “preciso pensar-

se em como essas imagens apareceriam e se multiplicariam na mídia” (LIMA, 2001, p. 99), assim, expandindo, também a qualidade dos enredos dessas histórias, uma vez que, até agora, estão pautadas em estereótipos.

3.1 ESTEREÓTIPOS RACIAIS NA TELEDRAMATURGIA

Há certa resistência do público em reconhecer a intenção ideológica por trás das imagens televisionadas, ainda que estas tenham evidências de que reproduzam estereótipos (HOOKS, 2019). Para Stuart Hall, os estereótipos são uma ferramenta para reforço exagerado de características, muitas vezes negativas, consolidando assim uma ideia entre a sociedade. Ao serem propagadas em diversos meios, cenários e por diferentes grupos e agentes sociais, tais conjuntos de características simplificadas e categorizadas em poucas linhas acabam sendo, erroneamente, considerados como uma verdade palatável.

Enquanto detentora da voz histórica dessas narrativas, a branquitude reduziu a população negra com inúmeras cartas, livros e relatos que descreviam o continente africano como um lugar místico, de fetiches e barbáries. Esse discurso estruturou-se em um conjunto de oposições binárias, em que o branco é o representante da civilização e cabe ao negro a selvageria, a desordem (HALL, 2016). Posteriormente, a repetição desse pensamento alcançou novo patamar com os meios massivos, com suas representações também sendo estereotipadas nas novelas.

Para os colonizadores, essa diferenciação entre pessoas brancas e pretas não poderia ser lida como cultural. Ou seja, se as oposições se dessem por meio da cultura, do meio em que estão inseridos, isso implicaria diretamente na possibilidade de mudança por determinado contexto ou ambientação (HALL, 2016). Ao subsistir com os europeus, os indígenas brasileiros, por exemplo, foram batizados e passaram a viver sob as regentes culturais dos países ibéricos. Os africanos, no entanto, estavam bem abaixo moralmente e se quer eram considerados dignos dessa “ressocialização” forçada.

Para Hall, a resposta que os brancos deram para o estigma da diferença se dá na interpretação do negro como oriundo de uma natureza servil, ou seja, essa característica passa a ser natural de sua existência sendo, portanto, imutável. Para consolidar essa e outras características, passaram a reafirmar aspectos pontuais como determinantes de toda a raça negra. Assim, os estereótipos raciais são capazes de reduzir “as pessoas a algumas poucas características simples e essenciais, que são representadas como fixas por natureza” (HALL, 2016, p.190).

O homem negro, por exemplo, é lido como “naturalmente” mais forte do que o homem branco, porque a ele cabia a servidão. As mulheres negras passam a ser de certa forma também enxergadas de maneira sensual, porque sua “natureza”, segundo o levantado pelo autor, partia de um lugar de realização dos fetiches e satisfação de prazeres carnavais de seus senhores. Ainda nesse contexto, se trabalham, são estereotipados como batalhadores e fortes, mas se, por outro lado, não aguentam a jornada exaustiva da escravidão, podem ser enxergados como preguiçosos.

São também símbolos de *sexy appeal*, com estereótipos em torno de suas partes íntimas e aptidão para o sexo. No entanto, ao mesmo tempo, são considerados feios, aberrações, risíveis e sem razões pelas quais outras pessoas se apaixonariam. Assim, os estereótipos são reforçados na própria dualidade, ainda que individualmente homens e mulheres negros tentem ir contra tais características já pré-estabelecidas (HALL, 2016).

Nesse sentido, a representação é totalmente esvaziada de sentido, podendo caber em grandes blocos de características conforme o ponto referencial. A prática da estereotipagem está na “essencialização, reducionismo, naturalização e oposições binárias” (HALL, 2016, p. 224), presente no jogo da hegemonia entre poder e conhecimento. Uma vez que esses estereótipos partem da demarcação de oposição à figura do ideal branco, ou seja, são opostos justamente à figura que detém o poder em suas mais distintas formas, o pensamento foi propagado ao longo dos últimos séculos, adentrando diversas esferas da sociedade. Assim, “essencializa, naturaliza e fixa a diferença” (ibidem).

Dentre alguns desses estereótipos, o historiador sobre cinema americano Donald Bogle (1973) esquematizou os cinco principais que compilam as representações exibidas na sua área de estudo, sendo eles: o pai Tomás, os malandros, os "mal encarados", a mulata e a mãe negra. Para outros teóricos, existem também outros polos de concentração, podendo ser diferentes versões em acréscimo destes ou atualizações das imagens já conhecidas. De toda a forma, as figuras são frequentemente representadas na grande mídia, inclusive nas telenovelas brasileiras, reforçando as características negativas que apresentam em comum.

O primeiro deles, o Pai Tomás (ou o “bom amigo negro”), sinaliza um homem de fé e gentil, geralmente apresentado em uma figura paternal ou mais velha. Por esse traço, não se rebela de forma alguma com a situação que está inserido, tampouco com a branquitude, de quem é fiel. O personagem é temente às vontades de um “bem maior”, no qual todas as coisas acontecem por um propósito, além de ser um conselheiro fiel para todas as horas em que seu amigo branco precisar.

Na teledramaturgia brasileira, seu exemplo mais cruel está em *A Cabana do pai Tomás* (1969), novela da Rede Globo baseada no romance literário de Harriet Beecher. Mesmo em preto e branco, foi a cor o que mais gerou polêmica durante sua exibição: para representar o pai Tomás, personagem sabidamente negro, um ator branco usava peruca, extensões para deixar o nariz maior e praticava *black face*¹³. Mesmo com outros atores negros no elenco, a possibilidade do protagonismo para um deles não foi considerada pela emissora, que na época enfrentou grande crítica da imprensa e movimento negro (ARAÚJO, 2008; LECCI, PASSOS, 2018).

Em *A Cabana do Pai Tomás* o racismo aparece em dois aspectos: na confirmação dessa diferença para atores brancos e negros, bem como no uso de práticas vexatórias, como a pintura facial. No entanto, o exagero para marcar a representação do estereótipo, ainda que não mais usando *black face*, ainda ecoa pela grade da emissora. O negro como “bom amigo” é um personagem recorrente, aparecendo em cena para aconselhar o verdadeiro protagonista branco em sua jornada de ascensão.

O malandro, por sua vez, diz respeito a outro estereótipo muito comum na representação de homens negros. Ao mesmo tempo que são esguios e fortes, podem ter personalidade não tão ativa, talvez preguiçosa, usando de pequenos furtos ou artimanhas envoltas em simpatia para conseguirem o que querem rapidamente. Estão presentes na boêmia, no samba, na noite, além de estarem no “povão, ou seja, transeuntes, malandros e moradores dos bairros populares” (ARAÚJO, 2008, p. 981)

Nas novelas, o estereótipo aparece nas periferias, sendo reproduzido com frequência nos subnúcleos que são, muitas vezes, responsáveis pelo alívio cômico nas tramas. Foguinho, vivido por Lázaro Ramos em *Cobras e Lagartos* (2006) é um dos exemplos mais marcantes entre o estereótipo do malandro na teledramaturgia brasileira. O personagem consegue retratar o carisma de um jovem pobre sem predisposição para o trabalho, que vive o luxo de receber uma herança milionária do dia para a noite.

É seguido pelos negros “mal encarados”, que trata sobre pessoas negras, independente do gênero, inconformadas com a situação em que estão inseridos. Diferentes do bom amigo, os mal encarados representam um estereótipo raivoso, que partem para a briga e desafiam seus algozes. Essa percepção não pode ser confundida com elogios ou atos de coragem, pelo contrário. Os mal encarados são, talvez, uma das representações mais facilmente reconhecidas

¹³ *Black Face* (“rosto negro”, em português) é a prática em atores brancos pintam os rostos de preto para reproduzir exageradamente características da fisionomia e aparência de pessoas negras. A princípio, foi muito utilizada no teatro para visualização a longa distância, adentrando também algumas animações e início do cinema ao redor do mundo. Apesar de já ser lida como ação discriminatória e não mais tão comum, vez ou outra ainda aparece em programas humorísticos, filmes, animações e outras exibições midiáticas.

e também aquela que mais morre em tela, justamente por resistência, sendo totalmente desencorajada nos enredos.

Reforçando toda essa raiva acumulada, o estereótipo é retratado nas novelas como a figura que se opõe ao personagem principal, como a barraqueira Maria Vanúbia, interpretada por Roberta Rodrigues em *Salve Jorge* (2013). Além disso, o estereótipo comporta características facilmente atreladas à criminosos além das telas, com sua associação em corpos negros respondendo à frases racistas como “tinha cara de bandido”. Um de seus tantos exemplos é o traficante Sabiá em *A Força do Querer* (2017), vivido por Jonathan Azevedo. Apesar de ambos os personagens terem sido populares entre o grande público, nada mais eram do que a representação massiva desse estereótipo.

Já a mulata é aquela com a cobiça inerente à sua existência, “termo que se tornou um signo para invocar sensualidade e outros atributos a ela ligados.” (LIMA, 2001, p. 92). Pode ser considerada parcialmente negra por sua mestiçagem, o que faz dela um pouco mais “aceitável” do que mulheres negras de pele retinta, mas ainda inferior às mulheres brancas. Retomando à “natureza” do estereótipo, pode-se dizer que essas mulheres “nasceram” para romper com os paradigmas da família tradicional, sendo amantes fervorosas, capazes de virar a cabeça de qualquer homem.

Os exemplos de mulatas nas telenovelas estão ou deveriam estar, a princípio, nas obras de Jorge Amado, autor conhecido por retratar a brasilidade, inclusive os estereótipos que a compõem. Nas adaptações para as telas, no entanto, as atrizes escolhidas para representarem as protagonistas de Amado não condizem com o marcador racial descrito. O autor já teve adaptações para o cinema, minisséries e na novela *Gabriela Cravo e Canela* (1975), em que Sônia Braga foi a escolhida para representar a mulata com cor de pele “cravo e canela” - característica que atriz de branca tentou atingir com bronzamento artificial

Por fim, o último estereótipo diz respeito à “*mammy*”, termo com origem na pronúncia de crianças dos estados do sul norte americano, que pronunciavam de tal forma ao se referirem às suas mucamas e amas de leite. Reúne em um estereótipo as mulheres negras como mães, ainda que se opunham, inicialmente, às características maternais. Não só cuidavam das crianças, provendo-lhes todo o cuidado de saúde, higiene e afeto, como também são responsáveis por todo o funcionamento doméstico: lavam, passam, costuram e, como são frequentemente associadas, estão na cozinando para alimentar a todos (DAVIS, 2016 e GONZALEZ, 2022).

Representam mães que são capazes de tudo por esses filhos, sejam eles de sangue ou consideração. São mandonas, porém amorosas, com todos seus trejeitos e atributos ligados às características no campo das emoções. Com um corpo mais cheio e colo pronto para abraços,

essas mulheres são ausentes de qualquer feminilidade e sensualidade, apenas vivem para cuidar da manutenção e bem estar do núcleo familiar em que está inserida. Nessa categoria de estereotipagem, são categorizadas como domésticas leais e totalmente disponíveis para servir “sua” família branca (WOODARD e MASTIN, 2015).

