



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

**PROTAGONISTAS NEGRAS NA REDE GLOBO:  
A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DAS MULHERES  
NEGRAS NO BRASIL**

**ISADORA SILVA VILARDO**

RIO DE JANEIRO

2017

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

**PROTAGONISTAS NEGRAS NA REDE GLOBO:  
A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DAS MULHERES  
NEGRAS NO BRASIL**

Monografia submetida à Banca de Graduação como  
requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social/ Jornalismo.

**ISADORA SILVA VILARDO**

**Orientadora: Profa. Dra. Chalini Torquato Gonçalves de Barros**

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Protagonistas negras na Rede Globo: a construção da identidade das mulheres negras no Brasil**, elaborada por Isadora Silva Vilaro.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Chalini Torquato Gonçalves de Barros  
Doutora em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia – UFBA  
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Luana Dias Schramm  
Doutora em Ciência Política pelo Instituto de Ciência Política – UnB  
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Suzy dos Santos  
Doutora em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia – UFBA  
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2017

## FICHA CATALOGRÁFICA

VILARDO, Isadora Silva.

Protagonistas negras na Rede Globo: a construção da identidade das mulheres negras no Brasil. Rio de Janeiro, 2017.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientadora: Chalini Torquato Gonçalves de Barros

VILARDO, Isadora Silva. **Protagonistas negras na Rede Globo: a construção da identidade das mulheres negras no Brasil.** Orientadora: Chalini Torquato Gonçalves de Barros. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

## RESUMO

Este trabalho analisa as mulheres negras protagonistas das telenovelas exibidas na emissora de televisão Rede Globo. Procura-se apontar que traços da personalidade destas personagens são enaltecidos ou reduzidos e quais se assemelham ou não com os estereótipos criados ao longo da história da mulher negra em diáspora. O objetivo é entender quem é a mulher negra representada nas novelas para relacionar ao processo de construção de identidade da mulher negra real. Para isso, o enredo, os diálogos emblemáticos, a forma como as novelas tratam da raça e do gênero das personagens foram analisados a partir das tramas, da repercussão e da audiência das novelas. O trabalho inclui também o histórico da mulher negra no Brasil e da construção do estereótipo midiático da mesma. Esses elementos apontam para uma evolução principalmente em relação à quantidade de protagonistas, porém ainda trazem marcas do estereótipo e da subalternidade que sempre foi reservada a mulheres negras na televisão.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Simone Silva, que me apoiou e me inspirou em cada passo da minha vida e, agora, na minha tentativa de realização acadêmica, o que ela já tira de letra.

Ao meu pai, Ronaldo Tedesco, que semeou em mim o espírito questionador fundamental para encontrar a questão motivadora deste trabalho.

A toda minha família e, em especial, minhas tias Maria Aglaé e Maria Teresa, que sempre me inspiram com sua dedicação ao conhecimento.

À minha orientadora, que aceitou o desafio de um tema novo e me ajudou nos surtos para que esse trabalho chegasse ao fim.

Às minhas queridas amigas, que suportaram minha ausência, a repetição do mesmo assunto e o estresse sem explicação.

À minha parceira de formatura, Laís, por ter vivido esse momento comigo e me ajudado a ter ideias em solo africano.

Aos alunos negros da ECO, pelos ensinamentos constantes e por construírem uma rede de apoio mútuo na busca da excelência.

Ao Colégio Pedro II, por ter me proporcionado uma educação libertadora e me fazer ver que o mundo é muito maior do que meu olhar consegue alcançar.

A todas as mulheres negras brasileiras que constroem suas identidades todos os dias, independente de representação midiática, independente de opressão, independente de uma sociedade aquém do nosso potencial, por terem me feito acreditar que é possível.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2. IDENTIDADE, RAÇA E A MULHER NEGRA .....</b>	<b>11</b>
2.1 A identidade de um sujeito.....	11
2.2 Identidade cultural.....	13
2.3 Identidade de raça .....	14
2.4 Gênero e raça: uma identidade particular.....	20
<b>3. A TELEVISÃO, TELENVELA E O RACISMO.....</b>	<b>25</b>
3.1 Breve histórico da formação da telenovela no Brasil.....	25
3.2 A influência social da novela .....	29
3.3 O negro nas novelas da Rede Globo até o fim do século XX .....	33
<b>4. A ERA DAS PROTAGONISTAS .....</b>	<b>44</b>
4.1 Ruth de Souza é Tia Cléo em A Cabana do Pai Tomás (1969) .....	45
4.2 Taís Araújo é Preta em Da Cor do Pecado (2004) .....	46
4.3 Camila Pitanga é Rose em Cama de Gato (2009) .....	47
4.4 Taís Araújo é Helena em Viver a Vida (2009): Chegada ao Horário Nobre .....	48
4.5 Camila Pitanga é Isabel em Lado a Lado (2012) .....	50
4.6 Taís Araújo é Maria da Penha em Cheias de Charme (2012) .....	52
4.7 Camila Pitanga é Regina em Babilônia (2015) .....	53
4.8 Camila Pitanga é Maria Tereza em Velho Chico (2016) .....	55
<b>5. CONCLUSÃO .....</b>	<b>57</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>62</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O objetivo do presente trabalho é analisar as protagonistas mulheres e negras das telenovelas brasileiras exibidas na emissora Rede Globo até 2016. Com essa análise, busca-se compreender a relação da representação midiática da mulher negra com a construção da identidade da mulher negra no mundo real. Uma vez que a televisão e seus conteúdos têm grande relevância no território nacional, por conta de sua popularidade, e relacionando isso com o fato de que 25% da população total do país são mulheres negras (IBGE, 2010), nota-se que a representação midiática não está equiparada quantitativamente. Nesse sentido, surge o questionamento em relação à medida dessa disparidade e, mais do que isso, quais são os traços escolhidos para representar a mulher negras nas telenovelas.

Os fatores que motivaram a realização deste trabalho estão na construção da minha própria identidade enquanto mulher negra e o hábito, durante a infância e a adolescência, de acompanhar as tramas das novelas. Ao ver mulheres representando histórias que repercutiam em diversos ambientes que frequentava, me espelhava nelas para construir as minhas próprias histórias sendo imaginárias, como brincadeiras de criança, ou reais, na minha forma de me relacionar com o outro.

A pequena presença de mulheres negras foi notada a partir de dois fatores. O primeiro advém de uma questão individual: a percepção da minha própria identidade de raça e de gênero, construída aos poucos conforme o meu amadurecimento. O segundo se deu pela mudança nas personagens mulheres negras nas novelas, notada principalmente na novela *Babilônia* (2015). Ainda que de expressão mínima, alguns papéis que ganharam mais força e destaque na trama, além de se tornarem ligeiramente mais diversos e contundentes na sua afirmação enquanto mulheres negras.

Para a elaboração deste trabalho, a metodologia de pesquisa utilizada busca explicar e descrever as possíveis interferências da TV brasileira, mais especificamente, das telenovelas brasileiras, na construção da identidade da população, particularmente, da mulher negra. Para tanto, são coletadas informações e dados sobre a importância da TV e das telenovelas no cotidiano da população brasileira nos órgãos oficiais e nas memórias da emissora publicadas em site e jornais.

Diante destes dados, a quantidade de novelas que apresentaram negros e negras é combinada com uma análise qualitativa desses personagens com a intenção de identificar sua importância nas tramas e as relações atribuídas a ele. O foco nas protagonistas se dará por razão

do papel de destaque que estas desempenham na trama das novelas e por serem raras as personagens negras desempenhando esta função, estando até 2004 excluídas exceto-se um caso atípico em 1969. A escolha da emissora Rede Globo justifica-se pelo fato de esta deter a maior audiência no Brasil e de dedicar grande parte de sua programação à telenovela.

A análise das personagens protagonistas é realizada por uma pesquisa documental dos registros dos enredos das tramas, a repercussão midiática e a audiência, quando esta se destacou para mais ou para menos do que a média. Pesquisas já realizadas sobre a temática e que se encontram publicadas em livros, teses, dissertações e outras publicações acadêmicas servem de apoio.

Para compreender o objeto de estudo, o trabalho é organizado de forma a discutir, primeiramente, os conceitos de identidade, de raça e de gênero enquanto mulher negra. Para isso, no capítulo 2 serão utilizados principalmente os estudos de Muniz Sodré e Stuart Hall, dois autores imprescindíveis para a compreensão da identidade de um sujeito como um processo de identificação constante e histórico. Essa é a base teórica de validação para esse trabalho.

Em relação a construção da identidade de raça, além de Sodré e Hall, a contribuição do antropólogo Kabengele Munanga também será fundamental para identificar as formas como a raça negra brasileira se constituiu. Nesse sentido, discute-se aqui como a história do povo negro no Brasil é marcada por um momento que deixou marcas para sempre na história do país, o período escravocrata. Este período forja as bases para a opressão racista que se prolongará até os dias de hoje.

Dentro desse debate, a concepção de mulher negra e de povo negro brasileiro, apresentada neste trabalho conta ainda com os estudos de Angela Davis, Bel Hooks e Lélia Gonzales. Vale ressaltar o papel dessas mulheres intelectuais para a construção desse objeto. Toda a razão de ser dessa pesquisa reside na representação de mulheres negras e nos efeitos que ela pode ter na vida cotidiana das mesmas. No texto publicado na revista Estudos Feministas em 1995 sob o título Intelectuais Negras, Bel Hooks discute os desafios do trabalho intelectual para as mulheres negras, uma vez que a socialização e, mais do que isso, a opressão vivida na sociedade não as preparam para este trabalho. É por entender o valor da publicação de Hooks e discutir nesse trabalho a distância entre o local no qual a mulher negra é representada na mídia brasileira e o local da produção acadêmica, da criação e da liderança, que se exalta a contribuição destas autoras. Sem elas, seria impossível conhecer os processos históricos de luta e resistência que construíram a mulher negra contemporânea e a visão racista sob a qual ela está subjugada.

No capítulo 3 discute-se a relevância da televisão e da novela nos processos de identificação do sujeito. Neste capítulo é exposto um panorama histórico da televisão e de sua transformação no veículo de maior penetração no território brasileiro, transformando-a num instrumento não só de propagação, mas também de construção da cultura brasileira. Nesse sentido, destaca-se a característica da telenovela, em especial, de construção e leitura de identidades. Para a autora Solange Couceiro, “se a telenovela não altera comportamentos de forma direta, ela pode ensejar a reflexão da sociedade através dos vários canais da mídia em que ela circula” (COUCEIRO, 2001, p. 99).

Seu caráter fictício e de entretenimento a tornou inofensiva aos olhos do espectador por muito tempo. É ainda esse caráter que faz com que a telenovela esteja presente em diversos momentos da vida cotidiana de qualquer pessoa. Para entender a força desse meio de comunicação e sua influência social, utilizou-se os estudos de Esther Hamburger, Wesley Grijó, Joel Zito Araújo e Solange Couceiro, estes dois últimos com destaque para os estudos realizados em relação a representação do povo negro na televisão brasileira.

Deve-se destaque especial ao autor Joel Zito Araújo por sua pesquisa materializada no livro *A Negação do Brasil*, publicado em 2000. Essa pesquisa foi fundamental para compreender a construção do personagem negro na emissora Rede Globo e, pelo seu alto grau de detalhamento e excelência, foi um alicerce sem o qual seria impossível compreender a mulher negra representada na novela no século XXI.

Finalmente, no capítulo 4 expõe-se a análise das personagens protagonistas mulheres e negras da emissora Rede Globo, totalizando oito personagens, sendo que sete foram ao ar somente neste século.

Para a escolha das protagonistas a serem analisadas utilizou-se o critério racial de modo que atrizes as quais não se encontra informação clara sobre a raça, e podem ser lidas como brancas não compuseram a pesquisa. Nesse sentido vale destacar algumas personagens de tipo próximo ao mestiço e que podem ser interpretadas como não-brancos como, por exemplo, Juliana Paes em *Caminho das Índias* (2009) e Nanda Costa em *Salve Jorge* (2012). No entanto, a opção foi feita por excluir a dubiedade pois a análise das protagonistas negras demonstrou que a invisibilidade da raça se reproduz até mesmo com personagens declaradamente negras. O que este trabalho busca analisar é a representação, e não a omissão e a exclusão da identidade racial da mulher negra.

Dessa forma, as protagonistas no século XXI se resumem aos papéis desempenhados apenas por duas atrizes: Camila Pitanga e Taís Araújo. No entanto, as personagens são variadas, dividem o foco com outras protagonistas, reproduzem e superam estereótipos. De cada uma foi

levantado apenas os dados relevantes para o trabalho no sentido de compreender as diferenças e semelhanças entre essas representações e os estereótipos estabelecidos na sociedade e na mídia brasileira.

Este trabalho se dedica a contribuir para o debate acerca da representação da mulher negra nas telenovelas brasileiras. Com essa pesquisa, busca-se motivar a reflexão a respeito dessa parte da população tão negligenciada. Compreendendo a história e o momento da mulher negra e de sua imagem retratada nas novelas brasileiras, um estilo de entretenimento único moldado no país, acredita-se que se possa contribuir positivamente para a realização e a recepção das personagens mulheres e negras no Brasil.

## 2. IDENTIDADE, RAÇA E A MULHER NEGRA

Mantendo como objetivo analisar a representação das mulheres negras nas telenovelas brasileiras, faz-se necessário primeiro dar um passo atrás. Compreender o conceito de identidade possibilita que os processos de identificação os quais a mulher negra vivencia na sociedade contemporânea sejam entendidos. Neste capítulo discute-se a identidade como um conceito histórico, e em consequência, a identidade cultural e a racial. Essas serão as bases para que, no último item, seja possível compreender a mulher negra brasileira, seu histórico de socialização particular e os estereótipos pelos quais é concebida na nossa sociedade.

### 2.1 A identidade de um sujeito

No Iluminismo, a identidade de um sujeito correspondia a um núcleo que nascia com ele e se desenvolvia, “ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou idêntico a ele – ao longo da existência do indivíduo” (HALL, 2006, p. 11). Contudo, a complexidade advinda da modernização da sociedade também alterou a noção de sujeito passando a uma nova concepção de identidade do mesmo.