Uma vez que “a imagem da *mammy* está centralizada na lógica do mito da aceitação da subordinação.” (COLLINS, pág. 84), sua representação não poderia ser diferente na mídia. É constantemente associada a imagens de empregadas domésticas, babás, amas, criadas e posições tangentes, que provém amor e afeto aos filhos de mulheres brancas, na maioria das vezes, a protagonista. No Brasil, ela é a representante da mãe preta, um dos estereótipos mais conhecidos entre a população e uma das figuras mais notáveis, seja na mídia, seja na realidade.

Um de seus exemplos mais marcantes na cultura popular brasileira é Tia Nastácia, do universo ficcional de Monteiro Lobato. A coletânea de livros de contos sobre o Sítio do PicaPau Amarelo foi transformada em série homônima para a TV em diferentes temporadas (1997-1986), com segunda versão como série nos anos 2000 (2001-2004) e, mais a frente, adotando características de novela, com exibições diárias (2005-2007), além de uma versão como desenho animado (2012-2016). É em Sítio do PicaPau Amarelo que acompanhamos os desdobramentos desse estereótipo em território nacional, com problemas culturais do Brasil.

No enredo, Dona Benta é uma matriarca notável, amada por seus netos Pedrinho, Narizinho e Emília. Ela é a dona do sítio em que se passam todas as aventuras do grupo, mas “representa uma mulher que se liberta dos afazeres domésticos à custa de outra: Tia Nastácia” (SANTOS, 2008, p. 54). É com seu trabalho pesado e dedicação à família, mas também com suas mãos de afago e um toque especial, que Nastácia é a verdadeira responsável por dar vida à boneca de pano Emília. A contribuição dessa mãe preta em tempo integral, no entanto, é uma das muitas esquecidas pela história.

4. PODER, GÊNERO E RAÇA

4.1 FIGURAS DE PODER E OPRESSÃO

Em *Ordem do Discurso* (2012), Michel Foucault levanta suas hipóteses em torno do controle discursivo e seus procedimentos de exclusão. Conhecendo a procedência dessas práticas do discurso, é possível conhecer também como este se faz presente nas relações inerentes de poder e opressão. Atuam, assim, como uma mecânica que controla o poder, capaz de determinar as escolhas e exclusões que por ele perpassam. Na teoria foucaultiana, o “discurso

não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar” (FOUCAULT, 2012, p. 10).

Nesse aspecto, grupos marginalizados permanecem em constante situação de opressão através das ferramentas do discurso que acabam por tornar o conhecimento inacessível. Estes mecanismos de poder e conhecimento “apoiam-se sobre um suporte institucional”, como o autor conduz, e são visíveis também no “modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído” (FOUCAULT, 2012, p. 17). No que tange às questões raciais, podem ditar também a forma como pessoas negras são excluídas da sociedade. É o que aponta Stuart Hall:

As maneiras pelas quais os negros, as experiências negras, foram posicionados e sujeitados nos regimes dominantes de representação surgiram como efeitos de um exercício crítico de poder cultural e normalização [...]. Eles tinham o poder de fazer com que nos vissemos, e experimentássemos a nós mesmos, como “outros”. Todo regime de representação é um regime de poder formado, como lembrou Foucault, pelo binômio fatal “conhecer/poder”. (HALL, 2003. p. 70)

Por essa razão, o conhecimento é chave essencial para que grupos marginalizados acessem sua autonomia plena. Em paralelo ao observado pelos autores, tais grupos despontam suas experiências e aprendizados através de diferentes lutas e causas sociais, buscando o conhecimento mais a fundo sobre o poder e suas práticas discriminatórias, já que as consequências destas opressões são por eles vividas na pele. No que diz respeito às opressões de gênero, por exemplo, o feminismo atua pela igualdade entre homens e mulheres, desafiando práticas do patriarcado.

De forma simples, o “feminismo é um movimento para acabar com o sexismo, exploração sexista e opressão” (HOOKS, 2020, p. 17). Enquanto movimento, questiona e tenta combater os privilégios contidos nos discursos patriarcais, sistema em que homens assumem uma figura de poder perante às mulheres. No entanto, em uma conjuntura unilateral que encara apenas as opressões de gênero, pode não contemplar satisfatoriamente as experiências de mulheres negras, já que estas vivenciam de maneira ainda mais compulsória as opressões de gênero e raça.

Nesse sentido, Sueli Carneiro traz à tona as experiências de mulheres negras no Brasil ao retratar como elas “assistiram, em diversos momentos de sua militância, à temática específica da mulher negra ser secundarizada na suposta universalidade de gênero.” (CARNEIRO, 2011. p. 121). Para a autora, o movimento feminista se recusava a levantar apontamentos de raça ao tratar de suas pautas, não reconhecendo que as dimensões raciais poderiam vir a estabelecer “privilégios e desvantagens entre as mulheres”.

[...] Constata-se que a conjugação do racismo com o sexismo produz sobre as mulheres negras uma espécie de asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida, que se manifestam em sequelas emocionais com danos à saúde mental e rebaixamento da autoestima; em uma expectativa de vida menor, em cinco anos, em relação à das mulheres brancas; em um menor índice de casamentos; e, sobretudo, no confinamento nas ocupações de menor prestígio e remuneração (CARNEIRO, 2011, p. 128)

Adicionando ao proposto por Carneiro, para Lélia Gonzalez, é a partir do trabalho da mulher preta que mulheres brancas tiveram indícios de sua emancipação cultural e econômica. Assim, a “libertação da mulher branca tem sido feita às custas da exploração da mulher negra” (GONZALEZ, 2020. p. 43). Sem trazer luz à essa questão, o movimento feminista neutraliza as dores de mulheres proletárias que, além de tratar sobre sua luta de classe, tangencia também a questão racial, ao inibir pautas da raça que maior aparece nas camadas mais pobres.

Na mesma direção, Bell Hooks, Angela Davis e Patricia Hill Collins observaram crescente similar em seus estudos sobre a questão de raça e gênero nos Estados Unidos, elevando o debate sobre o feminismo em escala mundial. Bell Hooks, por exemplo, diz que mulheres brancas sabem que vivem em uma sociedade que privilegia sua branquitude. Para a autora, essas mulheres veem somente imagens à sua semelhança na televisão e sabem que a única razão para que mulheres negras estejam invisíveis na mídia diz respeito à sua cor. Nesse sentido, “o fato de que mulheres brancas escolhem refrear ou negar esse conhecimento não significa que sejam ignorantes. Significa que estão em negação” (HOOKS, 2020. p. 89).

A princípio, o movimento feminista não contemplava adequadamente questões raciais, afastando mulheres negras desse debate. Ao priorizar somente a subordinação de gênero, mulheres brancas não se deram conta que, por mais que tentassem incluir todas as mulheres no feminismo, para muitas mulheres negras essa seria a primeira vez em que estariam juntas em uma relação de parceria e não de subordinação. Além de raça, as diferenças eram também de classe, uma vez que enquanto mulheres brancas lutavam pelo direito ao trabalho, por exemplo, este já fazia parte da vivência de mulheres negras desde que se entendiam por gente (HOOKS, 2020: GONZALEZ, 2020).

Retomar o debate sobre exercício de poder nesse cenário de contrastes é também encarar o fato de que mulheres brancas falavam sobre igualdade enquanto exerciam, de certa forma, os privilégios de sua branquitude. Por isso, Hooks questiona como deve ter sido para essas mulheres negras ouvirem pautas “evocando sororidade, em um mundo em que viam as brancas, sobretudo, como exploradoras e opressoras” (HOOKS, 2020, p. 91). Ao entender que a profundidade do preconceito racial poderia estar também moldando o pensamento feminista, nota-se a necessidade de mudança no movimento.

Sobre isso, Angela Davis reitera que “o que diferenciava essas mulheres [negras] das líderes das agremiações brancas era sua consciência sobre a necessidade de contestar o racismo” (DAVIS, 2016, p. 135). A partir do levantado por Sueli Carneiro e Lélia Gonzalez das experiências de mulheres negras no Brasil, também observado por Hooks, Davis e outras teóricas ao redor do mundo, além da vivência de mulheres negras em geral, fica evidente a necessidade de endossar pautas raciais ao tratar sobre as opressões de gênero. Essa organização corresponde ao início do que é hoje conhecido como feminismo negro.

Dessa forma, o feminismo negro visa analisar e enfrentar problemas sociais que englobam gênero e raça. Enquanto movimento, está posicionado em oposição a princípios abstratos e puramente teóricos, apresentando-se como um conjunto de ideias que vêm diretamente da experiência de mulheres negras (COLLINS, 2020; HOOKS, 2020). E, por esse motivo, deixa clara a necessidade de incentivar a participação de teóricas e intelectuais negras em papéis centrais na produção desse pensamento (WOODARD e MASTIN, 2015).

A qualidade das obras de Patricia Hill Collins fez com que seus argumentos fossem base teórica de outras formulações acadêmicas, artigos e livros sobre o feminismo negro. Inspirou-se em também autoras negras como Angela Davis e Bell Hooks, ao passo em que também foi inspiração para outras, como Djamila Ribeiro, Lélia Gonzalez e Winnie Bueno. Referência na temática, Collins aponta os princípios endossam o viés do feminismo negro: em primeiro lugar, o reconhecimento de mulheres negras como únicas e suas experiências, portanto, também; o fato de que o racismo, sexismo e classicismo são sistemas de opressão interligados e a recusa a qualquer tipo de opressão; bem como a necessidade de mulheres negras definirem a si mesmas, ao passo em que deem voz também às experiências de mulheres negras “do dia-a-dia”, que não estão inseridas na academia e outros ambientes de produção de conhecimento.

Para Hooks, as críticas relacionadas ao trato da questão racial não desestruturam o movimento feminista, mas, em teoria, tem potencial para fortalecer todo o pensamento sobre gênero. Na prática, no entanto, pessoas brancas não deixam de comandar as engrenagens sociais e gozarem de suas consequências e privilégios.

Ainda que mulheres brancas individuais tivessem incorporado uma análise sobre raça em grande parte do trabalho feminista acadêmico, esses conhecimentos não tiveram tanto impacto nas relações diárias entre mulheres brancas e mulheres não brancas. Interações antirracistas entre mulheres são difíceis em uma sociedade que se mantém segregada racialmente (HOOKS, 2020, p. 93)

Em paralelo a isso, Collins aprofunda as conexões entre o poder exercido pela branquitude e as possibilidades enxergadas para gênero e raça. Para tal, adentra no cerne do

termo por ela esmiuçado de *controlling images*, comentando suas influências nas opressões vivenciadas por grupos marginalizados, em particular pelas mulheres negras, seu local de fala e tema de pesquisa. Em estudo e tradução da obra de Patricia Hill Collins, Winnie de Bueno usou o termo "imagens de controle" para tratar do conceito da autora, assim aqui também replicado.