Essa passagem é discutida por Stuart Hall e culmina no que o autor chama de “sujeito sociológico”. Para esse sujeito, a identidade não é apenas um núcleo interior, mas ainda o é. A diferença é que, junto a esse parâmetro, a identidade também é “formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (HALL, 2006, p. 11). Mais do que isso, a identidade é o que conecta o ‘eu’ à estrutura. Ela preenche o espaço entre o interior humano e o exterior da sociedade. Não é apenas uma projeção de si para o espaço público, porque também é assimilação dos valores, costumes e atitudes presentes na sociedade. Um caminho de mão dupla, que liga o ser e a sociedade, nas palavras de Hall “sutura” o sujeito à estrutura.

O argumento da pós-modernidade é que o sujeito se torna fragmentado. Hall atribui esse fato a mudanças nas instituições e nas estruturas da sociedade. Uma vez que a sociedade se transforma – a partir dos avanços das forças produtivas, da tecnologia e das relações econômicas e de poder que existem nela – o sujeito que está inserido também se transforma.

Os próprios meios de comunicação são uma evidência dessa mudança. A comunicação de massa trouxe profundas alterações de sociabilidade no século XX, rádio e televisão se popularizam e as relações passam contar com recursos tecnológicos que antes não havia. Surge, posteriormente, a internet, a rede móvel, os smartphones e outros dispositivos interconectados. Um sujeito que lida com o mundo ao redor de forma constante por um aparelho digital de

conexão sem fio não pode ser o mesmo sujeito que se comunicava por cartas, ou até mesmo por ligações via telefonista.

Esse bombardeio de novidades acarreta na transformação de um ser estável, “suturado” à estrutura, a um ser multiplicado relacionando-se com uma estrutura também múltipla. Por isso, de uma identidade que o conecta à sociedade, passa a ser “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12).

Para Hall (2006), esse processo torna a identidade uma “celebração móvel”. Para explicar isso, ele exemplifica como as diversas identidades de um mesmo ‘eu’ se apresentam ao mesmo tempo e compõem esse sujeito de maneira coerente, ainda que, entre si, possam ser contraditórias: mulher, conservadora, negra, mãe, filha, trabalhadora.

Para Sodré, a identidade, embora venha etimologicamente de uma concepção imutável, precisa ser compreendida nesse contexto de construção identitária. Em suas palavras:

O termo identidade tem sido usado como resposta ao longo dos tempos. A palavra vem de idem (versão latina do grego *tó autò*, “o mesmo”), que resulta no latim escolástico em *identitas*, isto é, a permanência do objeto único e idêntico a si mesmo apesar das pressões de transformação interna e externa. [...] Identificação designa modernamente o processo constitutivo, por introjeção, de uma identidade estruturada. (SODRÉ, 2015, p. 39).

E continua:

Dizer identidade humana é designar um complexo relacional que liga o sujeito a um quadro contínuo de referências, constituído pela interseção de sua história individual com a do grupo onde vive. Cada sujeito singular é parte de uma continuidade histórico-social, afetado pela integração num contexto global de carências (naturais, psicossociais) e de relações com outros indivíduos, vivos e mortos. A identidade de alguém, de um “si mesmo”, é sempre dada pelo reconhecimento de “outro”, ou seja, a representação que o classifica socialmente. (SODRÉ, 2015, p. 39).

Tanto Hall quanto Sodré utilizam o conceito de “identificação” para substituir identidade em alguns momentos, pela discussão do processo permanente. Assim a “identificação” é, para os dois autores, a formação da identidade em andamento constante, com idas e vindas, repleta de contradições e interferências dos acontecimentos que rodeiam o indivíduo. Enfim um processo que não termina, que constrói e reconstrói novas referências. Hall explica:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada".

[...] Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar em identificação, e vê-la como um processo em andamento. (HALL, 2006, p. 38).

Sodré justifica dizendo que a constituição do sujeito é dinâmica. Trata-se da assimilação dos padrões de relações sociais, pelas ações e comportamentos dos sujeitos nos ambientes que integra. É um movimento vivo de “pulsões, afetos, escolhas” (SODRÉ, 2015, p. 46).

Para o autor, o processo de identificação é imperativo da socialização. Desta forma, está presente a todo momento e vivo nas relações, se construindo de maneira constante.

## 2.2 Identidade cultural

O conceito de identidade diz respeito a um ‘sujeito’ e as suas experiências, conforme discutido no tópico anterior. A ideia de identidade cultural compreende algo específico, embora ainda no mesmo campo reflexivo. A identidade cultural é o processo identitário de um sujeito diante de uma cultura específica, a sua própria cultura. É parte da concepção de identidade do sujeito, ao mesmo tempo que também o extrapola, pois correlaciona-se com uma cultura.

Para essa discussão, Hall atenta que há dois vieses pelos quais pode-se entender a identidade cultural. Um diz respeito a unicidade de um coletivo, o que o identifica e a seus membros como um só. Pensando do ponto de vista de uma cultura de um povo determinado, a identidade cultural seria a ancestralidade, os códigos, enfim, a origem desse povo. Esse núcleo comum está implícito apesar das diferenças da superfície (HALL, 1996).

O outro viés identifica, para além das similaridades que constroem um uno, as diferenças consideradas por Hall profundas e significantes. Desse ponto de vista, a identidade cultural não é algo que diz respeito somente a ancestralidade no passado, mas ao momento futuro, pois é construção, assim como o próprio conceito de identidade em si. As identidades culturais são históricas e, “como tudo que é histórico, sofrem transformação constante” (HALL, 1996, p. 69).

Dessa forma, não se trata simplesmente de um núcleo firme que deve ser recuperado no passado, como a ideia de unicidade pode remeter, mas algo que perpassa a história de um grupo, e se constrói juntamente a ele. Nas palavras do autor:

O passado continua a nos falar. Mas já não é como um simples passado factual que se dirige a nós, pois nossa relação com ele, como a relação de uma criança com a mãe, é sempre já "depois da separação". É construída sempre por intermédio de memória, fantasia, narrativa e mito. As identidades culturais são os pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um *posicionamento*. Onde haver sempre uma política da identidade, uma política de posição, que não conta com nenhuma garantia absoluta numa "lei de origem" sem problemas, transcendental. (HALL, 1996, p. 70, grifo do autor).

Para discutir identidade cultural, tanto Hall quanto Sodré elegeram falar da identidade nacional. Para os fins desse trabalho, se discutirá a identidade cultural não em relação a nação, mas uma raça específica dentro da nação brasileira, com a distinção de gênero. Trata-se de um tipo determinado dentre as identidades de um sujeito fragmentado. Contudo, para a compreensão do conceito, trabalha-se com a ideia de nacionalidade.

Para Hall, a identidade nacional, uma das possíveis identidades culturais, é uma busca de unificação. Dispensando as diferenças de gênero, classe, raça e outras características que sejam particulares às identidades dos sujeitos, a identidade cultural nacional quer unificar estes sujeitos sob uma mesma bandeira (HALL, 2006, p. 59).

Apesar de esse ser o objetivo reconhecido de uma identidade, para Sodré, o efeito não é conquistado objetivamente. Sodré aponta que “[...] o país não tem uma, duas, três ou quatro identidades (falsa a tese dos “dois Brasil”), mas uma dinâmica múltipla de identificações, evidenciadas pela forte heterogeneidade sociocultural da realidade sul-americana” (2015, p. 35). Essa multiplicidade é permitida pelo próprio conceito de identidade, que é múltipla até mesmo na cultura.

Partindo desse conceito de identidade explicado por estes autores, aponta-se que é justamente esse processo permanente de construção – de identificação – que permite a questão que dá norte a este trabalho. Sendo a identidade uma ação construtiva contínua do próprio sujeito e, sendo este realizado a partir das relações humanas dentro do espectro da sociedade e, ainda, sendo os meios de comunicação de massa o maior meio de relações entre sujeitos na sociedade contemporânea, torna-se possível uma análise de que tipo de construção os meios de comunicação permitem e estimulam para os sujeitos.

### **2.3 Identidade de raça**

Como abordado anteriormente, este trabalho utiliza-se do conceito de identidade cultural em relação a raça negra no contexto da sociedade brasileira. A denominação “raça” se dá por razão da cultura, embora o seu significado biológico deponha sobre diferenças entre populações em uma espécie determinada. Entende-se facilmente esse conceito da biologia ao pensar em raças de animais: uma mesma espécie, como de cavalos ou cachorros, possui diferentes raças. Contudo, quando se fala em espécie humana, do ponto de vista biológico, não há raças. As diferenças genéticas entre diferentes humanos são muito pequenas para caracterizar mais de uma raça biológica. Os cientistas, finalmente, parecem concordar: somos uma só raça, a raça humana.

Essa afirmação nem sempre foi unânime. Historicamente, políticas racistas se utilizaram de estudos biológicos com apoio de muitos cientistas para justificar suas medidas. O nazismo é um exemplo extremamente marcante do qual as políticas resultaram no assassinato de milhões de pessoas. Da mesma forma, estudos construía uma imagem de negros inferiores no que é chamado de racismo científico, ou racismo biológico. Hall discute essa característica do racismo:

Tenta justificar as diferenças sociais e culturais que legitimam a exclusão racial em termos de distinções genéticas e biológicas, isto é, na natureza. Esse “efeito de naturalização” parece transformar a diferença racial em um “fato” fixo e científico, que não responde à mudança ou à engenharia social reformista (HALL, 2003, p. 70).

A concepção de raça científica, que vigorou por muitos anos e ainda deixa rastros no discurso contemporâneo, tem um traço que merece destaque. Ao justificar diferenças sociais ou culturais pela genética, cria-se uma situação em que as disparidades existentes entre sujeitos de “raças” distintas na verdade são inerentes a sua própria existência. Estão determinadas no campo invisível da genética, no interior de quem são verdadeiramente enquanto humanos. Extrapolam a identidade e a relação com o meio. Dessa forma, são insuperáveis.

A existência de diferenças genéticas entre humanos existe. É o que faz um corpo de um tipo A e outro de tipo B. Entretanto, não há grupamentos expressivos de humanos de um mesmo tipo A para que se caracterize uma raça, e nem uma diferença grande o bastante entre A, B ou até C. Mais do que isso, essas diferenças genéticas não carregam em si juízo de valor. O racismo biológico não apenas responsabiliza a genética. Ele também hierarquiza os tipos genéticos. O racismo “encontrou até um caminho científico que explicava a diferença relacionando atributos físicos, raciais e morais e, com isso, justificava a existência de raças superiores que ganhavam o direito de escravizar as inferiores” (COUCEIRO, 2006, p. 45).

A invisibilidade da noção genética do racismo foi superada pela observação do fenótipo humano:

O problema é que o nível genético não é imediatamente visível. Daí que, nesse tipo de discurso, as diferenças genéticas (supostamente escondidas na estrutura dos genes) são “materializadas” e podem ser “lidas” nos significantes corporais visíveis e facilmente reconhecíveis, tais como a cor da pele, as características físicas do cabelo, as feições do rosto (por exemplo, o nariz aquilino do judeu), o tipo físico e etc., o que permite seu funcionamento enquanto mecanismos de fechamento discursivo em situações cotidianas (HALL, 2003, p. 70).

Essas manifestações no fenótipo das diferenças genéticas foram e são exploradas até os dias atuais. É por meio delas, que no caso específico do Brasil, ainda se pratica o racismo. As

características físicas são analisadas para categorizar os sujeitos em grupos. Alguns traços são tipicamente negros: nariz largo, lábios grossos, cabelo crespo, pele escura. Mas nem sempre, o que acontece é uma conta matemática da soma dos traços físicos para determinar a raça de um sujeito. O reconhecimento se dá pelo que Sodré chama de *Gesichstkontrolle*. A palavra em alemão denomina um julgamento das feições, um “controle de rostos” pelo qual toma-se “a decisão cotidiana sobre quem pode entrar em clubes, boates, restaurantes de luxo ou mesmo ser aceito para seguros de automóveis” (SODRÉ, 2015, p. 19).

Essa característica é tipicamente brasileira. Nos Estados Unidos da América, por exemplo, o que vigora na sociedade de certa maneira ainda é a política segregacionista denominada *One Drop Rule*<sup>1</sup>. Embora enquanto política institucional tenha sido suprimida, a lógica segue existindo até certo ponto. Pessoas mestiças continuam tendo grande relação com a raça, embora a aparência não seja necessariamente dos traços já definidos como negroides (MUNANGA, 2006).

Contudo, uma vez que já se sabe que a raça biológica inexistente, o que significa dizer-se negro em qualquer uma dessas situações? Para isso, faz-se necessário entender o significado de raça da perspectiva cultural.

Para Hall, a raça se explica por uma categoria não muito bem delimitada de um tipo de fala, costume, e características físicas superficiais:

Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como marcar simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro (HALL, 2006, p. 63).

A partir do surgimento das civilizações no mundo, cada uma se organizou de uma certa forma, construiu seus próprios códigos, linguagem, crenças. O isolamento entre elas foi rompido através da história criando o choque cultural entre as civilizações. Dentre os momentos de rompimento, dois se destacam: a colonização da era das Navegações e a globalização do mundo contemporâneo.

Na concepção da identidade nacional, pensada por Hall, as nações são formadas por diferentes culturas que são unificadas em processo longo e violento, que anula ou sufoca suas diferenças (HALL, 2006). O processo de colonização foi semelhante. Diferentes povos entram

---

<sup>1</sup> *One Drop Rule*, do inglês, regra de uma gota, refere-se a lei segregacionista que vigorou em várias regiões dos Estados Unidos. Sua determinação era de que qualquer pessoa com uma gota de sangue negro teria o mesmo status que um africano puro (XAVIER, 2012).

em choque e, ao serem colonizados, tem sua cultura anulada. O antropólogo Kabengele Munanga lembra que, para esse feito, os sistemas coloniais não se utilizaram apenas da força. Na colonização do continente africano, por exemplo, a “missão civilizadora” se deu de maneiras distintas pela França e pela Inglaterra. Os franceses tiveram uma postura denominada por ele de *direct rule*, a dominação direta que buscou destruir as identidades que não correspondiam com seu ideal universalista. Já os ingleses dominaram pela *indirect rule*, desprezando choques desnecessários e preservando as identidades individuais (MUNANGA, 2006).

O que interessa ao propósito deste trabalho é pensar como a construção de uma identidade de raça da população negra se dá no Brasil, uma vez que se analisará a influência da mídia na construção da identidade contemporânea.

Os negros chegam ao país a partir da colonização portuguesa e da escravidão. Trazidos em navios negreiros, são negados seus pertences, vestes, e até mesmo seus cabelos – senhores raspavam as cabeças dos escravos chegados. Esse processo retirava tudo de material que dizia respeito às suas identidades. Contudo, embora a narrativa do povo negro em continente brasileiro comece a partir da escravidão, a memória do povo negro em si é anterior a essa marca sangrenta na história. Os negros não nasceram escravizados. Em seus países de origem eram filhos, pais, filhas e mães. Tinham suas identidades. Ao chegar no Brasil, receberam mais uma (de escravos), e assistiram tentativas de ter tantas outras arrancadas de si.

Esse contexto produz uma situação contraditória. Em suas origens, com identidades diversas, negros trazidos ao Brasil não eram um só, um mesmo. Não só por serem de diferentes povos, tinham entre si diferenças profundas. A escravidão tentou apagar essas particularidades, mas acabou por criar uma unidade além da que tinha a intenção. A unidade da escravidão era estigmatizada, porém, como atenta Hall:

O paradoxo é que foram o desenraizamento da escravidão e do tráfico e a inserção na grande lavoura (bom como na economia simbólica) do mundo ocidental que “unificaram” esses povos através de suas diferenças, no mesmo momento em que eles eram privados do acesso direto a seu passado (HALL, 1996, p. 70).

A própria diáspora é o ponto comum entre diferentes povos africanos. No Brasil eles encontram essa similaridade também na condição que são forçados a viver, e se aproximam por meio das trocas culturais entre grupos. No já discutido processo de identificação, ou seja, no processo constante de construção, surge a cultura propriamente afro-brasileira e sua identidade.

Ao discutir o processo de globalização, Hall aponta que a presença de novas culturas apresenta ameaças aos membros dos grupos étnicos já estabelecidos. No Brasil, em particular, a situação é confusa. Os primeiros povos nativos seriam os indígenas, mas estes foram

massacrados no processo de colonização. Os negros, que vem em grande número da África, são submetidos a situações de subalternidade, de subtração de sua história e a eles são negados até mesmo a sua própria liberdade.

[..] os africanos chegaram praticamente com o seu corpo, foram muito poucos os objetos trazidos, eles eram na verdade desnudados... O corpo era na verdade o grande arquivo que continha a memória das experiências que agora eram violentamente abandonadas, agora, se podemos falar de patrimônio histórico e cultural das populações africanas transladadas, o primeiro território, o primeiro objeto, o primeiro elemento fundamental dessa memória é o corpo. (TAVARES, 2013, p.193)

É o colonizador português quem dita as regras, ele é o elemento principal que detêm o poder e a dominação cultural, material e simbolicamente. E por meio do seu poder ao considerar os índios não competentes para o trabalho escravo, busca dizimá-los e se aproveita do desconhecimento dos negros sob o território para escravizá-los. Para as mulheres índias e negras também estava reservada a utilização, de forma violenta, de seus corpos. O resultado é o surgimento de um novo grupo, os mestiços.

Enquanto isso, ao negro era reservado o desprezo de sua raça.

O negro era o símbolo maior do atraso e degradação do país. E o racismo científico servia de caução para a imagem de ser bestial e degenerado que já havia sido construída e que estava presente no imaginário nacional. Mais do que um problema social, o negro era uma ameaça ao Brasil que nascia. Não haveria de prosperar e se tornar “civilizada” uma nação constituída majoritariamente por “elementos de cor”. (MARTINS, 2009, p. 2)

O estereótipo reservado ao povo negro remetia a um ser infantilizado, primitivo e passivo na aceitação da escravidão. Uma visão que historicamente não se comprova.

Desnecessário dizer que o negro não deixou de também participar nos movimentos de libertação nacional, ocorridos tanto no período colonial quanto no império. Referimo-nos à chamada "Revolta dos Alfaiates", à Confederação do Equador, à Sabinada, à Balaiada, à Revolução Praieira etc. Mas o fato é que, apesar de sua importante contribuição, o negro jamais recebeu os benefícios obtidos pelos demais setores ("brancos") da sociedade brasileira. (GONZALES, 1982, p. 91)

O comunicólogo Joel Zito Araújo lembra que já no momento final da escravidão a miscigenação surge como discurso para “evitar a polarização de raças no país” (ARAÚJO, 2008, p. 982). Ainda que em um primeiro momento fosse condenado, logo o ideal da miscigenação passou a ser perpetuado e enaltecido por muitos, com destaque para Gilberto Freyre, autor de Casa Grande & Senzala, obra conhecida pela sua leitura de raças do Brasil.

Araújo afirma que a miscigenação estava associada a ideia de uma nova raça que estava sendo gerada no Brasil. Aqui, o hibridismo superaria a questão racial e os confrontos que poderiam surgir a partir da presença de múltiplas raças. No lugar disso, surgiria a democracia

racial brasileira, hoje tomada como um mito do racismo à brasileira. Essas características particulares do racismo brasileiro promovem uma sociedade que intenta negar diferenças culturais e embranquecer o povo negro. Isso porque, aliado ao mito da democracia racial, há também a estética do branqueamento do povo brasileiro, e eles agem de forma uníssona (ARAÚJO, 2000).

Nesta direção, a história dos quilombos é apagada enquanto os abolicionistas brancos são os verdadeiros heróis na luta contra a escravidão. A cultura e as crenças religiosas são incorporadas pela cultura branca dominante apenas até onde lhes interessa, colocando a margem e tratando como crime aquilo que não deseja incorporar, como no caso da capoeira<sup>2</sup>, ou das crenças como no caso do candomblé ou da umbanda que até os dias de hoje são marginalizadas e até tem seus adeptos agredidos e seus espaços invadidos.

O que é produzido pelo povo negro, mas não é passível de incorporação pela sociedade branca dominante, é desumanizado e desvalorizado. E mesmo aquilo que tem permissão para ser incorporado é considerado exótico ou folclórico. Esta é uma das formas de aceitação da beleza negra no Brasil.

A superação do racismo científico, contudo, não significou a superação do racismo já que a “maioria dos países ocidentais pratica o racismo antinegros e antiárabes sem mais recorrer aos conceitos de raças superiores e inferiores, servindo-se apenas dos conceitos de diferenças culturais e identitárias” (MUNANGA, 2006, p. 53).

Em contraponto a construção da raça negra, existe uma particularidade a ser explorada. Enquanto o povo negro se construiu enquanto raça, principalmente por conta da diáspora e da opressão que sofreram em novos territórios, as pessoas brancas não tiveram essa mesma construção enquanto um grupo coeso.

Conceber a branquitude como espelho da negritude pressupõe uma ficção de igualdade social: eu me valorizo, como você se valoriza. O valor da branquitude se realiza na desvalorização do ser negro e ela continua sendo uma medida silenciosa dos quase brancos, como dos negros. (SOVIK, 2009, p. 55)

Essas são as bases para a construção da raça negra no Brasil, o próprio racismo sendo um forte motivador, mas não o único, já que existem diversos processos constantes de identificação pelos quais os sujeitos negros se constroem.

---

<sup>2</sup> Em 1890, o Brasil decretou crime a prática da capoeira, tendo como punição o encarceramento de dois a seis meses. Disponível em: <<https://goo.gl/nfPKgB>> . Acesso em: 25/05/2016.

## 2.4 Gênero e raça: uma identidade particular

O gênero feminino é uma identidade a parte e, nesse trabalho, precisa ser entendido no processo de identificação da mulher negra. Primeiramente, compreende-se que o próprio gênero da mulher é resultado de um processo de construção de identidade em um contexto sociológico.

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 1949, p. 362)

Ao combinar os dois processos de identidade – gênero e raça –, nasce uma nova identidade específica, que se socializa de forma particular. A mulher negra não vive seus processos de socialização como um homem negro e nem como uma mulher branca. Carrega em si as duas opressões, mas de forma a gerar uma nova.

Primeiro, aponta-se que a mulher negra de origem do continente africano não possuía as mesmas normas sociais, valores e crenças que a mulher americana ou europeia. Fazia de parte de uma outra civilização. Isso ficou esquecido pelos processos da escravidão, que anulou as origens do povo escravizado na América, como já abordado.

Futuramente, a mulher negra escravizada sofreria uma socialização particular em relação à mulher branca. Por isso, ao falarmos de concepção de gênero, é necessário diferenciar as duas.

As mulheres negras eram mulheres de fato, mas suas vivências durante a escravidão – trabalho pesado ao lado de seus companheiros, igualdade no interior da família, resistência, açoitamentos e estupros – as encorajavam a desenvolver certos traços de personalidade que as diferenciavam da maioria das mulheres brancas. (DAVIS, 2016, p. 39)

A mulher negra não tinha, por exemplo, o imaginário da fragilidade associado a feminilidade, que foi reservado como opressão à mulher branca. Durante a escravidão, ela era obrigada a trabalhar com a mesma intensidade, nos mesmos trabalhos brutos, que os homens negros escravizados. A sua capacidade maternal não era uma virtude, e sim uma possibilidade econômica de gerar mais escravos para os senhores.

Em particular, o trabalho doméstico foi e ainda é para as mulheres a materialização de uma opressão invisível – e também o será mais tarde para as mulheres negras, em cargas ainda maiores. Porém, quando realizado nas senzalas naquele momento histórico, era o trabalho que criava a igualdade de gêneros entre negros e negras escravizados.

A questão que se destaca na vida doméstica nas senzalas é a da igualdade sexual. O trabalho que escravas e escravos realizavam para si mesmos, e não para o engrandecimento de seus senhores, era cumprido em termos de igualdade. Nos limites da vida familiar e comunitária, portanto, a população negra conseguia realizar um feito impressionante, transformando a igualdade negativa que emanava da opressão sofrida como escravas e escravos em uma qualidade positiva: o igualitarismo característico de suas relações sociais. (DAVIS, 2016, p. 30).

Embora a imagem construída da mulher escravizada normalmente se relacione com o trabalho da ama de leite, serviços na casa grande, e uma subserviência natural em relação aos senhores de engenho, Davis (2016) afirma que essa compreensão é um equívoco. A mulher negra escravizada foi grande exemplo de resistência e luta contra os terrores da escravidão, e muitas vezes foi vanguarda na luta pela libertação.

Uma marca particular destacada por Davis (2016) na diferença da escravidão para homens e mulheres negros foi o requinte de crueldade reservado nas punições às mulheres. O estupro foi uma arma de dominação com a qual tentou-se controlar as mulheres e reduzi-las à sua condição de fêmeas, que a autora relembra ser algo pejorativo e diminuto na sociedade escravocrata.

Sob as bases do estupro, do abuso sexual, e da subjugação da mulher negra construiu-se forçadamente os primeiros passos da miscigenação. As mulheres negras escravizadas geravam filhos frutos dos abusos de seus violadores e estes eram também tidos como escravos. Inclusive, a capacidade de reprodução foi de grande valor após a proibição do tráfico internacional de pessoas escravizadas. No entanto, no que toca a miscigenação, a consciência dessa violência não significa desconsiderar o que ocorreu mais tarde nos marcos das relações inter-raciais livres.

Outro fator importante, uma vez que se entra no cenário da miscigenação, é como as características fenotípicas raciais foram usadas sempre para hierarquizar de maneira reducionista e opressiva as pessoas negras. Xavier (2012) aponta que a colonização inglesa dos Estados Unidos usou o tom da cor da pele para separar *blacks* e *mulattoes*<sup>3</sup> em relação ao trabalho que realizariam. A variação de cores e ascendência que a miscigenação criou na era escravocrata também criou um problema de identificação: filhos dos senhores com escravos deveriam ser considerados brancos (livres) ou negros (escravizados)? O questionamento foi resolvido de maneira legalista, determinando que filhos de mulheres escravas também estavam sob as mesmas condições.

---

<sup>3</sup> As palavras *blacks* e *mulattoes* foram usadas durante esse período na sociedade estadunidense para diferenciar negros de pele escura (*blacks*) e negros de pele mais clara (*mulattoes*).

Dentro da realidade brasileira do mito da democracia racial e da estética do branqueamento já mencionados, essa hierarquização denominada de Colorismo ou pigmentocracia serve às mulheres negras contemporânea de forma também discriminatória.

Após a abolição, a população negra se viu em uma situação de abandono. O Brasil, assim como outros países, não criou políticas públicas de reparação e, assim, “nas diversas sociedades pós-emancipação, a desarticulação do sistema escravista trouxe para o negro uma situação de forte vulnerabilidade” (XAVIER, 2012, p. 80).

A mulher negra passa, portanto, a ocupar um local dentro da comunidade negra que se distancia do seu papel no período da escravidão. O racismo não mais une de maneira a igualar homens e mulheres escravizados, mas coloca-os em uma hierarquia interna, uma vez que os padrões sociais da masculinidade como característica de superioridade adentram o seio dessa comunidade.

Além disso, a situação da mulher negra na sociedade capitalista é crítica. A falta de política de reparação a insere na competição do mercado despreparada. Gonzales (1982), aponta o censo realizado em 1950 em relação à educação e ao trabalho da mulher negra.

O que então se constatava era o seguinte: nível de educação muito baixo (a escolaridade atingindo, no máximo, o segundo ano primário ou o primeiro grau), sendo o analfabetismo o fator dominante. Quanto às atividades econômicas, apenas 10% trabalhavam na agricultura e/ou na indústria (sobretudo têxtil, e em termos de sudeste-sul); os 90% restantes, concentrados na área de prestação de serviços pessoais. (GONZALES, 1982, p. 96).

No século XXI, a população negra teve um pequeno crescimento de seu poder econômico. No entanto, de maneira geral, continua a ser a maior parte dos 10% mais pobre do país, e ser a minoria do 1% mais rico (IBGE, 2015).

Essa sua localização se justifica por carregar ainda as minúcias de sua opressão no sistema escravocrata, aprimorado pela opressão da sociedade pós-abolição. A visão estereotipada da mulher negra a reduz, então, a um ser subserviente, seja para o trabalho doméstico ou de apoio (a mãe preta), seja para o trabalho sexual (a mulata). Não são leituras isoladas, se misturam em alguns pontos de maneira a se renovar constantemente. No seio de concepção está a ideia de que a função da mulher negra é nutrir ao outro, tal qual uma ama de leite.