Nesse sentido, as imagens de controle são “utilizadas pelos grupos dominantes com o intuito de perpetuar padrões de violência e dominação que historicamente são constituídos para que permaneçam no poder” (BUENO, 2019, p. 69). Essas imagens concentram-se na opressão de grupos marginalizados, em particular de mulheres negras, a partir das características que justificariam a “naturalidade” e “inevitabilidade” das ações. Se diferenciam dos conceitos de representação e estereótipo uma vez que os mesmos são manipulados dentro dos sistemas de poder, ao passo em que as imagens de controle instigam a manutenção do próprio poder. (COLLINS, 2020; BUENO, 2019)

Esse mecanismo de poder imagético controla diretamente todos os corpos, situações e comportamentos de mulheres negras, como pontuam as teóricas. Assim, “discutir sobre racismo e mídia é necessariamente abordar a dimensão ideológica do racismo que, no pensamento de Patricia Hill Collins, são as imagens de controle” (BUENO, 2019, p. 71). Para Collins, a pressão exercida por essas figuras de poder não pode excluir a construção de um pensamento analítico, assim como Foucault e Hall, pois é esse conhecimento que atuará como agente fortalecedor das conexões entre conhecimento e poder.

Cada uma dessas imagens de poder exerce características que, dentro do cenário hegemônico, “são usadas para justificar a opressão” (COLLINS, 2019, p. 16). Assim, englobam três dimensões interdependentes, que situam todas as experiências de mulheres negras em níveis culturais, políticos e sociais. São elas: a criação de obstáculos para suprimir sua autonomia, a análise de suas experiências em nível individual e coletivo, e, por fim, a soma dos conceitos “imagens de controle” e “interseccionalidade”.

A primeira diz respeito aos mecanismos exercidos por grupos hegemônicos, que inevitavelmente mantêm essas mulheres negras em subordinação. Nesse sentido, são lhes oferecidas poucas oportunidades de ascensão ou de realizarem trabalhos intelectuais, conhecendo apenas a exploração econômica e braçal. Como exemplo, a alfabetização e aprendizado de mulheres negras foi delegado às escolas sub financiadas, garantindo que uma educação de qualidade permanecesse como exceção e não regra (COLLINS, 2019).

Analisando a vivência dessas mulheres, Collins aponta que foram negados os direitos e privilégios já conhecidos pelos homens brancos. A proibição ao voto, exclusão de cargos

públicos, a não revisão do sistema de justiça criminal e outras formas de subordinação política são exemplos da segunda dimensão de opressão. Juntas, as opressões expõem a forma como o conhecimento será produzido pelas mesmas, como Bueno complementa.

Na segunda dimensão da opressão, a busca pela autonomia individual dessas mulheres mobiliza também as bases de sustentação da sociedade, visando a transformação em nível institucional. Assim, a subjetivação dessas mulheres invocaria um processo de reflexão e emancipação de outros grupos também marginalizados, por isso é totalmente desvalorizada. Mesmo sem acesso à educação e justiça e, apesar de terem direitos negados, com o feminismo negro as mulheres negras tentam decoloniar o pensamento, refletindo criticamente sobre as situações que as colocaram nessa posição.

Por fim, em terceiro lugar, Patrícia Hill Collins trata das imagens de controle em junção ao conceito de interseccionalidade, proposto por Kimberlé Crenshaw (1996) e por ela alçado em suas obras. O termo foi incluído por acadêmicas, militantes, ativistas e escritoras nos primeiros anos do século XXI e, de maneira direta, “investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana” (COLLINS, 2021).

Mais a fundo, Collins pontua que ao enxergar essas intersecções de forma analítica, compreende-se a forma como “as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia, faixa etária - entre outras - são interrelacionadas e moldam-se mutuamente” (COLLINS, 2021). Nesse sentido, o conceito auxilia a compreensão das experiências sociais. É com a união das imagens de controle com a interseccionalidade que as opressões podem ser analisadas em paralelo, refletindo outras opressões além das vivenciadas por mulheres negras.

As imagens de poder são responsáveis pela atribuição de significado à existência de mulheres negras, o que Collins acredita solidificar uma “matriz de dominação”. Para a autora, o quadrante corresponde à forma com que raça, classe, gênero e sexualidade são correspondidos, não somente como categorias identitárias, mas sim em sistemas interligados de opressão. Nessa matriz de dominação as opressões não são somadas, como se presumia anteriormente, mas se cruzam. Atuam, portanto, de forma a se articularem “mutuamente a partir de uma organização social que fortalece os sistemas de dominação que estruturam o poder hegemônico” (BUENO, 2019, p. 28).

Primeira figura poder, a mãe preta (*mammy*, para Collins) foi “criada para justificar a exploração econômica das escravas domésticas e mantida para explicar o confinamento das mulheres negras ao serviço doméstico” (COLLINS, 2019, p. 141). No entanto, somente esta

não foi suficiente para controlar o comportamento de todas as mulheres negras, que passaram a adentrar outras esferas da sociedade após a abolição. Foi por esse motivo que, segundo a autora, outras figuras de poder passaram a ser orquestradas, como as matriarcas, as mães dependentes do Estado e rainhas da assistência social, as damas negras e, por fim, a Jezebel.

Enquanto a primeira representa um serviçal leal, amorosa e obediente, cabia às matriarcas a face raivosa da figura materna. Por isso, “são punidas, abandonadas pelos parceiros, acabam na pobreza e são estigmatizadas como não femininas” (COLLINS, 2019, p. 148). As mães dependentes do Estado, por sua vez, associam as mulheres negras à maternidade desenfreada que, junto às rainhas da assistência social, colocam filhos no mundo que “não podem cuidar”. Sob essa ótica racista, passam a depender do Estado para garantir seus direitos e de seus filhos, no entanto, não sendo reconhecidas como cidadãs integrais.

As damas negras, por sua vez, são mulheres que concluíram seus estudos, trabalharam duro, às vezes duas, três vezes mais, para que obtenham seu árduo sucesso profissional. No entanto, isoladas em meio à branquitude dos lugares que passam a ocupar, são questionadas sobre os meios que as levaram até lá. A figura da dama negra, nesse sentido, passa a ser vista como alguém que se beneficiou de “ações afirmativas para assumir vagas que deveriam ser destinadas a pessoas brancas mais merecedoras” (COLLINS, 2019, p. 154). Em comparação, a Jezebel, última figura citada por Collins, representa uma mulher que se quer trabalha formalmente, sendo apenas a prostituta, a negra predisposta ao sexo, sem quaisquer outras qualidades ou aptidões. Uma vez que é “construída como uma mulher cujo apetite sexual é insaciável, basta um pequeno passo para que ela seja imaginada como uma “aberração”. (COLLINS, 2019, p. 157).

Através dessas imagens de controle, os grupos dominantes reforçam justificativas para iniquidades sociais seculares impostas às mulheres negras. Seu objetivo diz respeito à necessidade de “disseminar na sociedade contemporânea as justificativas que estruturam o sistema de vigilância e violência que atravessam o cotidiano de mulheres negras” (BUENO, 2019, p. 69). Por essa razão, a resistência às imagens de poder define a parte central do pensamento feminista negro, uma vez que somente o seu rompimento permitirá a autodefinição, protagonismo e devida voz destas mulheres (COLLINS, 2019).

Para mulheres negras, o acesso a qualquer forma de poder é ainda mais escasso. Em gênero, se posicionam atrás dos homens brancos e negros e, em raça, atrás das mulheres brancas. Experimentam ainda mais julgamentos e opressões e precisam se esforçar ainda mais para serem notadas em uma sociedade que foi moldada para excluí-las. Em busca desse

propósito, podem acabar forçando sua capacidade individual ao se colocarem como “supermulheres”, que lidam com uma série de tarefas e atividades concomitantemente.

Essas heroínas reais buscam ao mesmo tempo terem “profissão, serem economicamente ativas e independentes, vida sexual ativa e feliz, além de serem boas mães e esposas” (ALMEIDA, 2007, p.183). Em contrapartida, são também afetadas pela própria cobrança gerada em busca de corresponder a essa força sobre-humana, que só as maltratam. O reforço desses atributos, sejam eles, a princípio, qualidade, representam a intersecção de características sobrepostas de gênero e raça que são negativamente lidos, como tudo o que diz respeito a mulheres negras (WOODARD e MASTIN, 2015).

4.1 MÃES PRETAS

Patrícia Hill Collins discorre sobre como a ideologia dominante no período escravocrata impulsionou a criação de várias imagens de controle, até hoje observadas na sociedade. Foram construídas para podar possíveis questionamentos entre os oprimidos, com cada uma dessas figuras refletindo o interesse do grupo dominante. A mãe preta, é a primeira imagem de controle descrita pela autora para manter a subordinação de mulheres negras, e aquela que aprofundaremos no estudo.

Articulada desde o século XIX, representa uma forma de ocultar as violências vividas por escravas negras. A mãe preta era a escrava responsável o bem estar da Casa Grande, priorizando os afazeres domésticos desse arranjo e das necessidades da família nuclear branca (COLLINS, 2019). Atualmente, não deixou de ser cuidadosa com o lar, provendo às necessidades da família nuclear branca, agora associada em empregadas domésticas em famílias de classe média, por exemplo.

Dessa forma, é associada a uma mulher negra um pouco mais velha, mas ainda não anciã como as matriarcas. Sua pele é retinta e costuma acompanhar um corpo um pouco mais cheio, com seios fartos e calorosos, para aguentar tanto trabalho diário quanto afagos e outras demonstrações de afeto. Alheia a qualquer demonstração de sexualidade, afinal, é vista exclusivamente como mãe, sua representação evita incluir um possível marido, filho, familiar ou quaisquer outro contato que não a família a quem ela serve devotamente.

Para Winnie Bueno, a constante afirmação dessa figura de poder foi o que permitiu que a branquitude pudesse controlar a narrativa do sistema escravocrata a partir de um discurso paternalista. Ao vivenciarem uma relação de afeto e cuidado, não mais de exploração, senhores de engenho e mães pretas ultrapassaram os aspectos que descrevem a opressão. Nesse aspecto,

“a figura da *mammy* é a face pública que os brancos esperam que as mulheres negras assumam para eles” (COLLINS, 2019, p. 142).

Opera um mito no qual a mulher negra cuida e dedica amor à família branca, sobretudo às crianças, cujo cuidado é sua responsabilidade, de forma mais responsável e afetuosa do que dedica à sua própria família. Essa imagem cristaliza um tipo de relacionamento ideal entre as mulheres negras, grupo dominado, e as elites brancas, grupo dominante.” (BUENO, 2019, p. 84)

Uma vez que sua história não é narrada sob seu próprio ponto de vista, subentende-se que a mãe preta de fato vive única e exclusivamente para prover tal trabalho doméstico. Inicialmente na Casa Grande e, mais tarde, servindo às famílias brancas de classes média e alta, as mães pretas representam os papéis de amas de leite, mucamas, empregadas domésticas ou babás. Dessa forma, “o objetivo por trás dessa imagem de controle é manter as mulheres negras submissas ao trabalho doméstico” (BUENO, 2019, p. 83).

Retomando Collins, a imagem foi projetada para mascarar essa violência e exploração econômica social. Assim, “não importa o quão amadas elas forem pelas famílias brancas, trabalhadoras domésticas negras permaneceram pobres porque foram exploradas economicamente enquanto trabalhadoras em uma economia política capitalista” (COLLINS, 2019, p. 143). É justamente nesse lugar sistêmico, seja escravocrata ou capitalista, que grupos dominantes foram capazes de manter sua posição de poder, usando mulheres negras como fonte inesgotável de mão de obra barata (DAVIS, 2016).