A mulher negra é percebida como um ser de uma força sobre-humana, capaz de tudo, resistente a qualquer coisa. Esse ideário, que advém de sua capacidade comprovada historicamente de luta e superação, não a protege. Ao contrário, serve para vitimá-la. Uma vez

que ela tudo aguenta, a solidariedade para com ela é desnecessária. A admiração que inspira é também uma forma de legitimar a violência que sofre.

O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva. (HOOKS, 1995, p. 468)

Da mesma forma, formado pelos resquícios do sistema escravocrata, a sexualização do corpo da mulher negra ocorre pelas marcas deixadas pela violência do período. Gonzales (1982) afirma que existem dois tipos de profissões relacionadas à mulher negra, a doméstica e a mulata.

A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupas possíveis), através do "rebolado", para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais, mas como provas concretas da "democracia racial" brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas! (GONZALES, 1982, p. 98)

O estereótipo sexualizado do corpo negro relaciona-se com sua animalização, mas surge ainda no período escravocrata de modo a justificar a violência sexual a qual às mulheres negras foram submetidas. Para este fim, a concepção de um corpo que exala desejo e sensualidade em uma mulher animalesca foi criada.

[...] a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo, sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas. Vistos como símbolo sexual, os corpos femininos negros são postos numa categoria em termos culturais tida como bastante distante da vida mental. (HOOKS, 1995, 469)

Gonzales (1982) ressalta, contudo, que, apesar do local da mulher negra na sociedade contemporânea ser esse local marginalizado e subalterno, o seu papel é muito mais complexo do que isso. Assim como no período da escravidão, salientado por Davis (2016), a mulher negra na sociedade capitalista se organiza de modo a orientar sua comunidade, auxiliar na luta cotidiana, e fornecer bases para sua família e seus irmãos de raça. Nesse sentido, destacam-se as líderes religiosas *yalorixás* ou mães-de-santo, as mulheres dos movimentos negros organizados e líderes da comunidade negra.

Mas sobretudo porque, como na dialética do senhor e do escravo de Hegel – apesar da pobreza, da solidão quanto a um companheiro, da aparente submissão, é ela a portadora da chama da libertação, justamente porque não tem nada a perder. (GONZALES, 1982, p. 104).

Portanto, no processo de identificação da mulher negra, ou seja, da construção de sua identidade, a história de sua exploração, superação e resistência fomentam as bases da mulher negra contemporânea. Todavia, todo esse imaginário discriminatório também contribui de forma latente. Isso porque, os estereótipos são propagados na sociedade por meio de suas instituições de poder, estando em destaque para este trabalho os meios de comunicação de massa, em especial, a televisão, ou as telenovelas exibidas na televisão aberta.

As relações sociais se dão nos marcos dessa disputa de personalidades passivas ou resistentes. Dessa forma, é de extrema importância compreender quem é a personagem mulher negra que é construída na televisão, e de que forma ela pode contribuir para um lado ou outro dessa construção identitária.

### 3. A TELEVISÃO, TELENVELA E O RACISMO

A telenovela se construiu como um polo disseminador de extrema importância da cultura brasileira. Isso ocorreu não só pela popularização da televisão, veículo de grande penetração em todo o território nacional, como também pelo esforço das emissoras e das empresas patrocinadoras em construir um gênero inédito, tipicamente brasileiro, de ficção seriada. Este capítulo aborda esta história e também a influência da telenovela na vida dos brasileiros. A partir dessa análise, a exposição da história do tratamento da população negra nas tramas narrativas da telenovela é feita com base nos valorosos estudos de Joel Zito Araújo, no último tópico deste capítulo. Este panorama facilita a compreensão dos estereótipos usados nesse tratamento e dos contextos sociais que permitiriam que, na década de 2000, o protagonismo fosse esporadicamente dado a personagens mulheres e negras.

#### 3.1 Breve histórico da formação da telenovela no Brasil

A televisão foi inaugurada no Brasil em 1950. A iniciativa é atribuída a Assis Chateaubriand, empresário da área de comunicação que era proprietário de jornais diários e rádios. Embora seja considerada até certo ponto uma inauguração precoce, sua popularização aconteceu anos mais tarde. Só em 1963 o *videotape*<sup>4</sup> passou a ser utilizado para gravações dos programas, permitindo que diversas regiões assistissem ao mesmo conteúdo, com atraso apenas do tempo que a fita levava para chegar à transmissora local. Esse pode ser considerado o primeiro passo para o uso da televisão como um instrumento de unificação nacional. Mesmo assim, em 1960, a televisão só era encontrada em 4,6% do território nacional, um número ainda infinitamente inferior ao que se encontraria mais tarde (HAMBURGER, 2011).

Somente na década de 1970 a televisão começou a explorar a sua capacidade nacional. Nesse momento, algumas capitais começaram a participar de uma transmissão única que, mesmo que não abrangesse todo o território, foi chamada desde o início de rede nacional. Ainda assim, os poucos aparelhos de TV impediam a consolidação de sua popularização. Hamburger (2011) atenta que o número reduzido de aparelhos de TV criou na população o hábito de se reunir nas casas em que havia o aparelho para assistir à programação, o que chama de “televizinhos”, mas aponta que ainda assim os espectadores eram poucos.

---

<sup>4</sup> Fita plástica e magnética que grava imagens em sua superfície. É bastante leve, o que facilita o seu transporte.

O cenário econômico do país começa a despontar e a indústria nacional de eletrodomésticos eletrônicos cresce. Esses são os fatores que possibilitam que cada vez mais famílias possam adquirir o aparelho (GRIJÓ, 2016).

Concomitantemente, a telenovela também se populariza. Ela é exibida desde o início da televisão, embora inicialmente fosse diferente do que passou a se configurar como novela no Brasil a partir da década de 1960. A telenovela era transmitida ao vivo e cerca de três vezes por semana. Não era, nesse momento, o programa mais lucrativo e nem contava com grandes recursos. Só com o advento do *videotape*, quando ela passa a ser gravada, é que se permitiu sua exibição diária (GRIJÓ, 2016; HAMBURGER, 2011).

A telenovela é um gênero de ficção seriada transmitida pela televisão, num formato que encontra similaridades da América Latina e dos Estados Unidos, principalmente no típico folhetim, já reproduzido nas rádios brasileiras. Trata(m)-se de

história(s) iniciada(s) no primeiro capítulo que se desenrola(m) teleologicamente ao longo de toda a série, até o desfecho final nos últimos capítulos, mas pode(m) arrastar-se indefinidamente, repetindo ad infinitum as mesmas situações ou criando situações novas, enquanto houver altos índices de audiência (MACHADO, 2001, p. 85 *apud* GRIJÓ, 2016, p. 72).

Desde o seu primeiro ano como emissora, a Rede Globo exhibe novelas. Sua primeira novela em horário considerado nobre pelas emissoras de TV (às oito horas da noite) e de exibição diária foi *O Ébrio* (1965), que conta a história de um médico que se torna alcoólatra após descobrir a traição da esposa e mentiras de familiares e amigos. Uma história calcada em intrigas domésticas segundo a página online de memórias da Rede Globo<sup>5</sup>.

O gênero fictício nesse momento busca inspiração em modelos que funcionam em outros países, em especial os Estados Unidos com as *soap operas*<sup>6</sup>, uma ficção seriada que tem tendência a ocupar horários matinais e de audiência principalmente feminina, com uma temporalidade praticamente infinita – não tem começo, meio ou fim, e pode durar anos –, e em outros países da América Latina com os folhetins melodramáticos.

No entanto, no Brasil o gênero ganha especificidades. É uma trama com início, meio e fim, com duração média de 6 a 8 meses (em geral o que determina sua duração é a sua audiência) e ocupa o horário da noite, reservando o considerado horário nobre para a sua maior atração.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/x4SKDX>>. Acesso em: 01/06/2017.

<sup>6</sup> A expressão que denomina as telenovelas estadunidenses, *soap opera*, teve origem na construção do gênero nos Estados Unidos ainda nas rádios na década de 1930. Diz respeito ao fato de serem patrocinadas por fábricas de sabão (*soap*, em inglês) e terem um caráter musical e dramático (*opera*) (ARAÚJO, 2000).

Normalmente, as novelas transmitidas no horário nobre têm os autores já consagrados e um investimento maior.

A diferenciação da novela brasileira em relação as novelas dos demais países da América Latina se dá principalmente no que toca o estilo da construção das tramas. Enquanto a novela não-brasileira teria um teor mais melodramático, o Brasil produziria novelas mais realistas. Para Hamburger (2011), essa diferenciação é superestimada em alguns momentos. Ela atenta para o fato de que o Brasil também produz novelas de teor melodramático. A diferença está na forma em que se situam as tramas: enquanto os latino-americanos tentam afastar seus enredos de uma realidade temporal de sua sociedade, para não tratar de problemas específicos do cotidiano dos espectadores ou do país, o Brasil faz o oposto.

Joel Zito Araújo também aponta essa diferença e sugere que ela tem origem na orientação política dos autores que construíram o gênero na década de 1970.

Do ponto de vista da dramaturgia, a telenovela brasileira tem a virtude de procurar falar da realidade, ao contrário da mexicana que ainda está na história das Cinderelas que nasceram na favela e acabam descobrindo que são filhas de milionários, como a “Maria do Bairro”, a Maria Mercedes, a Marimar. A dramaturgia da telenovela brasileira é relativamente diferente da que predomina nos outros países latino-americanos graças ao fato de que grande parte das pessoas incorporadas nos anos 70 à indústria da telenovela eram autores de esquerda, preocupadas em trazer para a telenovela aspectos dos conflitos reais existentes na sociedade brasileira (ARAÚJO, 2007, p. 65).

É preciso lembrar, contudo, que desde 1965 o Brasil vivia sob o regime militar que, com seu viés conservador, instaurou a censura com a qual a televisão teve que aprender a lidar desde o início. Em um primeiro momento, se construiu de forma alienada do regime autoritário em vigor, reproduzindo em suas tramas apenas clichês distantes da realidade brasileira. Posteriormente, começou a ter problemas com a censura conforme as tramas se aproximavam do cotidiano do país. Segundo matéria do acervo do jornal O Globo<sup>7</sup>, a novela Roque Santeiro (1975), por exemplo, foi cancelada pela censura no dia que iria ao ar, criando um buraco na programação que foi remendado pela reprise compactada de Selva de Pedra (1972), e foi realizada apenas após o fim da ditadura, em 1985. Seu enredo abordava a “exploração política e comercial da fé popular” de acordo com o arquivo de memórias da Rede Globo<sup>8</sup>.

Para Hamburger (2011), a semelhança entre conflitos reais e fictícios era construída nas novelas por meio das referências de tempo e espaço da construção narrativa. A pobreza e a diversidade de raças não estavam representadas na novela. Essa característica servia muito mais

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/yWDgWk>>. Acesso em: 16/06/2017.

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/v78xuo>>. Acesso em: 09/06/2017.

para criar um modelo ideal de tipos brasileiros, como por exemplo a mulher brasileira ideal, do que para críticas sociais, ou outros fins. Aqui pode-se notar um primeiro momento da relação da novela com a construção de normas sociais que terá desdobramentos para a construção da identidade e será abordada adiante.

Nesse momento, a novela já se constitui como um estilo próprio, que além das referências de tempo e espaço anteriormente mencionadas, busca inspiração no próprio cinema brasileiro por meio da “temporalidade contemporânea e a filmagem, ainda que parcial, fora dos estúdios, em locações conhecidas” (HAMBURGER, 2011, p. 69).

Acompanhando a situação política brasileira, com o fim da ditadura na segunda metade da década de 1980, “a Globo realizou seus títulos mais densos, com referências explícitas ao país e comentários sobre decepções e consequências não antecipadas da modernização” (HAMBURGER, 2011, p. 76).

As narrativas passam a englobar a crítica do sistema político no ano em que ocorre a primeira eleição após a ditadura no Brasil, com a novela *O Salvador da Pátria* (1989). No enredo, uma trama de traição e assassinato envolve o personagem de Lima Duarte, Sassá Mutema, que termina concorrendo e vencendo às eleições a prefeito da cidade fictícia em que a novela se passa. De acordo com o arquivo de memórias da Rede Globo<sup>9</sup>, a novela sofreu pressões dos dois polos que concorriam à Presidência da República naquele momento, por acharem que as inclinações do personagem favoreciam de alguma forma ou um ou outro candidato real.

Antes dela, a novela *Vale Tudo* (1988), marcada na história das novelas brasileiras pelo mistério do assassinato de Odete Roitman, já havia feito uma alusão a corrupção de empresários brasileiros em seu capítulo final, quando o personagem do ator Reginaldo Faria consegue fugir do país após realizar um golpe financeiro.

Uma novela marcante da década seguinte, que se relacionava com questões políticas importantes da época foi a novela *O Rei do Gado* (1997). A narrativa tratava das questões da Reforma Agrária, tema complexo e de conflitos sociais intensos. Nessa década, as narrativas consideradas modernas, tiveram o “objetivo de manter a perspectiva crítica, por meio do diálogo com a realidade brasileira” (BORELLI, 2001, p. 34).

Na década de 2000, a televisão passa a incorporar a representação das classes mais populares com maior destaque. A partir de políticas econômicas nacionais, o poder aquisitivo de classes sociais mais baixas aumenta durante a década de 1990, possibilitando a compra de

---

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/oGUWE3>>. Acesso em: 09/06/2017.

televisores e o crescimento da participação na audiência potencial das novelas brasileiras. As emissoras se vêm obrigadas a oferecer um retorno para conquistar o público, e isso passou por inserir elementos tipicamente dessas classes nas tramas das novelas (GRIJÓ, 2011).