Nesse aspecto, a figura da mãe preta foi ditada de forma a sustentar a “lógica da fixação das mulheres negras no trabalho doméstico, naturalizando essa função à cor das mulheres que a desempenham” (BUENO, 2019, p. 83). Em referência a Stuart Hall, essas características do estereótipo são construídas para justificar a “natureza” das relações de hierarquia e subordinação, como se “justificadas” pela raça. (BIROLI, 2018). Acaba, assim, por fixar “no imaginário brasileiro um estereótipo que associa a mulher negra a funções subalternas” (FURTADO, CARVALHO E SANTOS, 2020, p. 358).

Para essas mulheres negras, o trabalho doméstico é, ao mesmo tempo, emancipador e opressor (COLLINS, 2019). Quando empregadas, conquistam sua liberdade financeira e podem sustentar a si mesmas e a suas famílias. No entanto, se estão nesse papel de prover, não dependem de homens, o que pode ferir a imagem patriarcal. Além disso, se trabalham desempenhando funções domésticas - muito embora seja a única que possam exercer, sem acesso à educação básica de qualidade -, ainda reforçam o estereótipo analisado.

Ao longo de sua obra, Collins exemplifica como os elementos lidos como tradicionais são especialmente problemáticos para as mães pretas. Em primeiro lugar, “a divisão presumida entre a esfera “pública” do emprego remunerado e a esfera “privada” das responsabilidades familiares não remuneradas nunca se aplicou a elas” (COLLINS, 2019, p. 53). São justamente essas mães que representam gerações inteiras de jornadas duplas: trabalham com afazeres domésticos em outras casas para manter o sustento de suas famílias e, na grande maioria das vezes, exercem a mesma função dentro de suas próprias casas.

Além disso, o trabalho doméstico, que já não é valorizado atualmente, era muito menos no contexto escravocrata em que se originou o estereótipo. Por permanecerem nas Casas Grandes, instaurou-se o mito de que tivessem certas “regalias” em comparação com os escravos das lavouras, por exemplo. No entanto, ao adentrar o histórico norte-americano, percebe-se que a maior parte dos escravos permaneciam na região sul do país, onde homens e mulheres dividiam igualmente as atividades do campo. Nesse caso, essas mães pretas também tinham dupla jornada de exploração. (DAVIS, 2016; GONZALEZ, 2020).

Já em outra dicotomia, agora na mãe preta contemporânea, se trabalharem exercendo funções domésticas, reforçam atribuições patriarcais, uma vez que esta enxerga o feminino como responsável pelo lar. Ao mesmo tempo, no entanto, por trabalharem fora de casa e proverem o sustento do lar, são também obrigadas a ficarem longe dos seus filhos, o que as torna “menos femininas” (COLLINS, 2019). No fim, se deparam com uma situação que, independentemente do que façam, não serão enxergadas de forma positiva (WOODARD, MASTIN, 2015).

A relação intrínseca entre mães pretas e trabalho doméstico é o que verdadeiramente demarca essas mulheres. Estão em todos os lugares, assumindo funções domésticas como arrumar, lavar e passar, atuando como babás no cuidado dos filhos de seus patrões, comandando cozinhas (quando não todas ao mesmo tempo) e ocupando, em sua maioria, apenas os metros quadrados de uma dependência de empregada. Mesmo após mais de 130 anos da abolição no país, nos deparamos com o fato de que “trabalhadoras negras permanecem excluídas da sociedade, sofrendo discriminação e segregação – em especial, no campo do trabalho doméstico” (LECCI e PASSOS, 2018, p. 359). A figura que é uma das, se não a mais recorrente no Brasil ainda não é reconhecida como força de trabalho, tampouco como pertencente, de fato, à sociedade.

Segundo dados do Ipea, o trabalho doméstico é a principal ocupação entre as mulheres negras, o que indicaria uma herança do sistema escravocrata. Na função de empregadas domésticas, as mulheres negras ainda têm as menores remunerações se comparadas às mulheres brancas, que, por sua vez, apresentam um maior nível de

escolarização. No ano de 2014, somente cerca de um terço das empregadas domésticas possuíam carteira assinada, ou seja, acesso a direitos, tais como licença maternidade, licença médica, férias remuneradas, 13º salário ou aposentadoria. (LECCI e PASSOS, 2018, p. 359).

Outro marcador dessas mães pretas que exercem trabalho doméstico se dá justamente nas características que presume-se que as mães estereotipadas exerçam. Para Davis, “a ideologia da feminilidade fortificava o lugar da mulher a partir da maternidade, do cuidado e da afabilidade” (DAVIS, 2016, p. 18). Como uma mãe em seu sentido mais literal, essas mulheres pretas não deixam de contribuir para o bem estar de quem as cerca, seja sua família de sangue ou o núcleo de quem as explora. O mesmo é observado também nos estudos de estereotipagem de Stuart Hall, que retrata as mães pretas em proximidade constante às demonstrações de cuidado à branquitude.

No entanto, esse sentimento de apego e cuidado não pode omitir a verdadeira relação de subserviência instaurada. Por mais que essas mulheres que adentraram espaços de branquitude na figura de criadas, empregadas domésticas ou babás sejam amadas, o maior vínculo presente continua sendo o de trabalho. Assim, essas famílias brancas criam “bordões” eufêmicos, repetindo que as amam “como se fossem da família” ou “como uma segunda mãe”. Não são. (FURTADO, CARVALHO E SANTOS, 2020, p. 358).

A mãe preta foi também um dos temas da pesquisa de Lélia Gonzalez, referência nos estudos de gênero e raça no país. Em seus estudos sobre a figura, a autora faz referência ao mito da democracia racial ao afirmar que a “a única colher de chá que dá prá gente [mulheres negras] é quando fala da “figura boa da ama negra” de Gilberto Freyre, da “mãe preta”, da “bá”, que “cerca o berço da criança brasileira de uma atmosfera de bondade e ternura” (GONZALEZ, 1984, 235). É somente nessa fração de tempo que são enxergadas como pessoas, com o mínimo de humanidade em si, afinal, exercem naquele momento o papel de mãe.

No entanto, essa possibilidade de questionamento sobre sua humanidade é de pronto inibida, uma vez que pode indicar as incongruências no pensamento supremacista. Na ótica discriminatória racial, os escravos são enxergados como coisas, como objetivos inanimados e, portanto, sem quaisquer demonstrações de sentimento, afeto ou compaixão. Para Lélia, é exatamente a figura da mãe preta, a imagem “para qual se dá uma colher de chá, quem vai dar a rasteira na raça dominante” (Ibid). São mães, afinal.

“O que a gente quer dizer é que ela não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como quem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra.

[...] A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve prá parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a “mãe preta” é a mãe.” (GONZALEZ, 1984. p. 235

5. TODO PODER ÀS MÃES PRETAS

Originária do período colonial, a figura de poder da mãe preta não se dissipou no Brasil contemporâneo. Pelo contrário, se faz presente em mulheres e “Marias” não conhecidas, que estão trabalhando em casas de classe média como empregadas domésticas, babás e cuidadoras. Como filha obediente que “vai ao trabalho da mãe só por hoje”, acompanhei em silêncio a rotina da minha mãe nesse trabalho e, como a neta em férias escolares, vivi aventuras todas as tardes na casa da avó, fazendo companhia à matriarca.

Para as mulheres da minha vida e tantas outras no país, assistir novelas na cozinha dos patrões ou na sala de casa faz parte de suas vidas. Dramas que contam histórias que essas mulheres gostariam de viver, de pessoas parecidas com alguém que conheceram um dia, de mocinhas e vilões bem caricatos. Histórias que se identificam ou que são totalmente inacreditáveis passam a adentrar os assuntos nas rodas de conversa, no café da tarde, nas fofocas de família.

Por essa influência, assisto novelas desde que me entendo por gente, algumas até mais de uma vez. Sempre me interessei pelos acontecimentos diários, as diferenças narrativas em cada núcleo, além da construção aberta e as possibilidades de mudança caso certo personagem agrade ou não o público. Mesmo sendo um gênero já conhecido, continua se reinventando dia após dia e é justamente essa narrativa diária que me intriga, principalmente pela obsolescência de outros formatos.

Porém, algumas coisas não mudaram com o passar dos anos. Enquanto algumas atrizes começam suas carreiras em novelas das seis, ganhando destaque para as sete horas até alcançarem o horário nobre, outras continuam fazendo papéis que são nada mais do que repetições entre si mesmas. Algumas atrizes, por exemplo, só fazem papéis de mocinha ao longo de toda a carreira, sem a oportunidade de viverem uma vilã nas telas. Outras, como o caso da atriz Dhu Moraes, repetidamente deram vida a personagens com construções muito parecidas.

Essa repetição ficou ainda mais clara em 2020, quando a TV Globo optou por reprisar algumas novelas em sua grade de programação, dada a pandemia do Covid-19 que impossibilitou as gravações de capítulos inéditos. Nesse período, a atriz esteve ao ar em duas novelas ao mesmo tempo e, de forma seguida, aparecia na principal emissora do país

interpretando dois personagens muito similares. Durante o Vale a Pena Ver de Novo, na faixa das 16h, Dhu vivia uma criada em *Êta Mundo Bom!* seguido pela representação de uma escrava em *Novo Mundo*, exibida na faixa das 18h.

Pelo final da tarde e início da noite era possível ver a atriz passando por algumas situações que, com mais de 50 anos de carreira e sua contribuição artística, nenhuma outra atriz branca esteve. Dando vida a uma criada doméstica e uma escrava concomitantemente, Dhu atuou em cenas quase sem falas, em duas personagens quase sem histórias próprias, que estavam sempre à disposição para servir a outros personagens brancos. O fato dessas tramas terem sido escolhidas para exibição ao mesmo tempo, dentre as centenas de possibilidades do catálogo da emissora, somada à situação não tão incomum de uma mesma atriz negra estar nessa posição de subserviência, escancarou as problemáticas raciais e de gênero na representação de mulheres negras na teledramaturgia.

Além do racismo velado da mídia brasileira, ambas as personagens correspondiam a um estereótipo racial muito específico, de uma mãe preta que serve, mas de forma amorosa. Representava, em sequência, uma escrava e uma empregada doméstica, sendo este um trabalho contemporâneo “*mammieficado*”, como pontuou Patricia Hill Collins (2019). Constatou-se, assim, que a atriz esteve em papéis já conhecidos por mulheres negras do cotidiano brasileiro, que são reduzidas a posições de trabalho doméstico, destinando ao corpo negro esse único papel.

Coincidentemente ou não, afinal, não existem coincidências para o racismo, a sequência de representação só reforçou como a carreira de Dhu Moraes e o estereótipo da mãe preta estão entrelaçados. Ao perceber que, anteriormente, a atriz também já havia interpretado outros personagens que podem se enquadrar nas características, sua participação nas últimas décadas da teledramaturgia brasileira me chamou atenção. Somados o meu interesse pessoal por novelas e histórico familiar de outras mães pretas na família à curiosidade pela carreira da atriz, originou-se, assim, o tema da pesquisa.

5.1 DULCILENE

Dulcilene Moraes ou Dhu Moraes, como é conhecida por seu nome artístico, é uma atriz e cantora brasileira com 50 anos de carreira. Como atriz, é conhecida por dar vida a papéis icônicos como Tia Nastácia, no *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, e, como cantora, foi uma das integrantes do conhecido grupo musical *As Frenéticas*, popular na década de 70 a 80. Ao longo de sua carreira multifacetada, deu vida a dezenas de personagens, sendo mais de 20 deles só na

Rede Globo. Passou ainda por outras emissoras como o SBT e Multishow, além de sua vasta participação no cinema e no teatro brasileiro.

Sua trajetória artística começa no Rio de Janeiro, onde nasceu e vive até hoje. No cenário da sua vida, “cresceu em uma casa cheia, com nove irmãos, e iniciou sua carreira artística conciliando estudo, trabalho e as apresentações”.¹⁴ Ainda jovem, já estudava teatro e atuava em peças musicais como *Alice no País Divino-Maravilhoso* (1970), na adaptação brasileira do musical *Hair* (1971), seguido por *Pobre Menina Rica* (1972), impulsionando sua ainda prematura carreira no teatro musical.

Em seu perfil no Memória Globo, que reúne com detalhes alguns feitos de sua carreira, descobrimos que, na peça *Alice no País Divino-Maravilhoso*, Dhu conheceu Milton Gonçalves, na época também diretor da novela *Irmãos Coragem* (1970). Convidada pelo amigo e companheiro de profissão, fez sua estreia na televisão brasileira já na principal emissora do país como uma empregada doméstica, na trama escrita por Janete Clair. Leninha, como era chamada, foi apenas a primeira empregada das tantas outras que viveu ao longo de sua carreira.

Em paralelo ao seu trabalho como atriz, Dhu deu início a sua também promissora carreira como cantora, no grupo *As Sublimes*. Mais tarde, alcançou fama nacional como uma das integrantes do grupo *As Frenéticas*.

Nessa época, Nelson Motta decidiu abrir a discoteca *Frenetic Dancin' Days* na Gávea, bairro carioca, e pediu a Sandra Pêra que reunisse mulheres bonitas e interessantes para trabalhar lá. A ideia em um primeiro momento era que as moças dessem charme ao lugar, mas o grupo formado também por Edyr Duque, Leiloca Neves, Lidoka Martuscelli, Regina Chaves e Sandra Pêra convenceu Nelson Motta a promover uma participação musical com elas. (Perfil da atriz Dhu Moraes para o site Memória Globo, disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/dhu-moraes/perfil-completo/> acesso em 28/05/2021).

E assim, na segunda metade da década de 70, nascia *As Frenéticas*, inicialmente como “um despretenso grupo de garçonetes performáticas, que atendiam e entretinham os frequentadores da boate *Dancing Days*”.¹⁵ Com o suprássimo das discotecas no Brasil, suas melodias dançantes, letras a frente de seu tempo e figurino colorido, Dhu, Edyr, Leiloca, Lidoka, Regina e Sandra embalaram as noites cariocas. O sucesso do grupo, no entanto, ultrapassou as barreiras da discoteca, onde performaram por apenas três meses.

Continuaram em ensaios ritmados até o lançamento de seu primeiro LP, com a gravadora Warner Music. Intitulado “*Frenéticas*” (1977), o primeiro álbum do grupo feminino recebeu o certificado de Disco de Ouro pelas mais de 150 mil cópias vendidas. Com “*Dancin' Days*”

¹⁴ Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/dhu-moraes/perfil-completo/> acesso em 28/05/2021

¹⁵ Disponível em <https://imprensa.globo.com/programas/por-toda-minha-vida/textos/programa-conta-a-historia-do-grupo-as-freneticas-no-ar-0104/> acesso em 30/05/2021

Days”, “A Felicidade Bate à Sua Porta” e “Perigosa”, dentre tantos outros sucessos, as cantoras conquistaram fãs eufóricos, estrearam turnês internacionais e são conhecidas até hoje como um dos símbolos do gênero musical Disco no país.

Sua principal música de trabalho, *Dancin’ Days*, foi escolhida para ser tema da novela homônima, em 1978. Marcada pela trama dançante em uma discoteca, assim como o início do grupo musical, a novela alavancou ainda mais a carreira das seis. Assim, Dhu aproveitou o estrondoso sucesso do grupo para investir nos próximos passos na carreira como cantora, que nunca abandonou de fato.

Voltou às telas da TV Globo alguns anos depois, atuando em dois enredos em sequência sobre o período colonial: *Tenda dos Milagres* (1985) e *Sinhá Moça* (1986). Na primeira delas, uma minissérie inspirada no romance literário de Jorge Amado, Dhu interpretou Rosa de Oxalá. Como um dos pares românticos de Pedro Arcanjo, narrador e personagem principal, vivido por Nelson Xavier, a atriz teve importante participação na trama baiana e afro centrada.

Um ano mais tarde viveu Maria das Dores, na primeira versão do clássico *Sinhá Moça* (1986). A personagem fazia parte de um dos núcleos paralelos ao da protagonista, Sinhá, vivida por Lucélia Santos. Nela, representou a trajetória de uma escrava vendida junto a seu filho, Rafael, com pouca participação na primeira linha temporal do enredo. Mais tarde, Rafael é alforriado e luta para destruir o Barão de Araruna, senhor de engenho e pai de Sinhá. Mesmo sem saber, Rafael é filho de Maria das Dores com o próprio Barão, a quem o jovem planeja vingar-se pela venda de escravos.

A mestiçagem de Rafael está alinhada à realidade do período escravocrata, com todos os tipos de tortura aos escravos e corpos negros, inclusive o estupro das mulheres pretas. Maria das Dores e seu filho são vendidos como mercadorias, assim como muitos escravos foram. Ao retornar à trama e revelar o verdadeiro pai de seu filho, Dhu pode interpretar uma cena forte e aguardada pelo público, revelando mais uma vez seu talento como atriz.

A fim de fazer um panorama sobre a representação das mães pretas na teledramaturgia brasileira serão analisados, em ordem cronológica, cinco papéis interpretados por Dhu Moraes após essa primeira mãe preta, Maria. O objetivo é levantar as características que podem corresponder ao estereótipo e seus discursos raciais, bem como as similaridades entre eles ao longo das últimas duas décadas. As cinco personagens analisadas são: Mamãe Dolores, em *O Direito de Nascer* (2001); Tia Nastácia, do *Sítio de Pica-Pau Amarelo* (2001-2007); seguida por Valda, em *Cheias de Charme* (2012); Manoela, em *Êta Mundo Bom!* (2016) e, por fim, Idalina, em *Novo Mundo* (2017).

5.2 MÃE DHU

Partindo do princípio de que todas as mulheres negras estão predispostas a serem objetificadas, é possível observar que, embora alguns aspectos sejam tangentes a mais de uma figura de poder, outros são fatores determinantes para identificá-las. A matriarca e a mãe dependentes do Estado, por exemplo, apresentam características em comum com a mãe preta, mas pontos os quais também as diferenciam entre si (COLLINS, 2019). Assim, além da obrigatoriedade dos marcadores de gênero e raça, afinal, precisam ser mulheres e negras, outros artifícios são usados para reconhecer cada uma das figuras de poder. Para a mãe preta, em específico, é preciso tornar o olhar atento para três aspectos determinantes à sua construção: seu posicionamento, o ambiente em que está inserida e as relações nele construídas.

Em primeiro lugar, sobre seu posicionamento, torna-se necessário conhecer quais são as suas convicções, crenças ou pensamentos dessa mulher. Enquanto as mães dependentes do Estado vão atrás de assistência e seus direitos, é preciso entender como e se essa mãe preta se posiciona e tem voz. Quais são suas dores, sonhos, medos ou angústias? Suas reais dores, não aquelas que acreditamos que ela possa vir a ter. Essa mãe preta se posiciona ou estão se posicionando por ela? Na pesquisa de literatura, vimos que a mãe preta pode assumir uma postura passiva perante a outras figuras, mas ainda assim têm sua participação na construção do pensamento feminista negro para as mulheres do “dia a dia”. São as mães pretas do cotidiano.

Mais à frente, é preciso conhecer onde está essa mulher negra. Afinal, se adentrarem outros espaços, como o meio acadêmico ou o mercado de trabalho formal, por exemplo, podem corresponder à figura da dama negra, outra imagem de poder citada por Collins. Para que essa mulher negra seja considerada como uma mãe preta, é preciso que ocupe a cozinha, as Casas Grandes, de famílias de classe média ou outras demarcações específicas ao cunho doméstico.

Por fim, o último aspecto de identificação se dá justamente nas relações experienciadas nesses ambientes em que ela ocupa. Para que seja identificada como mãe preta é preciso que essas relações dessas mulheres representem uma soma de subordinação e afeto. Se forem só pautadas na subordinação, podem corresponder a qualquer outra vivência de discriminação enfrentada por pessoas negras em geral, num sistema que as coloca nessa posição. Nesse sentido, além de sua subserviência, as mães pretas também constroem relações de afeto nos ambientes por onde passam (COLLINS, 2019; GONZALEZ, 2020).

Essa subordinação pode vir apresentada através de sua atuação como criadas, amas ou escravas da Casa Grande, ainda na colonização, ou, mais a frente, adentrando os espaços domésticos em famílias de classe média, validando as opressões de gênero e raça enfrentadas

por essas mulheres. Assim, “a devoção histórica à sua família branca dá lugar, hoje em dia, a novas expectativas. Espera-se que as *mammies* contemporâneas se comprometam totalmente com o trabalho” (COLLINS, 2019. p. 143).

Juntos, posicionamento, ambientação e relações auxiliam na identificação da figura da mãe preta em sua construção conceitual e prática. Por esse motivo, os três aspectos, em especial os fatores que associam a servidão e afeto a essas mulheres e mães negras, irão permear a análise das personagens vividos por Dhu Moraes. Para isso, foram selecionados alguns de seus trabalhos mais recentes na Rede Globo, bem como outros, mais antigos, mas que lhe deram maior destaque em amplitude nacional. Assim, a partir da carreira da atriz, é possível também ter um panorama das últimas duas décadas da teledramaturgia brasileira.

A primeira personagem analisada, Mamãe Dolores, é parte chave do enredo de *O Direito de Nascer*. A novela foi inspirada na trama *El Derecho de Nacer*, escrita pelo cubano Félix Caignet e adaptada três vezes no Brasil. A princípio, como uma radionovela e, mais tarde, duas vezes para a teledramaturgia: em 1964, foi exibida na extinta TV Tupi e tinha elenco formado por Nathalia Timberg, como Maria Helena, Amilton Fernandes, como Alberto e Isaura Bruno como Mamãe Dolores. Mais tarde, foi regravada em nova versão, exibida pelo SBT em 2001. Dessa vez, a trama foi estrelada por Guilhermina Guinle, João Vitti e Dhu Moraes como Maria Helena, Albertinho e Mamãe Dolores, respectivamente.

O Direito de Nascer conta a história da jovem cristã Maria Helena que, ao engravidar antes do casamento e tornar-se mãe solteira no início do século XX, teme as represálias da época e o abandono do bebê por parte de seu pai. Seu filho é então levado por Dolores, sua então criada, que foge com o menino até a sua maioridade. Assim, durante toda a trama, mamãe Dolores e Albertinho vivenciam uma relação de completa dedicação maternal, com ela renunciando de sua própria vida para prover os melhores exemplos e confortos para o seu filho de criação.