Segundo matéria da Revista Veja, não é que antes da virada do século isso não ocorra. A TV Globo tem em sua história novelas com protagonismo de pessoas pobres como Dona Xepa (1977). Entretanto, a virada de foco foi se tornando mais firme e permanente. Iniciou-se *Duas Caras* (2007), e pode-se considerar consolidada com *Avenida Brasil* (2012), considerada um grande sucesso de audiência em que 79% dos personagens vivem o cotidiano da chamada Classe C – a nova classe média. Nesta matéria, a emissora Globo se pronunciou por meio de uma nota a respeito dessa mudança, apontando que

A emissora sempre teve a preocupação de fazer uma programação para a família brasileira. O que acontece agora é que, por um conjunto de variáveis econômicas, as classes populares vêm incrementando sua participação na sociedade e sofrendo mudanças de hábito e de comportamento. Como é natural que queiram ver esse movimento refletido na televisão, estamos atentos.<sup>10</sup>

É esse histórico que transforma a novela brasileira em um gênero único da ficção seriada audiovisual. Não há modelo similar no resto do mundo. O seu sucesso no território torna-se evidente: a novela é a principal programação da televisão nacional. Ao mesmo tempo, a exportação das tramas começa a ser realizada pela TV Globo em 1978, potencializando seu alcance, e transmitindo representações do Brasil para o resto do mundo (GRIJÓ, 2016).

As transformações pelas quais a sociedade brasileira passou alteraram a construção do estilo e encaminharam para o que se configurou como a típica novela brasileira. Embora tenha agregado essas mudanças, a novela não abandonou seu conteúdo melodramático. Essa é a chave para o acompanhamento do público de suas tramas românticas, e as histórias dos heróis das narrativas. Simultaneamente, a novela toca temas importantes e atuais que fazem parte do mundo considerado real, garantindo assim a interação entre ficção e realidade a todo momento (COUCEIRO, 2001).

### **3.2 A influência social da novela**

Na década de 2000, segundo pesquisa divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em 2009, o número de televisores em domicílios brasileiros superava o de geladeiras em cerca de 4% (87,2% de televisores contra 83,4% de geladeiras). Essa diferença ficou menor em 2011 a partir do aumento da quantidade de ambos. Neste ano, são 96,9% de

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/3ALW2w>>. Acesso em: 07/06/2017.

domicílios com televisores, contra 95,8% com geladeira. Esse número demonstra objetivamente a importância do aparelho de TV na vida cotidiana dos brasileiros (IBGE, 2009; IBGE, 2011 *apud* GRIJÓ, 2016).

A Secretaria da Comunicação Social da Presidência da República também divulgou a Pesquisa Brasileira de Mídia 2015 em que analisa os hábitos de consumo de meios de comunicação dos brasileiros e aponta que, em média, o brasileiro assiste à televisão entre segunda e sexta-feira por 4 horas e 31 minutos por dia. No final de semana, a média cai para 4h14. O principal horário que o brasileiro assiste à televisão é entre as 18h e 23h, horário que, na emissora Rede Globo, por exemplo, é preenchido por pelo menos 3 novelas de segunda à sábado, podendo aumentar de acordo com o período analisado. A exposição por si só é tão alta que justifica ter seus efeitos como objeto de análise.

Grijó (2016) aponta que o posto de maior representante da cultura brasileira foi assumido pelas novelas por essa popularização. A partir disso, as novelas se tornaram foco do debate de cultura e identidade do Brasil em diversas vertentes, pois reconhecidamente são produtoras de sentido na cultura brasileira.

O autor também afirma que a televisão é o principal acesso a informação e as manifestações culturais de maneira mais abrangente do território brasileiro. A população brasileira tem muitas vezes acesso mais fácil a um televisor do que a outros bens culturais como museus, teatros, cinema e a literatura. A transmissão ao vivo dá ao televisor a rapidez necessária para que qualquer informação ou manifestação cultural desejada pela emissora possa atravessar o país. Assim, ele se torna a principal forma de cultura, entretenimento e lazer da população.

Para Couceiro (2001), a novela pauta conversas diárias por meio de suas tramas. Ela aponta que “expressões verbais, gestos, objetos da moda usados pelos atores da novela do momento são apropriados, permanecendo, alguns até por longo tempo, incorporados nos hábitos das pessoas” (COUCEIRO, 2001, p. 89). Essa apropriação de hábitos é notada a cada sucesso, e assim tem sido com cortes de cabelo, roupas e bijuterias desde o início da novela brasileira. Contudo, não se restringe apenas a detalhes superficiais. A sua relação complexa com a realidade brasileira, o seu estilo realista, promove alterações no comportamento bastante profundas.

O Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID – apontou a relação das novelas com taxas de fertilidade e número de divórcios no país nas últimas décadas. As pesquisas demonstram uma diminuição de mais de 60% nas taxas de fertilidade desde a década de 1970, e um crescimento de mais de cinco vezes no número de divórcios desde a década de 1980 (BID, 2009 *apud* GRIJÓ, 2016). A pesquisa sobre fertilidade e novelas, realizada por Eliana La

Ferrara (2008), apontou o fato de que nos períodos de maior audiência das novelas entre 1965 e 1999, 72% das protagonistas femininas não tinham filhos, enquanto 21% tinham apenas um filho ou filha. Para a pesquisadora, essa construção familiar da ficção relaciona-se com a alteração da configuração das famílias reais brasileiras, que antes dessas representações costumavam ter mais filhos.

Não se trata de uma relação de causa e efeito. Couceiro (2001) reforça que a alteração da vida cotidiana não ocorre por meio da novela de forma direta. Entretanto, a novela promove a reflexão da sociedade em torno de pautas, e cria um imaginário de possibilidade, produzindo o germe da mudança.

Para Grijó, as evidências apontam para a importância da discussão sobre a representação dos sujeitos nas novelas.

Nesse sentido, é importante fazer o questionamento sobre como a telenovela posiciona os indivíduos na sociedade brasileira, pois a tradição dos estudos de recepção aponta que, a partir dessas representações, os sujeitos terão subsídios para configurarem as relações entre si e seu contexto. Para que se entenda esse argumento, é necessário admitir que, atualmente, parte do modo como conhecemos o “outro” e sua realidade se dá de forma mediada pela televisão (GRIJÓ, 2016, p. 76).

Ao assistir uma novela e as relações dos personagens, a forma com que vivem suas vidas e lidam com as situações que constroem a narrativa, o público é bombardeado de informações. Sendo a principal fonte de cultura, também é uma fonte de grande relevância de julgamentos e construções sociais e até políticas. É, principalmente, fonte de detalhes que ajudam o indivíduo a construir sua própria identidade, permanentemente em formação na sociedade contemporânea, como apontado no capítulo 2.

O sujeito capta não só as expressões verbais e gestos dos heróis que acompanha. Também testemunha e, mais do que isso, debate em seus círculos sociais a forma como o personagem herói se constrói na narrativa, como se relaciona com sua família, amigos, como cria suas relações amorosas e seus inimigos. Diversos elementos colaboram para que o sujeito se inspire nos heróis das novelas.

É importante que se aponte que essa capacidade de influência não é algo desprezado pelas emissoras de televisão. Existem estudos, sobretudo em relação à mídia de caráter jornalístico, que levantam a hipótese da agenda *setting* e têm se debruçado sobre “esse poder de mútua influência, sobre o que e como a mídia quer que os assuntos sejam pensados” (MACEDO; MENESES, 2005, p. 2).

Em relação às novelas, é comum a prática do chamado merchandising social<sup>11</sup>, uma prova da consciência das emissoras em relação ao seu poder de influência. O início é apontado para ainda a década de 1980, e tem efeitos notórios. A Rede Globo chama essa prática de ações socioeducativas.

Há alguns anos o merchandising social vem sendo inserido nas novelas. Em 1986, na TV Manchete, Glória Perez inseriu em Carmem a discussão sobre a Aids. Em Explode Coração (1995), já na Globo, a autora levantou o debate sobre crianças desaparecidas. Em Explode Coração, com a grande mobilização em torno das crianças desaparecidas, foi criada uma delegacia especial para tratar do assunto. Mas a instituição saiu do ar praticamente com a novela. (MACEDO; MENESES, 2005, p. 4).

Outros temas escolhidos pela emissora são o abuso de drogas em O Clone (2001), maus tratos de idosos e violência doméstica em Mulheres Apaixonadas (2003). O alcoolismo também é tema recorrente desse tipo de iniciativa, estando presente em diversas novelas, entre elas Por Amor (1997), Mulheres Apaixonadas (2003) e Páginas da Vida (2006).

Macedo e Meneses (2005), em sua pesquisa a respeito do impacto social causado pela abordagem da violência doméstica em Mulheres Apaixonadas (2003), apontam que o número de denúncias recebidas aumentou em 58% entre os anos 2002 e 2003.

Pode-se afirmar, dessa forma, que as tramas escolhidas pela novela têm um impacto objetivo e imediato na vida dos espectadores.

A escolha das temáticas abordadas demonstra que a influência da novela não se concretiza por uma via de mão única. A novela brasileira, como já apontado, tem por característica a aproximação de suas tramas da realidade contemporânea brasileira, não só em relação a grandes eventos como os dramas políticos da sociedade, mas também em relação às questões que a população se depara todos os dias. Por isso, elege da realidade suas temáticas.

No entanto, tem um filtro de preferência por um tipo humano muito específico a ser representado. Na maioria absoluta de suas narrativas, reflete problemas de uma classe média alta, tipicamente branca, moradora de áreas nobres das cidades em que a história se passa. Os demais grupos sociais ficam à margem das narrativas.

Para justificar essa característica excludente, Grijó (2016) recorre ao caráter de mercado das telenovelas, pois são elas o produto mais lucrativo da principal emissora de televisão do Brasil. Ele relaciona essa questão com o caráter ideológico da emissora.

---

<sup>11</sup> O Brasil utiliza o termo merchandising para designar a inserção de anúncios comerciais durante a narrativa de uma novela ou programa. O merchandising social refere-se a promoção de ações sociais educativas no mesmo contexto, constantemente contando com um arco narrativo ou um núcleo da novela para endereçar o assunto. (ARAÚJO; CANI; ALVARENGA; 2010)

Ao buscarmos refletir sobre a presença dos grupos subalternizados nas telenovelas, de antemão, sabemos que tal produto midiático é feito a partir de um contexto hegemônico, ou seja, não podemos desconsiderar que a telenovela intervém na realidade por meio de uma narrativa vinculada de um projeto ideológico, geralmente “vendendo” um modo de vida, construindo assim uma realidade (GRIJÓ, 2016, p. 76).

É esse elemento de exclusão que coloca o povo negro de lado nas principais narrativas das novelas brasileiras. Historicamente, o negro não esteve presente como figura principal desse gênero de ficção seriada. Quando esteve, foi apresentado de maneira reducionista, minimizando sua complexidade, como um tipo único de sujeito negro ou negra.

### 3.3 O negro nas novelas da Rede Globo até o fim do século XX

Neste tópico expõe-se alguns personagens emblemáticos coletados a partir da pesquisa desenvolvida como projeto de doutorado pelo pesquisador Joel Zito Araújo, em que o autor analisou os personagens negros na televisão brasileira desde o seu início até o final da década de 1990. Esse estudo é de fundamental importância para a compreensão de como se construiu o imaginário da ficção a respeito das mulheres negras que, a partir de 2004, passaram a esporadicamente desempenhar o papel de protagonistas. Em relação aos dados levantados, selecionou-se aqueles da emissora de televisão Rede Globo que representavam melhor a construção dos estereótipos explorados na emissora.

A década de 1960 foi marcada pela aparição dos primeiros estereótipos importados das narrativas norte-americanas. A Rede Globo ainda estava na fase experimental da história das novelas e toda a construção tanto de opções narrativas como de estilo estavam sendo importadas, como já abordado. Os Estados Unidos contribuíram bastante para a forma de fazer televisão brasileira, inclusive com o modelo de financiamento das novelas. Semelhante à realidade estadunidense, também aqui as empresas de sabão e higiene pessoal foram as principais patrocinadoras e produtoras das novelas.

Dois terços das telenovelas levadas ao ar até 1969 foram patrocinadas e produzidas pelas empresas Gessy-Lever, Colgate-Palmolive e Kolynos-Van Ess. Autores brasileiros que se destacaram nas décadas seguintes, como Walter George Dürst e Benedito Ruy Barbosa, iniciaram sua carreira na telenovela, trabalhando no interior dessas agências de publicidade das “fábricas de sabão” e tendo como função selecionar e adaptar *scripts* de sucesso do México, de Cuba, da Argentina e Venezuela. Da mesma forma, a mais destacada autora de telenovelas dos anos 60, a cubana Glória Magadan, veio para o Brasil como supervisora da seção internacional de novelas da Colgate-Palmolive de São Paulo (ARAÚJO, 2000, p. 83).

Este autor, ao analisar o modelo de televisão americano, ressalta o fato de que a organização do movimento negro nos Estados Unidos se deu de forma muito distinta e anterior

ao que ocorreu no Brasil, o que ocasionou uma vigilância bastante ativa desse grupo em relação aos personagens negros representados ou não na ficção do país. Para ele, é possível que, ao se deparar com um público mais disperso e silenciado pela imposição da ditadura, as empresas patrocinadoras de novela reproduziram seus preconceitos de raça no Brasil com muita facilidade, por meio dos seus “modelos, vícios e caricaturas na representação do personagem negro” (ARÁUJO, 2000, p. 93).

Dos estereótipos construídos nos Estados Unidos destacam-se cinco modelos: *toms*, *coons*, *mulattoes*, *mammies* e *bucks*. Surgiram principalmente a partir da indústria cinematográfica, e foram sendo aprimorados conforme as narrativas, nas *soap operas* e *sitcoms*<sup>12</sup>. Tratam-se do lugar comum da construção dos personagens de raça negra e são caracterizados pelo tipo físico e a forma de se relacionar, principalmente com os brancos.

No Brasil, esses estereótipos são reeditados frequentemente até a contemporaneidade. Com algumas mudanças e adaptações, e dando lugar a novos traços, o lugar comum do negro se alterou pouco. O estereótipo mais frequente na América Latina é o da *mammie*. A atriz buscada para essa representação era tipicamente grande e gorda. Com as especificidades de cada narrativa sendo observadas, a típica *mammie* age como um ponto de apoio para outros personagens, tem personalidade, orgulho, mas cuida e resolve os problemas vividos por outros, como um clichê materno. O Brasil o combinou com a figura da Mãe Preta, “presente na literatura e no teatro brasileiro desde o período da abolição da escravatura, caracterizada pelo seu amor extremo ao filho e abnegação sublime de qualquer outro relacionamento social e amoroso” (ARAÚJO, 2000, p. 85).

O estereótipo *coon* é “uma variação de palhaço de olhos esbugalhados, menestrel, moleque travesso e malandro” (ARAÚJO, 2000, p. 49) que se relaciona com o típico malandro brasileiro, que quer se dar bem, mas de maneira oportunista. Já o estereótipo denominado *buck* não teve relevância para a novela latino-americana, mas corresponde ao imaginário do homem negro bruto e hipersexualizado. O personagem estereotipado *mulatto* será abordado na análise da novela *Verão Vermelho* (1970) ainda nesse tópico.

Por conta de três incêndios que atingiram a TV Globo nos anos de 1969, 1971 e 1976 diversos registros das primeiras novelas da emissora foram perdidos<sup>13</sup>. O que sobrou foi a memória de quem testemunhou ou participou da criação delas. Por isso, a análise dos primeiros

---

<sup>12</sup> *Sitcom* é a abreviação da expressão em inglês *situation comedy* (comédia de situação, em português). Refere-se a um estilo de ficção seriada normalmente veiculada na televisão em que se encenam histórias humorísticas do cotidiano de personagens comuns em seus locais de trabalho ou entre grupo de amigos ou uma família.

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/nj1Rwc>>. Acesso em: 12/06/2017.

anos é mais difícil de ser realizada. No entanto, sabe-se que as personagens negras desse momento foram principalmente desempenhadas por Ruth de Souza em *Passos dos Ventos* e *A Cabana do Pai Tomás* (esta última como protagonista).

A personagem protagonista de Ruth de Souza e a novela *A Cabana do Pai Tomás* (1969) serão discutidas com mais detalhes no próximo capítulo. Porém, o personagem interpretado por Sérgio Cardoso – ator branco vivendo personagem negro – é o clássico que deu origem ao estereótipo *tom*, “preto velho serviçal, fiel, resignado e ao mesmo tempo bondoso, sábio e digno, o negro de alma branca” (ARAÚJO, 2000, p. 93).

Destaca-se também a execução do *blackface*<sup>14</sup> nessa novela. A emissora aponta que a opção pelo ator Sérgio Cardoso foi forçada pela agência de publicidade Colgate-Palmolive, principal patrocinadora da novela e da década.<sup>15</sup>

Em *Passos dos Ventos* (1969), uma novela de época que contou com cenas que se passavam no Haiti, a emissora exibiu como trama paralela um romance inter-racial entre um homem negro e uma mulher branca, a primeira aparição desse conflito na emissora. Ruth de Souza era mãe do personagem negro no romance, para o qual foi escalado o ator Jorge Coutinho. Entretanto, não há registros que possam contribuir para entender como a questão foi abordada na novela ou como era especificamente a personagem de Ruth de Souza (ARAÚJO, 2000).

Na década seguinte, a narrativa focou-se especificamente na ascensão social de personagens. O Brasil vivia sua última década de crescimento econômico do século XX e havia uma possibilidade real de aumento de renda para boa parte da população.

Conforme salientou Muniz Sodré, um contexto que deu origem ao crescimento de uma espécie de mito cultural de que a distribuição de bens era uma consequência da ascensão educacional e no qual o brasileiro, mais instruído, em especial no campo técnico-científico, teria mais facilidade de crescimento econômico e social<sup>16</sup>. (ARAÚJO, 2000, p. 106).

A partir do mito, a intenção narrativa era mostrar que a mobilidade era uma possibilidade para qualquer pessoa. Objetivo até mesmo dos patrocinadores, que instruíam os autores a escolher enredos plausíveis, com acontecimentos realistas, e problemas que não

<sup>14</sup> Representação de um personagem negro por um ator branco, por meio de pintura, maquiagem, e outras técnicas para que aparentasse ser de outra raça.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/q1aaRu>>. Acesso em: 21/06/2017

<sup>16</sup> Muniz Sodré, *apud* Cristina Lasagni & Giuseppe Richieri, *L'altro mondo quotidiano: telenovelas, Tv brasileira e dintorni*, cit. p. 68. [Referência do autor].

fossem muito complicados de serem resolvidos. Contudo, nenhuma emissora optou por narrar a ascensão social de um personagem negro (ARAÚJO, 2000).

Araújo (2000) destaca a autora de Janete Clair como uma aliada na construção de personagens não-estereotipados para atores negros. Em especial, três novelas suas: *Irmãos Coragem* (1971), *Pecado Capital* (1975) e *Duas Vidas* (1977). Nas duas primeiras novelas, Milton Gonçalves deu vida aos personagens negros de maior destaque, sendo o primeiro Brás Canoeiro, um fiel escudeiro do personagem branco principal. Em *Pecado Capital*, o personagem foi Percival Garcia, um psiquiatra renomado, com vários cursos na Europa. Esse foi o personagem que, entre os três, melhor foi recebido pelo público, em especial o público negro. Em *Duas Vidas*, foi a vez de uma mulher, vivida por Ruth de Souza, ter o destaque da classe média.

Todos esses personagens, no entanto, eram personagens de apoio, sem muita ou nenhuma importância para a trama principal de cada novela. Em comum, dividiam uma característica típica dos personagens negros da ficção em geral: eram sozinhos. Não tem família ou amigos negros.

Desde os anos 70 as telenovelas têm apresentado personagens negros de certa projeção social, representados por bons atores, mas que não têm, na trama, história própria, nem família, nem núcleo social: são as personagens soltas. Estão nessa situação uma galeria de padres, juizes, promotores, donos de estabelecimentos comerciais, etc. O início desta pesquisa, como já foi dito acima, elege a novela *Pecado Capital*, na qual Milton Gonçalves, ator negro consagrado, representa um psiquiatra, com essas características mencionadas. Nas palavras do ator, em depoimento pessoal para a pesquisa, “o primeiro personagem negro de terno e gravata”, mas sem identidade própria, situação que permanece até os anos 90. (COUCEIRO, 2001, p. 92)

Essa característica colabora principalmente para a pouca presença de pessoas negras nos enredos. Com família, mais personagens teriam de ser alocados na trama. A solidão também serve como ferramenta para esconder os conflitos, deixando o personagem negro solitário em um cenário branco, servindo para tramas que não o tocam diretamente.

Nas novelas de Dias Gomes da mesma década, existe a tendência de foco nas classes sociais mais subalternas por conta do próprio interesse do autor em falar sobre personagens pobres. Mesmo assim, a presença de negros continuou pequena. Seu grande sucesso, a novela *O Bem-Amado* (1973), quebrou a solidão dos personagens negros incluindo um casal formado por Ruth de Souza e Milton Gonçalves, embora os personagens continuassem sendo acessórios dispensáveis a trama. Milton Gonçalves, no entanto, recebeu destaque por fechar a novela com a cena final na qual voava, na inauguração de um realismo fantástico televisivo. O personagem

é descrito pela Rede Globo como uma metáfora, revelando assim sua relevância estilística na obra.

Zelão das Asas (Milton Gonçalves) representa uma metáfora da busca por liberdade política e de expressão em plena ditadura dos anos 1970. A última cena da novela é protagonizada pelo pescador que, finalmente, consegue voar com as asas construídas por ele durante toda a história.<sup>17</sup>

Sua esposa, Chiquinha, é a enfermeira do único hospital da cidade, mas não se relaciona de nenhuma forma substancial com a trama principal da novela.

A única vez em que Dias Gomes toca diretamente na questão racial na década de 1970 é por meio de uma personagem mestiça, percebida como branca pelos demais personagens, em *Verão Vermelho* (1970). O papel de Geralda foi dado a Lúcia Alves, e ela tem vergonha da mãe, personagem de Ruth de Souza, por ela ser negra, escondendo sua origem o quanto pode (ARÁUJO, 2000).

Essa narrativa relaciona-se com o estereótipo estadunidense do mulato trágico (*tragic mulatto*) e vai se repetir nas novelas brasileiras algumas vezes. Trata-se do personagem que está na linha da raça, nem propriamente negro e nem branco. No Brasil, é um local delicado pois aqui não há uma concepção definitiva do que determina a raça de uma pessoa, como abordado no capítulo 2. Embora seja filha de uma negra de pele escura e traços indiscutíveis, Geralda não é percebida como negra, e pode esconder sua origem se assim quiser, pois não há nada fisicamente que a relacione com a raça. Ao mesmo tempo, não é o laço materno que a classificará como negra. Apenas demonstrará sua origem, mas no Brasil não há uma regra de descendência, mas sim uma leitura de fenótipos arbitrária.

Outro estereótipo que nasce na década de 1970 e logo se torna objeto de exploração até mesmo de Hollywood é o negro como anjo da guarda. Ele se relaciona facilmente com o estereótipo da *mammie* e do *tom* por estar à serviço fielmente dos personagens brancos. O estereótipo esteve presente nas novelas *Uma Rosa Com Amor* (1972), *Bravo* (1976) e *Carinhoso* (1974), mas ficou marcado pela personagem Albertina, de Ruth de Souza em *O Grito* (1975).

Albertina era empregada de uma atriz decadente, interpretada por Tereza Rachel. Ao herdar uma fortuna com o falecimento de seu patrão, decide comprar o apartamento em que mora com a atriz, porque prevê que os gastos exagerados da patroa irão levá-la a falência. Portanto, é proprietária do imóvel, mas deixa que todos pensem que é empregada da atriz para

---

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/xvt68R>>. Acesso em: 13/06/2017.

protegê-la. Além disso, trata-a como sua filha, cuidando e prezando por ela.<sup>18</sup> Araújo (2000) aponta, contudo, que esse passado de Albertina e sua relação com a patroa não era evidente para os atores ou o público. A própria atriz Ruth de Souza refere-se à personagem de Tereza Rachel como irmã de criação de Albertina.

O estereótipo, embora permita que as personagens saiam do lugar subalterno, enaltecendo-as algumas vezes, as mantém como um apoio para o desenvolvimento de personagens brancos. E, particularmente, no caso da novela *O Grito*, a condição de serviçal formal continua existindo, ainda que somente para os demais personagens.

Na novela *Sem Lenço e Sem Documento* (1978), a história de um locutor de rádio negro e sua fã branca – de aparência tipicamente nordestina – é abordada, mas curiosamente, o casal, interpretado por José Damasceno e Ilva Niño tem que superar o empecilho da proibição do romance por parte da mãe negra do locutor. Para Araújo (2000), a inversão dos polos onde normalmente se encontra o preconceito serviu no contexto da ditadura e na tendência de não abordar os conflitos raciais em novelas por parte da Rede Globo para confirmar o mito de democracia racial brasileira.

A novela-comédia surge como um novo estilo durante a década de 1970, trazendo o humor para a narrativa de forma distinta da novela melodramática típica daquele momento. *O Pulo do Gato* (1978) é uma novela do gênero que tocou a questão do negro com o que Araújo (2000) chama de consciência racial, por meio do personagem de Milton Gonçalves, Caxuxo, em que em diversos momentos da trama fala sobre sua raça e o preconceito, ainda que em subtexto. Foi um anti-herói que, atipicamente, buscou suas origens africanas em momentos na trama em que reverenciava essa cultura.

Em 1970 e 80 surgiram as novelas que abordaram o período escravocrata brasileiro e tiveram o foco no processo da abolição. Mas em grande parte desse período, as narrativas “parecem ter confirmado a versão da história oficial de que a libertação dos escravos foi um feito realizado só por brancos” (ARAÚJO, 2000, p. 187).

Escrava Isaura e Sinhá-moça marcaram o período e foram amplamente exportadas pela Rede Globo. O sucesso absoluto de *Escrava Isaura* (1977) parece ter sido o grande motivador do investimento da emissora em mais novelas do tipo. No entanto, essa narrativa faz parte de uma etapa em que o cenário da escravidão reproduzia pessoas negras extremamente dóceis, conformadas com sua situação, e gratas pela ajuda de brancos abolicionistas.

---

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/wXz9qE>>. Acesso em: 13/06/2017.

Além disso, a própria personagem Isaura, que no romance original de Bernardo Guimarães, escrito em 1875, era uma mestiça de pele extremamente clara, foi interpretada por Lucélia Santos, uma atriz branca. A típica mestiça brasileira já estava associada com estereótipos sexualizados, o que entrava em conflito com a personagem pura de Isaura.

Naquela época, portanto, a associação de negritude com beleza, inocência e pureza era inimaginável para todos os brancos, os potenciais consumidores de romances. [...] Até mesmo a mulata, descrita por Jorge Amado com os traços inconfundíveis da fusão racial brasileira, só recebeu o atributo de graça, beleza e um pouco de safadeza na novela Gabriela, levada ao ar um ano antes pela emissora, que dessa forma seguiu a tradição da literatura e do romance brasileiro, desde Gregório de Matos. Mesmo assim, foi escolhida uma atriz quase branca, de tipo levemente caboclo (Sônia Braga), que atuou em toda novela com a pele bronzeada. (ARAÚJO, 2000, p. 203).

No final da narrativa de Escrava Isaura, a libertação dos personagens escravizados da novela vem como um presente do par romântico de Isaura, um homem branco interpretado por Edwin Luisi, que lhes oferece não só a alforria, mas um pedaço de terra para cada um cultivar.

Sinhá-moça (1986) já demonstra outro viés narrativo da abolição. Nessa novela, os personagens negros escravizados apresentam resistência e força, no contexto da chegada dos imigrantes europeus, e demonstra as injustiças de uma abolição sem reparação, deixando os escravos libertos sem perspectiva. Contudo, é a novela Pacto de Sangue (1989) de Regina Braga que realmente surpreende com a mudança narrativa.

A trama central se desenvolve a partir do pedido feito por um filho em seu leito de morte ao seu pai, um homem branco, para que adote um menino negro e o crie com orgulho de sua raça. E, apesar de ter o foco na luta de abolicionistas brancos, conta com um núcleo centrado em um Quilombo organizado por mulheres negras que eram heroínas na história. O extenso elenco composto por atores negros, o destaque dado a seus núcleos, as referências as matrizes africanas, e o desenvolvimento dos personagens com profundidade construíram uma novela peculiar na abordagem na questão da raça. O elenco foi o maior encontrado na década de 1970 e 1980 em todas as produções do horário das seis da Rede Globo (ARAÚJO, 2000).