Em ambas as adaptações, a novela foi um enorme sucesso de audiência, sendo uma das primeiras com alcance massivo no país, tanto no rádio, quanto na televisão. No documentário *A Negação do Brasil* (2000), dirigido por Joel Zito Araújo, acompanhamos a repercussão da primeira exibição na TV, com Isaura Bruno sendo recepcionada no Ginásio do Ibirapuera. Durante a turnê que acompanhou os espectadores eufóricos pelo final da trama, fica claro que público e os próprios atores da novela, torciam para que Mamãe Dolores pudesse, enfim, cuidar em paz de Albertinho.

Quase quatro décadas mais tarde, o papel foi revivido por Dhu Moraes e se manteve também na memória do público. A atriz, “feliz pelo papel de Mamãe Dolores, uma personagem

importante na trama”¹⁶, pode mais uma vez demonstrar seu talento como atriz em paralelo com seu trabalho como cantora. Na versão de 2001, além de viver uma das personagens centrais para a trama, a atriz interpretou também o tema de abertura da novela, dando voz à música “Amor Eterno”.

Figura 02 – Dhu Moraes como mamãe Dolores, em O Direito de Nascer (2001)



Fonte: SBT

Figura 03 - Mamãe Dolores e Maria Helena, vivida pela atriz Guilhermina Guinle



Fonte: SBT

Mesmo com o sucesso da novela, as mães pretas demoraram a ganhar novamente um papel de destaque nas tramas. Mamãe Dolores pode ser considerada um ponto fora da curva dentre as personagens vividas por atrizes negras, porque o papel dava destaque para as profissionais, fornecendo falas profundas e cenas com monólogos extensos. Apesar disso, não se pode afastar sua problemática ao reforçar o estereótipo racial, no qual toda a sua vida era limitada em cuidar do filho de sua senhora.

Originalmente gravada em 1997, a segunda versão de O Direito de Nascer só foi ao ar em 2001, quando a atriz também se preparava para outro papel que marcaria sua carreira. Na mesma época, já na TV Globo, a atriz deu vida à Tia Nastácia, no Sítio do Pica-Pau-Amarelo. Apesar de não ser uma novela, mas sim uma série baseada nos livros de Monteiro Lobato, por causa de sua periodicidade diária, fez-se presente nos lares brasileiros por quase uma década.

As histórias do Sítio do Pica Pau Amarelo também foram adaptadas para a televisão mais de uma vez, com Dhu Moraes representando o papel que antes era interpretado por Jacyra Sampaio, em 1977. Nessa nova versão, pode dar nova roupagem para a personagem, ícone da memória afetiva brasileira. É o que ela conta em sua entrevista para o Memória Globo: “Eu pensei o seguinte: vou fazer a minha mais alegre, mas, talvez, um pouquinho mais ranzinza, porque a outra era só doce. Vou fazer uma Nastácia um pouco mais serelepe, não jovial, mas um pouco mais animadinha”¹⁷.

¹⁶ Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/dhu-moraes/perfil-completo/> acesso em 28/05/2021

¹⁷ Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/dhu-moraes/perfil-completo/> acesso em 31/05/2021

Suas contribuições foram bem-vindas para a nova Nastácia, que ao lado de Barnabé e Saci Pererê, representaram os três únicos personagens negros do universo lobotiano. Os três representam estereótipos comuns às pessoas negras, reforçados na literatura infantil, séries de tv, cinema, desenhos animados, histórias em quadrinhos e tantos outros produtos culturais o qual o Sítio do Pica Pau Amarelo foi adaptado. Sobre ela, sabemos que “o espaço de Tia Nastácia é a beira do fogão” (LAJOLO, 1998, p. 06), lugar onde passa os dias e cria, inclusive, a receita dos famosos bolinhos de chuva, muito embora seja Dona Benta quem, mais tarde, foi inspiração para farinha de trigo e empresa culinária.

Figura 04- Dhu Moraes como Tia Nastácia em Sítio do Pica Pau Amarelo (2001)



Fonte: Gshow (Foto: Renato Rocha Miranda)

Figura 05 - Tia Nastácia e Emília, interpretada por Isabelle Drummond



Fonte: Gshow

Retomando o pensamento de Patricia Hill Collins, com Nastácia, a figura da mãe preta é levada ao extremo. A relação da personagem com a família não é clara e nada se sabe sobre sua história anterior à chegada ao sítio, tampouco se é uma empregada doméstica e recebe pelos serviços ou se mantém o trabalho de criada, em condições análogas ao escravo. Ainda assim, o amor que ela nutre pela família, o cuidado com a cozinha e afeto para todos é evidente em diversas situações.

Sua maternidade é afluída com Emília, uma das personagens mais conhecidas do Sítio do Pica-Pau Amarelo. É Nastácia a responsável por dar vida à boneca de pano, com sua costura de botões e retalhos. Ela é também responsável pelos cuidados integrais dos netos de Dona Benta, Narizinho e Pedrinho, enquanto faz bolinhos de chuva e cuida de todo o funcionamento do sítio, sua limpeza e organização.

Em comum entre as cinco personagens analisadas está a subordinação encontrada perante à figura branca. Seja como criada ou empregada doméstica, por exemplo, a atriz repetidamente esteve representando papéis que a colocavam em uma posição hierárquica inferior, reforçando o estigma no imaginário popular brasileiro.

“Quanto à mulher negra, sua falta de perspectiva quanto à possibilidade de novas alternativas faz com que ela se volte para a prestação de serviços domésticos, o que a coloca numa situação de sujeição, de dependência das famílias brancas de classe média. A empregada doméstica tem sofrido um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da ‘inferioridade’, da subordinação.” (GONZALES, 2020, p. 42)

A princípio, na teledramaturgia, as empregadas domésticas eram quase um móvel no ambiente, sem falas, sem nome ou humanidade, apenas servindo prontamente às necessidades de seus patrões. Aos poucos, atrizes que representavam a profissão ganharam uma fala ou outra, um relacionamento proibido com o patrão ou certa posição de alívio cômico (ARAÚJO, 2008). Somente em 2012 que a roda da representação se inverteu e as domésticas foram apresentadas como personagens principais em uma novela.

Em *Cheias de Charme* (2012), um trio de empregadas “Marias” fizeram sucesso na faixa das 19h. Formado por Maria do Rosário, Maria da Penha e Maria Aparecida, interpretadas respectivamente por Leandra Leal, Taís Araújo e Isabelle Drummond, as protagonistas alcançaram o estrelato como um grupo musical, deixando para trás as dificuldades enfrentadas como empregadas domésticas. A Globo apostou na história para conquistar o apelo do público formado por uma “nova classe C”, além da movimentação social em torno da PEC das domésticas (MACEDO, 2016), mas sem deixar de reforçar estereótipos da profissão e, conseqüentemente, da representação de mulheres negras.

Apesar das conquistas recentes em termos legais, é preciso reconhecer que a segregação de raça e de gênero ainda se faz presente no campo do trabalho doméstico brasileiro, o que contribui para uma conotação negativa desta atividade, tendendo para uma visão da trabalhadora doméstica como herdeira direta dos serviços realizados por mulheres negras no período de escravidão. (LECCI e PASSOS, 2018, p. 360).

Ainda que a novela tenha buscado levantar a bandeira do protagonismo das empregadas e os direitos da profissão, à época recém conquistados, a trama apresenta um cenário desproporcional quanto à cor dominante das domésticas no país. Para ir ao ar, duas das três protagonistas eram brancas, mesmo que a proporção não se pareça com a realidade das mulheres que exercem a profissão no país. Além disso, Penha, a única negra, cuida de 2 filhos pequenos, de seu irmão mais novo e do ex-marido que dependente dela financeiramente, como muitas mães pretas reais, enquanto o Rosário e Cida atendem por tramas de mocinhas apaixonadas, com a primeira sonhando com uma carreira de cantora e a segunda sendo completamente apaixonada por um jovem rico.

As opressões de gênero, raça, questões da profissão e maternidade são características que também fazem parte da premissa de estereotipagem de Valda, vivida por Dhu Moraes em

Cheias de Charme. A personagem é uma das empregadas que aparecem na trama, mas que, por não fazer parte do trio de protagonistas, tem diferente trato em suas questões pessoais. Sua trajetória é reduzida à profissão e pouco sabemos sobre sua vida fora da casa dos patrões, embora a atriz tenha certa participação no núcleo da protagonista.

Para o Memória Globo, a personagem é descrita como “cozinheira da família Sarmento há mais de 30 anos e madrinha de Cida (Isabelle Drummond). Doce, maternal e devota de Santa Zita, a padroeira das domésticas.¹⁸” Pelo enredo, Valda é lida como alguém sempre pronta para ajudar os problemas da mocinha e auxiliar em sua ascensão. Sendo a única figura materna que Cida conheceu, não tem muita história própria, com sua narrativa finalizando ao ir morar com a afilhada, quando atinge a fama. É mais uma das mães pretas interpretadas por Dhu.

Figura 06 - Dhu Moraes como Valda, em Cheias de Charme (2012)



Fonte: Gshow

Figura 07 - Valda e Cida, personagem de Isabelle Drummond



Fonte: Gshow

Quatro anos mais tarde, a atriz interpretou Manoela, em *Êta Mundo Bom!* (2016), com semelhanças perceptíveis em ambas as construções. A personagem é descrita apenas como “Empregada da fazenda. Ajudou a criar Candinho (Sergio Guizé). Há anos trabalha na fazenda sem receber nada.”¹⁹. Foi a mãe que o protagonista não conheceu durante a infância, aquela por quem ele recorre quando precisa de afeto.

Em resumo, *Êta Mundo Bom!* se passa no início dos anos 20 e narra a história de Candinho, abandonado ainda bebê na fazenda Dom Pedro II, onde Manoela trabalha. Esse núcleo é composto também por Quinzinho (Ary Fontoura), Cunegundes (Elizabeth Savalla) e seus filhos, sendo Filó (Débora Nascimento) a jovem por quem o protagonista se apaixona ainda

¹⁸ Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/cheias-de-charme/galeria-de-personagens/> acesso em 31/05/2021.

¹⁹ Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/eta-mundo-bom/personagens/> acesso em 31/05/2021.

adolescente. Apesar de viver no território da fazenda, Candinho é maltratado e humilhado diariamente, cuidando dos porcos e afazeres não requisitados. Apenas Manoela e Eponina (Rosi Campos) tratam ele bem, porque também são tratadas como empregadas.

Ao encontrar Candinho e sua filha, Filó, se beijando, Cunegundes expulsa o funcionário de sua fazenda, que passa a viver como um andarilho, já na cidade de São Paulo. A trama passa a desenrolar dois núcleos principais: a cidade grande e suas modernidades recém chegadas, e a fazenda, o interior. Por fazer parte de um cenário interiorano, ainda afastado das descobertas na capital, o que se vê entre Cunegundes e Manoela é uma relação servil, quase escravocrata.

Apenas alguns anos após o fim da escravatura, a criada continuou na fazenda em que trabalha há décadas, servindo toda a família e suas necessidades. Dessa forma, o público conhece pouco de sua história para além de seus dotes culinários e o fato de que sua maternidade é afluída nos cuidados com Candinho e Dita, que chega no meio da trama. Vivida por Jennifer Nascimento, Dita, sobrinha de Manoela, vai viver na fazenda Dom Pedro II, trabalhando de igual para igual com sua tia.