Araújo (2000) considera que no decorrer das décadas de 1980 e 1990 a imagem de um paraíso da democracia racial brasileiro foi arranhada. O racismo é abordado, embora o seja de maneira isolada e retratado nas ações dos vilões e como um problema específico do personagem negro. Ao mesmo tempo, o autor aponta que outros temas, como a emancipação feminina, são trabalhados como conflito central nas novelas, e de maneira que passem a percepção que o conservadorismo e a opressão afetam toda a sociedade brasileira.

Esse novo ângulo de abordagem inicia uma mudança, ainda que pequena, no padrão inicial de silenciar o debate quase que em sua totalidade na maioria das obras.

Até o final dos anos 90, poucas telenovelas trataram a discriminação racial contra o negro brasileiro de forma direta. Na teleficção, assim como na nossa sociedade, a vergonha de demonstrar o próprio preconceito, ou o “preconceito de ter preconceito”, conforme alertava o sociólogo Florestan Fernandes, criou o tabu que inibe a manifestação aberta do racismo e fortaleceu o consenso em torno do mito da democracia racial brasileira (ARAÚJO, 2008, p. 981).

Em *Corpo a Corpo* (1984), a primeira família negra de classe média da televisão é representada por Ruth Souza, Waldir Onofre, Zezé Motta e Elaine Neves. A trama central desenvolvida nesse núcleo é o relacionamento inter-racial entre os personagens de Zezé Motta (Sônia) e do galã Marcos Paulo (Cláudio), filho da família rica e protagonista da novela. Eles enfrentaram o preconceito do pai de Cláudio e da madrasta, a vilã da novela. Num ato final de rendição da personagem Sônia, ela salvará por transfusão sanguínea seu sogro, e a vilã morrerá em um incêndio.

No entanto, a família se vê abalada, desde o início da trama, pela morte do pai de Sônia (Waldir Onofre), e enfrenta dificuldades financeiras que rebaixam seu estilo de vida. Essa situação criou uma polêmica entre Ruth de Souza e o autor da novela Gilberto Braga, quando a atriz criticou a trajetória da família em entrevista à revista *Amiga* afirmando que “Até agora, ninguém se preocupa ou pensa com o sentimento do negro” (*Amiga apud* ARAÚJO, 2000, p. 253).

A personagem Sônia é uma mulher com curso superior em arquitetura, que enfrenta dificuldades na profissão pelo mercado pequeno. A própria relação com um galã já demonstra uma virada no local reservado às mulheres negras nas tramas: não é mulata sensual, nem empregada doméstica. Mas é servil, dócil. Consegue a aceitação abdicando de seu sangue para salvar aquele que a renegou.

Outras novelas do período trazem a discussão do racismo, com destaque para *Felicidade* (1991) de Manoel Carlos, que chegou a ter no elenco quase 25% de atores negros – número bastante superior ao habitual 10% máximo encontrado, e para *Pátria Minha* (1994) que foi palco de um embate<sup>19</sup> entre a emissora Rede Globo e organizações do movimento negro (ARAÚJO, 2000).

---

<sup>19</sup> Organizações do movimento negro criticaram o fato de que o autor, ao abordar a questão da intolerância racial a partir das humilhações do vilão da trama, retratou o personagem negro como um ser subserviente incapaz de reagir aos ataques feitos a ele. Foi exigido retratação em que um personagem negro orientasse a vítima de racismo a reagir. No entanto, o embate ainda persistiu, com a negação da emissora de se retratar. Por fim, cedendo às pressões até mesmo de alguns atores, a novela exibiu a cena pedida (ARAÚJO, 2000).

A novela de sucesso de audiência, *A Próxima Vítima* (1995), trouxe mais uma vez uma família negra de classe média que dessa vez conquistou visibilidade e simpatia do público. Entretanto, essa família não se depara com o racismo como conflito na narrativa. A opção do autor Sílvio de Abreu foi, abertamente, não tocar no assunto. Mostrar que a cor da família não mudaria nada.

E, curiosamente, mesmo a classe média negra de *A Próxima Vítima*, que foi aquela que mais teve impacto na imprensa, diferenciou-se no tratamento adotado para os personagens negros porque os tornou tão “normais” e assimilados, tão distantes da cultura afro brasileira, que poderiam ser representados por um elenco de brancos. (ARAÚJO, 2000, p. 230)

A família foi composta por Zezé Motta (Fátima) casada com Antônio Pitanga (Cléber Noronha) e ambos pais de Sidney (Norton Nascimento), Jefferson (Lui Mendes) e Patrícia (Camila Pitanga). As mulheres se enfrentam com o machismo dos homens, que proíbem, por exemplo, que a mãe da família trabalhe fora, ou se enfrentam com a luta da personagem Patrícia para realizar seu sonho de modelo. Outra característica foi o preconceito invertido, da família negra com o namorado branco, por razões de classe social – eles, refinados, não aceitam o jeito bruto do rapaz.

No entanto, a construção do núcleo familiar tem por mérito apresentar, pela primeira vez, uma família negra estruturada, com laços sanguíneos e tradicional, em um terreno quase sempre calcado por famílias marcadas pelas tragédias ou problemas em seus alicerces.

É uma experiência antiga para essa população afro-descendente a existência de famílias monoparentais, chefiadas por mulheres, e os arranjos familiares – provenientes de famílias anteriores desfeitas, ou formadas por pessoas sem laços sanguíneos – que tornaram normais na classe média branca, em decorrência da emancipação feminina e das mudanças de valores sexuais afetivos, que se liberalizaram após os anos 70. O grupo racial negro tem uma história familiar específica na sociedade brasileira, que começa, como experiência coletiva, no período final da escravidão, quando os negros deixam de ser propriedade dos senhores de escravos e buscam vencer a desestruturação familiar e grupal, tentando, a partir daí, constituir núcleos estáveis e seguros, chefiados por pai e mãe, à maneira da classe média tradicional brasileira. (ARAÚJO, 2000, p. 293)

Para Araújo (2000), são as novelas *Anjo Mau* e *Por Amor* que colocam o racismo como algo estrutural, reproduzido por parentes e namorados, não só como fruto de uma vilania dos personagens antagonistas das tramas.

Em *Anjo Mau* (1997), nova versão da novela da década de 1970 de Cassiano Gabus Mendes, o tema é apresentado secundariamente e mais uma vez por uma personagem branca, em uma reedição do ocorrido em *Verão Vermelho* (1970). A filha de traços brancos Tereza

(Luiza Brunet) esconde a mãe negra dona Cida (Léa Garcia). No entanto, nessa narrativa, a própria mãe ajuda a filha a esconder sua origem para não a prejudicar, e tem seu segredo revelado pela mocinha da novela branca, contra sua vontade.

Outra personagem negra de relevância no enredo é a menina moradora de rua adotada por dona Cida para suprir a falta da filha que a abandonou, Vivian, interpretada por Taís Araújo. Vivian traz traumas do período em que morava na rua, e se reconstrói pelo orgulho racial e de sua identidade. É uma mulher dedicada e não atende ao estereótipo da mulata sensual, o que é trabalhado na novela a partir do intenso assédio do homem branco rico que depois se redimiria para se tornar um parceiro à sua altura. Importante ressaltar que toda esta narrativa não fez parte da primeira versão da novela exibida em 1976.

Por Amor (1997), grande sucesso de Manoel Carlos, a trama do racismo mostra um casal inter-racial entre Márcia (Maria Ceíça) e Wilson (Paulo César Grande), em que o personagem masculino e branco se nega a ter filhos com Márcia por medo de que os filhos nasçam fenotipicamente negros. A resolução é simplificada quando, ao dar à luz a filha indesejada pelo marido, a criança nasce com as características brancas, e Wilson implora por perdão, se reconciliando com a esposa.

Esse histórico final demarca um crescimento significativo na presença de negros nos enredos das novelas brasileiras, ainda que, em nenhum momento tenha superado a marca dos 40% em um elenco, nem mesmo em novelas de foco temático escravocrata (ARAÚJO, 2000).

E, mesmo nesse crescimento e na mudança da negligência do tema do racismo, ainda que não seja uma virada contundente, demonstra uma tendência a esvaziar o debate, ou não conectá-lo como algo de importância social ampla para a sociedade brasileira.

O que em linhas gerais se pode perceber de modo quase recorrente é que as tramas que se iniciam criam expectativa de uma discussão mais séria sobre a questão racial mas, freqüentemente, acabam por diluir, diminuir ou atenuar a proposta inicial (COUCEIRO, 2001, p. 92).

A presença negra se deu por meio de estereótipos, alguns de origem estrangeira, outros construídos no seio da cultura brasileira como a empregada doméstica fofoqueira, ou o capitão-do-mato, e de maneira geral subserviente aos personagens brancos. Também se construiu com destaque apenas ao servir de apoio para o desenvolvimento das tramas centrais compostas por personagens brancas, como o típico anjo da guarda. O drama do racismo, sobretudo, apareceu principalmente como fruto da maldade dos antagonistas até a década de 1990, e sempre foi resolvido de maneira pontual e individualizada.

Portanto, é esse histórico do tratamento do povo negro e a relação com a mudança do foco narrativo nos anos 2000 – que passou a incorporar de maneira central os dramas da chamada nova classe média, como abordado no início deste capítulo – que serve de base para a abertura para algo inédito: as mulheres negras protagonizaram novelas da emissora. A virada do século inaugura a era das protagonistas para as mulheres negras. Os estereótipos, os destaques, e o modo de tratar o racismo nesse novo momento da televisão são analisados no próximo capítulo.

#### 4. A ERA DAS PROTAGONISTAS

Até o final de 2016, durante suas mais de cinco décadas, a Rede Globo produziu um total de 297 novelas. O número de protagonistas mulheres e negras na emissora, no entanto, não acompanha essa ordem de grandeza. São apenas oito, o que representa 2,69% do quadro geral. A primeira protagonista destaca-se por ser ainda nos anos iniciais, em 1969, e foi seguida por um jejum de 35 anos – só em 2004 uma mulher negra protagonizaria uma novela da Globo novamente.

A situação na emissora não foi distinta dos demais canais de televisão. A única outra protagonista negra nesse intervalo foi ao ar em 1996 na extinta TV Manchete na novela *Xica da Silva*, com a temática da escravidão, e interpretada pela futura atriz global de sucesso Taís Araújo (ANDRADE, 2009).

As protagonistas negras voltam à Rede Globo em um revezamento entre duas atrizes: Camila Pitanga e Taís Araújo. Suas personagens contam com trajetórias distintas, mas flertam com os estereótipos estabelecidos para as mulheres negras desde o início da história da novela brasileira: a negra sensual, a empregada doméstica subserviente, entre outros abordados no capítulo 3.

A partir da virada do século, as protagonistas dobram sua presença, estando à frente de 7,29% das novelas. Todavia, o número é pequeno diante da divisão étnico-racial do Brasil, onde 51% da população total em 2010 era de pessoas pretas ou pardas (IBGE, 2014).

Uma pesquisa realizada para o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa, realizado pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, apontou que a média de personagens pretos e pardos em novelas entre 1984 e 2014 foi de 8,7%, salientando-se o fato de que em 11 das 162 novelas do período não há nenhum personagem negro. A marca dos 30% só foi ultrapassada duas vezes, uma em *Felicidade* (1991) como já mencionado, e outra em *Lado a Lado* (2012), novela histórica do período pós-escravocrata brasileiro que será discutida ainda neste capítulo. Sobretudo, afirma que “grande parte das novelas que apresentam uma quantidade relativa de pretos e pardos maior que a média foi, também, protagonizada por atores/atrizes não-brancos” (CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2015, p. 12).

Neste capítulo, como foco central desta pesquisa, são analisadas as personagens protagonistas mulheres e negras de acordo com sua construção narrativa.

#### 4.1 Ruth de Souza é Tia Cléo em A Cabana do Pai Tomás (1969)

Tia Cléo foi a primeira personagem protagonista mulher e negra na emissora de televisão Rede Globo, na novela *A Cabana do Pai Tomás* (1969) de autoria de Hedy Maia e exibida na faixa das 19 horas. O papel foi desempenhado por Ruth de Souza, atriz pioneira do teatro brasileiro e uma das maiores divas brasileiras desde 1950. Reconhecida em premiações internacionais, concorrendo ao lado de grandes estrelas do cinema, Ruth de Souza tinha uma carreira de sucesso, e mesmo assim, desde a sua primeira participação em novelas, pela TV Excelsior em 1965, foi escalada com um papel subalterno de empregada doméstica (ARAÚJO, 2000).

Em razão dos incêndios ocorridos na emissora, mencionados no capítulo anterior, a análise geral da novela fica comprometida, pois os únicos registros são a memória dos envolvidos em sua criação. O acervo de memórias da Rede Globo resume a narrativa da seguinte forma:

A história, inspirada em romance homônimo de Harriet Beecher Stowe – que impulsionou o movimento abolicionista nos Estados Unidos –, mostra o conflito entre os escravos norte-americanos plantadores de algodão e os ricos proprietários de terra no sul do país. A luta pela liberdade é liderada por Pai Tomás (Sérgio Cardoso) e sua esposa Cloé (Ruth de Souza).<sup>20</sup>

Entretanto, não há como saber como a luta pela abolição se desenrolou na novela e nem como os personagens se portaram na discussão do racismo.

Como protagonista, Ruth de Souza atuou ao lado de Sérgio Cardoso, ator branco que fazia o papel do Pai Tomás, personagem negro, em execução do polêmico *blackface* comum nos Estados Unidos. Sérgio Cardoso pintava-se de preto e usava rolhas para alargar o nariz e aumentar os lábios, copiando traços negroides para o personagem. A polêmica grande, e o fato de não ter conseguido envolver a audiência na trama, fez com que a novela tivesse mal desempenho. Além disso, o mencionado incêndio de 1969 nas instalações da Rede Globo em São Paulo forçou a passagem das gravações para o Rio de Janeiro, forçando o abandono de dois estúdios construídos para a gravação da novela. O cenário problemático fez com que o diretor Walter Negrão assumisse o cargo na etapa final, transformando o enredo em cenas de ação para envolver o público.

O fiasco da novela teve um desdobramento diferente para Ruth de Souza. Durante as gravações, o destaque da atriz também causou protestos. Ela relatou em depoimento à Joel Zito Araújo que recebeu o pedido de Sérgio Cardoso para que seu nome aparecesse depois de outras

---

<sup>20</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/CNbpX9>>. Acesso em: 16/06/2017.

atrizes, e concordou pela sobrevivência do papel que julgava ser maravilhoso. Contudo, com o decorrer da novela, a personagem perdeu o destaque na trama gradativamente (ARAÚJO, 2000).