Em uma repetição do ocorrido no enredo, a funcionária se apaixona por Quincas (Miguel Rômulo), também filho de Cunegundes. O que se vê a partir daí é um retrato do racismo internalizado na virada do século. Ambiciosa, Cunegundes sonhava com seus filhos casando com herdeiros ricos, para que salvassem as dívidas da fazenda quase abandonada. Ainda assim, não dispensa os “luxos” de viver sua falsa riqueza em negação, maltratando diariamente seus funcionários ou permitindo que Manoela coma à mesa junto com a família, por exemplo. O fato de seu filho se casar com uma menina negra, sobrinha de sua empregada, é ainda mais devastador para ela.

Manoela é um personagem pouco desenvolvido durante a trama, com poucas informações sobre ela divulgadas e suas histórias aparecendo em paralelo às do protagonista e outros coadjuvantes. Além do afeto, visível no seu cuidado com Candinho, Dita e toda a fazenda, outra questão também vai de encontro com o estereótipo. Ao descrever essa imagem de poder, Collins retrata que as mães pretas são mulheres assexuadas, sem interesses amorosos. Na novela, a criada nunca encontrou um par romântico, sendo rejeitada amorosamente durante a vida pelos racismos velados da época e pela dedicação integral à família.

Figura 08: Manoela, personagem de Dhu em *Êta Mundo Bom!*



Fonte: Divulgação TV Globo

Já em seu trabalho mais recente na TV Globo, Dhu Moraes representou a escrava Idalina, em *Novo Mundo* (2017). O enredo é inspirado na história do país e dramatiza alguns nomes marcantes para o Brasil Colônia, como Dom Pedro I (Caio Castro), Leopoldina (Letícia Colin) e José Bonifácio (Felipe Camargo), além de personagens fictícios criados especialmente para a trama, como Anna (Isabelle Drummond) e Joaquim (Chay Suede). Os acontecimentos da novela antecedem à independência do Brasil, além de articularem também alguns ideais abolicionistas.

Com ambientação na cidade do Rio de Janeiro, em 1817, o enredo é dividido entre alguns núcleos chave, sendo “a corte”, “a aldeia”, “a estalagem dos porcos” e “os escravos, algozes e libertários” os principais deles segundo a emissora²⁰. A escrava Idalina, personagem vivida por Dhu, faz parte do último deles, junto a outros atores negros na trama. A maioria representa também escravos, recém alforriados ou capatazes.

Idalina é mãe de Matias (Renan Monteiro) e a criada de Sebastião Quirino (Roberto Cordovani), comerciante de escravos e um dos algozes da corte brasileira. Pai de Cecília, Sebastião tem Matias como um criado fiel nas ruas, resolvendo os empecilhos das vendas ilegais, enquanto sua mãe é fiel à ele em casa, cuidando da menina por quem nutre carinho de mãe. A história dos quatro é entrelaçada durante todo o enredo, mas o público só descobre ao final da novela sua real conexão.

Até lá, o único cenário conhecido por Dhu é a cozinha da casa de Quirino, com Idalina sendo responsável por todo o seu funcionamento. Ainda criança, Cecília foi criada em um convento, mas retorna à casa de Quirino como uma jovem idealista, que se descobre apaixonada por um jornalista negro, Libério (Felipe Silcler). Cabe à Idalina, como a figura materna que ela

²⁰ Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/novo-mundo/> acesso em 31/05/2021

conhece, aconselhar a menina sobre a relação interracial e proibida, já que ela omite ao namorado que é, na verdade, filha do maior comerciante de escravos da região.

Em paralelo a isso, Matias se apaixona por Cecília e Idalina se vê obrigada a contar para o filho que eles são, na verdade, irmãos. Mais uma vez em sua carreira, Dhu interpreta uma escrava que deu à luz a um filho de seu senhor de engenho, repetindo uma relação de abuso sexual comum ao período escravocrata. Apesar de omitir para Quirino a paternidade de Matias, o senhor já sabia que Matias era seu filho e desdenha de toda a situação. Sua punição para Idalina ainda estava por vir.

Figura 09: Idalina, personagem de Dhu Moraes, apanhando no tronco



Fonte: Divulgação Estevam Avellar, Rede Globo

Ao final da novela, a atriz protagonizou uma das cenas de maior impacto e emoção da novela, ao ser açoitada em praça pública. Na sequência, Quirino retorna de viagem e descobre que sua filha se casou escondida e planeja fugir. Como a mãe preta que estava representando, Idalina defende Cecília, que estava sob sua responsabilidade, e por isso Quirino decide puni-la. Em desespero, Idalina implora: “Não me castiga... O sinhô nunca me bateu, eu sou uma veia...”, a quem o senhor responde: “Você nunca soube o que é um tronco! Esse foi o meu erro! Mas agora você vai saber!”.

Em entrevista para o Extra, Dhu diz que não foi fácil gravar a cena do açoitamento de Idalina: “A consciência da ignorância e do quanto foi horrendo esse momento da história a gente sempre teve, mas na hora que você revive isso, você sente. Eu senti. Dormi mal aquela noite. Foi muito intenso”.²¹ Com uma carreira de décadas e outras escravas também interpretadas, a atriz nunca antes tinha representado esse momento.

²¹ Disponível em <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/em-novo-mundo-idalina-vai-para-tronco-dhu-moraes-sofre-dormi-mal-21660986.html> acesso em 31/05/2021.

No entanto, algumas particularidades foram repetidas entre todas as personagens analisadas, como características que fizeram parte de sua construção e recepção no público. Para dar vida a elas, por exemplo, a atriz sempre vestia um “uniforme da mãe preta”. A princípio, roupas maltrapilhas, nas escravas (figura 09), ou um vestido florido, que estava presente nas criadas do interior (figuras 02, 03, 04, 05 e 08). Mais recentemente, na última personagem analisada, aderiu também um conjunto branco, típico das empregadas de família de classe média alta (figuras 06 e 07).

Somado às vestes, as cinco usavam um avental ou um pedaço de pano amarrado na cintura, porque sempre estavam na cozinha, comandando o fogão. O cabelo também sempre estava preso, algumas vezes com coque, outras com lenço (consultar figuras 02 a 08). Assim, esses detalhes do vestuário e aparência auxiliam na marcação da diferenciação entre as personagens vividas por Dhu e a branquitude para quem elas servem. Essa é uma prática para a criação de discurso, como descreveu Foucault, e reafirma o lugar que essas mulheres ocupavam nas tramas, sendo a cozinha seu único ambiente de acesso.

Observa-se também nas cinco personagens outro aspecto de identificação de mães pretas, sendo o posicionamento delas observado através de sua fala. Para Lélia Gonzalez, a mãe preta é a principal responsável pela “africanização do português falado no Brasil (o ‘pretuguês’, como dizem os africanos lusófonos) e, conseqüentemente, a própria africanização da cultura brasileira” (GONZALEZ, 2020, p. 54). São seus vícios fonéticos, sotaque e palavras incompletas que demarcam uma característica muito comum dessas mulheres negras, muitas vezes analfabetas ou com pouco acesso à educação.

Esse foi um dos traços também incorporados por ela ao interpretar as cinco personagens.

O terceiro aspecto que as relacionam ao estereótipo são as relações de subserviência e afeto para pessoas ou famílias brancas em que todas as cinco se encontravam. Seja como empregada doméstica, em *Cheias de Charme*, as criadas em *Direito de Nascer*, *Sítio do Pica-Pau Amarelo* e *Êta Mundo Bom!*, seja como escrava, em *Novo Mundo*, Dhu Moraes atuou como alguém hierarquicamente inferior, dependente e sempre disposta a servir à branquitude. Assim, representou uma “trabalhadora doméstica, escravizada ou liberta, obediente e fiel à família branca à qual serve com amor e zelo” (BUENO, 2019, p. 82).

Nessa direção, estão ligadas ao estereótipo justamente por sua sensibilidade, o afeto para com as pessoas que ela tem à sua volta. Retomando o pensamento de Lélia Gonzalez, não é preciso que sejam seus filhos biológicos para que essas mães pretas dediquem todo o seu carinho e cuidado diário. Pelo contrário, podem até ser consideradas “mais” mães do que as biológicas, porque são elas que realmente cuidam.

Ainda em referência à Collins (2019), uma vez que não apresentam interesse amoroso, Mamã Dolores, Tia Nastácia, Valda, Manoela e Idalina puderam dedicar-se integralmente à maternidade, ainda que não biológica. Em *O Direito de Nascer*, por exemplo, Mamã Dolores cuida de Albertinho, filho de sua patroa, durante toda a sua vida. No *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, Tia Nastácia nutre relação similar a Narizinho, Pedrinho e Emília, ao passo em que, em *Cheias de Charme*, Valda cuida de Cida, sua sobrinha. Já em *Êta Mundo Bão!* Manoela divide seu carinho por duas pessoas, Candinho e sua sobrinha, Dita, enquanto em *Novo Mundo*, Idalina também se divide aos cuidados com seu filho, Matias, e Cecília, a quem ela cuidou durante toda a vida.

Dessa forma, igualmente entre as cinco personagens analisadas observa-se todos os aspectos da construção do estereótipo da mãe preta. Estão ambientadas nas cozinhas, em sua maioria, mas todas elas ocupam apenas casas de famílias e ambientes domésticos. A nenhuma delas lhes é dada a voz para que se posicionem por si mesmas e, quando o fazem, encaram as dificuldades de não serem ouvidas por seu pouco acesso à educação formal. Por fim, todas as cinco encaram, ao mesmo tempo, relações de subserviência e afeto, experienciadas de forma muito parecida com seus filhos ou filhas de criação, de patrões e senhores, sendo todos brancos, o que reforça o padrão de hierarquia.

Como se não bastasse a reprodução de características frequentemente associadas à mulheres negras de maneira negativa, como a predisposição à maternidade e ao serviço doméstico, a figura da mãe preta ampliada pela mídia reforça qual é o lugar que aqueles que detém o poder reservam para essas mulheres, seja nas telas, seja na vida real. O fato de uma mesma atriz constantemente representar esse estereótipo — sendo ela Dhu Moraes, com sua carreira ímpar no teatro, música e televisão —, nos mostra que a teledramaturgia brasileira ainda tem muito o que avançar no debate racial e de gênero.

6. CONCLUSÃO

Dado que os estereótipos são pautados na figura do outro, a perspectiva a qual os discursos são criados influenciam diretamente na mensagem a ser passada. Historicamente, percebemos que essas narrativas foram e são contadas a partir de uma visão da branquitude, ao considerar que é ela quem detém os poderes político, social e econômico. Na mídia, enquanto também objeto de poder, o observado não é diferente.

Ao perpassar os discursos sociais, os meios influenciam e são influenciados. Essa relação de mão dupla é vista com maior clareza nas novelas, que se propõem a retratar, com

certo nível de dramatização, a realidade do lugar em que são ambientadas. Uma vez que a televisão ainda é o meio com maior alcance nacional e que a novela é seu principal gênero, entender os discursos que são impulsionados por ela é conhecer também a sua influência no público.

Embora o Brasil tenha a miscigenação em sua veia, enquanto corpo social, indivíduos e instituições ainda hesitam em reconhecer o racismo e suas consequências no país. Este, pode ser apresentado nas mais diferentes formas, enraizado nas relações e adentrando inclusive as representações tratadas nas telenovelas. Ao considerar a vivência em uma sociedade globalizada, voltada para a imagem e o capital que gira em seu entorno, o alcance de falas racistas, situações discriminatórias e personagens estereotipados exibidos de forma diária na televisão pode ser considerada uma de suas exclusões mais cruéis.

Dentre os diferentes estereótipos que as pessoas negras são frequentemente associadas, aqueles que mulheres negras enfrentam, envolvendo questões de gênero e raça, atuam na manutenção de opressões interseccionais. Corroboram, em suma, para o reforço de um pensamento segregador e hierárquico, que coloca essas mulheres à margem da sociedade. Assim, as representações de mulheres negras, maior público das novelas, também afetam diretamente sua noção de pertencimento no país e suas percepções identitárias.

A figura da mãe preta, em especial, se fez muito presente na construção colonial do Brasil, sendo talvez, até hoje, a de mais rápido reconhecimento nas ruas e população brasileira. Em contrapartida, é também a figura que é menos explorada no gênero mais popular do país, sendo, na maioria das vezes, completamente ignorada. Na teledramaturgia, foi fadada a representações coadjuvantes, quando não figurantes, quase sem história própria. Não tiveram protagonismo para suas dores e realidades, mas cuidam de forma maternal daqueles que são, pela perspectiva de poder, os donos do discurso.

Além disso, essas mães pretas passam a ocupar um lugar muito particular, estando predominantemente nas cozinhas e ambientes domésticos. Se posicionam também de maneira específica, com pouco espaço para suas demandas e vontades enquanto seres independentes. Na mesma direção, se relacionam com a branquitude que a cerca de maneira servil e afetuosa, paralelamente servindo, perante à sua raça negra, enquanto demonstram afeto e seu lado emocional, dado o gênero feminino.

Os aspectos de ambientação, posicionamento e relações, com a obrigatoriedade de apresentarem a soma de vínculos servil e afeto, nortearam a conceituação dessas mães pretas na literatura acadêmica. Por essa razão, foram também ponto de partida para a identificação do estereótipo em alguns personagens da teledramaturgia brasileira, sendo os cinco analisados

interpretados pela atriz Dhu Moraes nas últimas duas décadas. A partir da identificação das personagens como pertencentes às características do estereótipo e análise de suas construções individuais, foi possível reconhecer que sua carreira como atriz e a representação de mães pretas estão interligadas.

A repetição televisada da subserviência dessas mães pretas pode atuar na corroboração de um discurso discriminatório, que inevitavelmente associa essas mulheres única e exclusivamente ao servir. Além disso, a paternalidade discursiva, presente na construção do estereótipo, é ainda mais nociva ao induzir que essas mulheres servem por amor. Sua individualidade, história e realizações pessoais é reduzida aos cuidados maternos de filhos que não são os seus biológicos, porque assim a branquitude acredita que suas vidas teriam maior valor para o sistema.

No trabalho doméstico, no entanto, enfrentam as dualidades que perpassam toda a sua vida. Seja dramaturgia, seja realidade, a figura da mãe preta reforça um lugar muito cruel para essas mulheres, com o trabalho doméstico sendo sua principal e única fonte de renda, dado que, em sua maioria, não tiveram acesso à educação básica para outras ocupações. Além disso, por estarem fora de casa, não estão cuidando de seus próprios filhos e filhas, sendo responsáveis também caso algo aconteça com eles. Se tornam reféns da opressão de gênero e raça, que as inferiorizam diariamente.

Por mais que possam construir relações de afeto, o sentimento por ela criado no núcleo familiar branco não esconde a real posição de hierarquia contida nessa figura. Enquanto essas mulheres são vistas como “quase da família”, “amorosas como uma segunda mãe” ou outros eufemismos, o que se vê de fato é a condescendência na relação servil. Como empregadas domésticas ou babás, criadas, serventes, cozinheiras, escravas e amas de leite, a mãe preta sempre esteve associada à subserviência.

Ao compreender que a representação estereotipada de mulheres negras nas novelas também pode ser considerada uma forma de racismo, é possível começar a pautar contribuições para a ressignificação do pensamento preconceituoso. Isso inclui afiar o pensamento antirracista entre público e produtores, bem como sua produção e recepção mais crítica na sociedade. Assim, caminhará enquanto gênero televisivo para que não só haja maior representatividade entre os atores e atrizes negras, mas para que os mesmos não sejam constantemente convocados para papéis que os coloquem em posições servis, como foi o caso de Dhu.

Para além disso, sem dúvidas, é preciso concentrar esforços para uma representação mais equiparada das histórias de mulheres negras. Buscando, dessa forma, dialogar com a vivência de mulheres que são cidadãs, consumidoras, espectadoras de novelas ou não,

professoras, estudantes, médicas, cozinheiras, artistas ou quaisquer outras profissões e *hobbies* que tenham e são, além de tudo, mães. Se suas histórias forem reduzidas a trajetórias de escravas domésticas, empregadas ou babás, sem vozes ou arcos dramáticos durante todo enredo, o discurso implícito desta representação as coloca única e exclusivamente como pessoas designadas para servir.

Por fim, reconheço que as possibilidades de pesquisa nas intersecções entre gênero e raça não se esgotam aqui. É possível visualizar as representações de mães pretas em outros gêneros ou veículos midiáticos, como nas *sitcoms*, programas humorísticos ou no cinema, por exemplo. Há ainda espaço para analisar a figura da mãe preta e de cada uma das outras figuras de poder citadas por Patricia Hill Collins, também em conjuntura com a carreira de outros atores negros brasileiros, se confirmados que suas representações podem também auxiliar no entendimento do estudo. Cabe ainda o estudo específico sobre a mãe preta na adequação das profissões mais “mammieficads” como empregadas domésticas ou babás, reconhecendo também o marcador de classe e outros fatores que podem responder ao estereótipo.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A NEGAÇÃO do Brasil, Direção de Joel Zito Araújo, s/p, 2000

ACEVEDO, C. R., NOHARA, J. J. Interpretações sobre os retratos dos afro-descendentes na mídia de massa. **Revista De Administração Contemporânea**, São Paulo, v. 12, p. 119-146, 2008

ALMEIDA, M. **Influências da ideologia do branqueamento e da etiqueta racial nas telenovelas brasileiras**. Culturas Midiáticas, [S. l.], v. 10, n. 01, 2017.

ALMEIDA, S. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Editora Pólen, 2019

AMIGO, B., BRAVO, M., OSORIO, F. **Telenovela, recepción y debate social**. Cuadernos.info, v. 35, p. 135-145, 2014.

ARAÚJO, J. Z. A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 03, p.979-985, 2008.

BALOGH, A. **O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas**. São Paulo: EdUSP, 2002.

BIROLI, F. **Gênero e Desigualdades: os limites da democracia no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018

BUENO, W. **Processos de Resistência e Construção de Subjetividades no Pensamento Feminista Negro**, Dissertação (Mestrado em Direito), São Leopoldo, 2019

CAMPOS L., CANDIDO M., FERES J. **A Raça e o Gênero nas Novelas nos Últimos 20 anos.** Disponível em <http://gema.iesp.uerj.br/infografico/infografico3/> acesso em 28/04/2021.

CARNEIRO, S. **Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil.** Selo Negro Edições. 2011

COLLINS, P. H. **Pensamento Feminista Negro.** Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento. Tradução: Jamille Pinheiro. 1ª Edição. São Paulo: Boitempo, 2019

COLLINS, P. H, BILGE S. **Interseccionalidade.** Tradução: Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021

DAVIS, A. **Mulheres, Raça e Classe.** São Paulo: Boitempo, 2016

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber.** Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso:** Aula Inaugural no Collège de France. Tradução: Laura Fraga. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FUENZALIDA, V. Políticas públicas no ambiente televisivo digital. **MATRIZES**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 141-163, 2011.

FURTADO O., CARVALHO M., SANTOS W., Quase da Família: Perspectivas Interseccionais do Emprego Doméstico. **Psicologia Política.** v. 20. n. 48. pp. 355-369, 2020

GONZALEZ, L. **Por um Feminismo Afrolatinoamericano:** Ensaio, Intervenções e Diálogos. Organização Flávia Rio e Márcia Lima, Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUIMARÃES, A. Combatendo o racismo: Brasil, África do Sul e Estados Unidos. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 14, n. 39, p. 103- 117, 1999.

HALL, S. **Cultura e Representação;** Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio Apicuri, 2016.

HALL, S. **Da diáspora:** Identidades e Mediações Culturais; Tradução: Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOOKS, B. **Olhares Negros.** Raça e Representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019

HOOKS, B. **O Feminismo é para Todo Mundo.** Políticas Arrebatadoras. Tradução: Bhuvli Libanio. 11ª Edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação:** Episódios de Racismo Cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2008

LA PASTINA A., STRAUBHAAR J. e SIFUENTES L, *Why Do I Feel I Don't Belong to the Brazil on TV?*. **Popular Communication.** v. 12, p. 104-116. 2014

LECCI A., PASSOS L. A Negação do Brasil: Estereotipagem e Identidade Negra. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, v. 14 n. 2, 2018

LIMA, S. A Personagem Negra na Telenovela Brasileira: Alguns Momentos. **Revista USP**, São Paulo, n.48, p. 88-99, 2001.

LOPES M. Narrativas Televisivas y Comunidades Nacionales: el Caso de la Telenovela Brasileña. **Comunicación y Sociedad**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 71-97, 2004.

MACEDO, R. M. Espelho mágico: Produção e Recepção de Imagens de Empregadas Domésticas em uma Telenovela Brasileira. *Cadernos Pagu*. 2016

MOREIRA, A. J. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

NASCIMENTO, A. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

Novela **Cheias de Charme**, Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/cheias-de-charme/> acesso em 01/05/2021.

Novela **Êta Mundo Bom!**, Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/eta-mundo-bom/> acesso em 21/05/2021.

Novela **Novo Mundo**, disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/novo-mundo/>, acesso em 23/05/2021

Novela **O Direito de Nascer**, disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0284723/> acesso em 24/04/2021.

RIBEIRO, A., SACRAMENTO I. e ROXO M. **História da Televisão no Brasil**. Editora Contexto; 1ª edição, 2010

SANTAELLA, L. Da Cultura das Mídias à Cibercultura: O Advento do Pós-Humano. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 22, p. 23-32, 2003.

SANTOS, T. **Mídia, Representação e Raça: o Negro na Telenovela Avenida Brasil**. *Mediação*, Belo Horizonte, v. 17, n. 20, p. 15-26, 2015.

SANTOS, A., SILVA N. e HALLEWELL L, *Brazilian indifference to racial inequality in the labor market*, **Latin American Perspectives**, v. 33, n. 04, p. 13–29, 2006.

Sítio do PicaPau Amarelo (2ª versão), disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/infantojuvenil/sitio-do-picapau-amarelo-2a-versao/> aceso em 25/05/2021.

WOODARD J., MASTIN T. Black Womanhood: Essence and its Treatment of Stereotypical Image of Black Woman. **Journal of Black Studies**, v. 36 n. 2, p. 264-281, 2005.