A novela realizada ainda no período experimental da emissora configurava um distanciamento entre as narrativas fictícias e a realidade da sociedade brasileira, que seria abandonado no futuro pelas novelas brasileiras como explicitado no capítulo 3. Portanto, seu impacto para o debate de construção de identidades é reduzido. Colabora, principalmente, como referência para as elaborações futuras de personagens negras da emissora.

#### **4.2 Taís Araújo é Preta em Da Cor do Pecado (2004)**

Taís Araújo, já marcada pelo pioneirismo ao estrear a novela da TV Manchete como Xica da Silva em 1996, volta a abrir caminhos para as mulheres negras ao ser escalada para viver a personagem Preta, protagonista da novela de João Emanuel Carneiro, *Da Cor do Pecado*, em 2004. A novela é exibida na faixa das 19h e conta a história do romance entre Preta e Paco (Reinaldo Gianecchini).

A reedição de um casal inter-racial, tema esporadicamente abordado nas novelas da emissora Rede Globo e sempre foco de polêmicas e rejeição, conquistou o público. Na narrativa, Paco, homem branco, é herdeiro de uma das maiores fortunas do país. O romance precisa superar as investidas preconceituosas de seu pai, Afonso Lambertini (Lima Duarte) e da noiva do rapaz, Bárbara (Giovanna Antonelli). Em 12 de maio de 2004, a revista *Agora* publicou uma matéria em que analisava como ótimo o nível de audiência da novela.

A ótima audiência de "*Da Cor do Pecado*" – média de 41 pontos até o final de abril, com o recorde de 49 pontos na última quarta-feira, quando o casal principal, formado por um branco e uma negra, reencontrou-se – é sinal de que os tempos mudaram.<sup>21</sup>

Mesmo como mocinha de novela e defendendo-se de uma personagem tipicamente má – que com o desenrolar da trama mostrará ser psicologicamente desequilibrada – a personagem de Preta e a cultura negra não estavam imunes aos estereótipos da sensualidade, constantemente reeditado em novelas da Rede Globo.

Para viver a sensual Preta, Taís Araújo teve aulas de tambor de crioula, dança popular maranhense em que mulheres dançam em uma roda e homens tocam tambores. A

---

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/9wqx4B>>. Acesso em: 17/06/2017.

primeira vez em que Paco a vê, e fica encantado, ela está dançando em uma dessas rodas.<sup>22</sup>

A abordagem também ficou explícita com a escolha do título e música-tema da novela. A canção de autoria de Bororó e interpretada na abertura pela cantora Luciana Mello tem em sua letra as passagens “Esse corpo moreno / Cheiroso e gostoso / Que você tem / É um corpo delgado / Da cor do pecado / Que faz tão bem” e “Quando você me responde / Umas coisas com graça / A vergonha se esconde / Porque se revela a maldade da raça”. Não há perguntas. A cor negra é a cor do pecado.

A diferença é que, desta vez, o estereótipo combina essa imagem de sensualidade da raça negra com a doçura e bondade esperado de uma protagonista heroína. Por isso, é considerado não só um marco pelo destaque, mas pela construção do personagem em si.

O papel de Preta de Sousa desempenhado por Taís Araújo em *Da cor do pecado* foi, dentro desse contexto histórico, um fator inédito de auto-estima para crianças e adolescentes afrodescendentes de todo o país, quebrando paradigmas e estereótipos sobre o negro brasileiro. (ARAÚJO, 2008. p. 981)

A presença de negros no contexto da novela foi inferior a marca dos 10%, de acordo com Joel Zito Araújo em entrevista à Folha de São Paulo em 13 de maio de 2004<sup>23</sup>. Mais uma vez, um personagem negro é solitário, não convive com familiares – a mãe de Preta, interpretada por Solange Couto, morre no início da novela – e apenas relaciona-se com personagens brancos. Além disso, a personagem Preta é pobre e para seu sustento vende ervas medicinais em uma feira no Maranhão.

Mantém-se a tendência anterior notada nas décadas de 1980 e 90 de individualizar as investidas racistas. As ofensas pela questão racial são realizadas pela vilã Bárbara e por Afonso, que na fase final da trama se redime ao se encantar com seu neto negro Raí (Sérgio Malheiros).

### **4.3 Camila Pitanga é Rose em Cama de Gato (2009)**

Em 2009 dos três horários reservados às novelas rotativas da emissora de televisão Rede Globo, duas eram protagonizadas por mulheres negras. Às 19 horas o papel da faxineira Rose foi dado à Camila Pitanga em *Cama de Gato*, novela de Duca Rachid e Thelma Guedes.

A trama da novela conta a história de Gustavo (Marcos Palmeira), um milionário frio e arrogante. Casa-se com Verônica (Paolla Oliveira), de família rica que foi à falência.

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/ccikv3>>. Acesso em: 17/06/2017.

<sup>23</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/zdkAf3>>. Acesso em: 28/04/2017.

Rose é faxineira da empresa de Gustavo. Pessoa bondosa, busca sempre ajudar o próximo, e vê a bondade em Gustavo que ninguém mais parece encontrar. Desde o início da trama, ainda sem contato direto com o personagem de Gustavo, Rose o defende em conversa com uma amiga. No desenrolar da trama, o milionário é vítima de armações e Rose busca avisá-lo para que se previna, mas ele a trata de maneira extremamente rude e a demite.

Mesmo assim, quando tem a oportunidade, Rose volta a ajudá-lo, inclusive o abrigando em sua própria casa. O romance entre os dois surge ao mesmo tempo em que Gustavo reencontra a humildade, e os dois passam a ser vítima das armações de Verônica, que quer separá-los a todo custo, sempre com o objetivo de tomar a fortuna de Gustavo.

A atriz Camila Pitanga é filha de Antonio Pitanga e Vera Manhães, atores da mesma emissora e ambos negros. Levando em conta a leitura do fenótipo da atriz, existem elementos mistos que a colocam no limite da raça. Seu nariz é fino, sua pele não é muito escura e seu cabelo é liso. No entanto, vale indicar que a atriz afirma contundentemente que é negra<sup>24</sup>.

A personagem Rose, de *Cama de Gato*, tem quatro filhos de um casamento anterior com Tião (Ailton Graça), e todos são negros. Seu par romântico, Gustavo, é interpretado por Marcos Palmeira, ator de tipo mestiço.

Em toda a trama, a questão da raça não é mencionada, mostrando um Brasil pós-racial fictício. A personagem negra, no entanto, ainda que não seja reconhecida como tal dentro da narrativa, representou uma mulher de origem pobre, o lugar comum da raça nas novelas. O papel combinou atitudes de resignação – a aceitação de Rose em relação ao tratamento grosseiro de Gustavo no início da novela – e personalidade forte – em uma cena importante da novela, Rose vai à casa de Verônica para a agredir fisicamente, cansada das armações da vilã.

Dessa forma, a personagem se diferenciou e se aproximou de estereótipos a todo momento, mas não gerou debate da mídia ou acolhimento do público. Sua média de audiência ficou em 24 pontos<sup>25</sup>, considerado um rendimento mediano para a faixa de horário na emissora.

#### **4.4 Taís Araújo é Helena em *Viver a Vida* (2009): Chegada ao Horário Nobre**

A chegada de uma protagonista ao horário nobre não se deu de qualquer forma. Uma vez mais, Taís Araújo quebrou barreiras. A personagem para qual foi escalada foi mais uma Helena, entre tantas outras emblemáticas do autor de novelas Manoel Carlos.

<sup>24</sup> Ao aderir à campanha feminista #HeforShe (Eles por Elas, do inglês), Camila Pitanga publicou um vídeo em sua rede social Instagram em que afirma “Não sou morena e nem mulata. Sou negra.” Disponível em: <<https://goo.gl/UrUPZB>>. Acesso em: 18/06/2017.

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/Yee1sR>>. Acesso em: 18/06/2017.

Para compreender sua personagem em *Viver a Vida*, é necessário entender como as tramas escritas pelo autor normalmente são apresentadas. No total, Manoel Carlos escreveu nove protagonistas Helenas para o horário nobre da Rede Globo. Taís Araújo foi a única negra. As personagens costumam ser mulheres de classe média, mães, e fortes diante dos problemas que encontram na vida. Doam-se para sua família, em especial para filhas também mulheres. Seus grandes sucessos como *Por Amor* (1998) e *Laços de Família* (2000) mostram mães que sacrificam seus desejos pela felicidade das filhas. No arquivo de memória da Rede Globo<sup>26</sup>, Manoel Carlos refere-se às personagens Helenas como “heroínas de classe média”.

A trama da Helena negra flerta com essa temática preferida pelo autor. Porém, tem particularidades. A maternidade dessa Helena fica na potencialidade – a personagem fez um aborto no início de sua carreira como modelo – e seu sacrifício materno, comum nas obras de Manoel Carlos, é feito pela sua enteada Luciana, interpretada por Alinne Moraes. O que marca a personagem, contudo, é a culpa.

A trama conta a história da modelo de sucesso internacional Helena que se casa com um homem mais velho, Marcos (José Mayer), um homem divorciado que tem três filhas com Tereza (Lílian Cabral). Tereza aceita a separação pela infelicidade do casamento, mas ainda ama o ex-marido. Helena vira vítima do ressentimento da família, então.

Por conta de um acidente, Luciana fica tetraplégica e Helena é responsabilizada por isso. Em uma das cenas mais emblemáticas da trama, ajoelha-se pedindo perdão à mãe de Luciana, Tereza, e é esbofeteada por ela.<sup>27</sup> O aborto realizado também é mencionado diversas vezes, até mesmo por seu marido Marcos, como forma de criticá-la.

Essa subserviência foi alvo de críticas por parte de organizações do movimento negro. A cena em questão foi amplamente comentada pelo seu caráter degradante para a personagem negra. Em entrevista ao Núcleo Piratininga de Comunicação, Joel Zito Araújo relembrou a polêmica vivida entre organizações do movimento e a Rede Globo em *Pátria Minha* (1994).

Há cerca de 15 anos, entidades negras de São Paulo ingressaram com uma ação na Justiça contra a Rede Globo por ter colocado um personagem que foi praticamente espancado pelo vilão da novela, que era interpretado pelo Tarcísio Meira, e que não reagiu. Aquilo passou em branco por parte do público, mas as entidades negras reagiram. Agora, passados quinze anos o público reagiu, e isso é algo muito interessante em termos de consciência social do Brasil, porque a reação do público foi tão evidente que a partir daí se viu uma série de justificativas que foram dadas pelo

---

<sup>26</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/7XMSYF>>. Acesso em: 18/06/2017.

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/4EcLnp>>. Acesso em: 18/06/2017.

autor da novela, pelos diretores, pelos atores, que não tinham nada a ver, enfim. A reação dessa parcela de público chegou lá. (ARAÚJO, 2010)<sup>28</sup>

Mesmo com o protagonismo e uma família negra estruturada, a raça negra não foi objeto da narrativa em quase nenhum momento. Foi apenas mencionada. E, como um ponto fora da curva das abordagens do racismo na Rede Globo, nem mesmo os antagonistas se utilizaram de ofensas racistas contra a heroína.

Talvez porque, nessa narrativa, Helena não tenha sido de fato a heroína. Seu papel foi ofuscado pelos dramas vividos por Luciana e Tereza. A superação da modelo mimada e invejosa, Luciana, ao se enfrentar com a limitação física da tetraplegia ocupou o centro da novela.

A família de Helena fica isolada em Búzios e a única que se relaciona esporadicamente com ela na trama é Sandrinha (Aparecida Petrowki), sua irmã, que vive um relacionamento abusivo com um homem negro envolvido com o crime em uma favela do Rio de Janeiro.

Em relação a estética, além da pele indiscutivelmente escura característica da atriz, a personagem também exibiu o cabelo crespo natural, uma opção diferente da realizada anteriormente por esta mesma atriz em *Da Cor do Pecado* (2004). Essa escolha se mostra de extrema relevância, uma vez que o cabelo crespo tem importância intrínseca para o povo negro, como abordado pela antropóloga Nilma Lino Gomes.

No regime escravista a “lida” do escravo implicava em trabalhos forçados no eito, na casa-grande, na mineração. Implicava, também, a violência e os açoites impingidos sobre o corpo negro. Dentre as muitas formas de violência impostas ao escravo e à escrava estava a raspagem do cabelo. Para o africano escravizado esse ato tinha um significado singular. Ele correspondia a uma mutilação, uma vez que o cabelo, para muitas etnias africanas, era considerado uma marca de identidade e dignidade. Esse significado social do cabelo do negro atravessou o tempo, adquiriu novos contornos e continua com muita força entre os negros e as negras da atualidade. A existência dos salões étnicos é uma prova disso. (GOMES, 2003, p. 7)

No entanto, a ficção de um Brasil pós-racial se repete, como se o mito da democracia racial se concretizasse, mesmo com as personagens brancas e negras marcadas. Todos vivem em harmonia ou em conflitos que nada tem a ver com a raça.

#### **4.5 Camila Pitanga é Isabel em Lado a Lado (2012)**

*Lado a Lado* (2012) está à parte na história da representação do negro na televisão brasileira. A começar pelo período histórico: é uma novela de época, porém pós-escravocrata.

<sup>28</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/XqHQrS>>. Acesso em: 18/06/2017.

A novela de Claudia Lage e João Ximenes Braga se passa no Rio de Janeiro e tem como pano de fundo lutas do povo negro brasileiro.

Eventos históricos como Bota-abaxo, Revoltas da Vacina e da Chibata, a luta para ter a capoeira reconhecida como esporte, a inserção do negro no futebol foram narrados também sob o ponto de vista dos protagonistas que não demonstravam opiniões ou posturas conformistas, subservientes, mas, sim, questionadoras. (ROCHA; ALVES; OLIVEIRA, 2013, p. 212)

A novela foi exibida às 18 horas, um horário tipicamente reservado a tramas mais leves e muitas vezes históricas.

O protagonismo de Camila Pitanga como Isabel é compartilhado com a personagem Laura, papel de Marjorie Estiano. As duas mulheres desafiam a ordem social de seu tempo. O drama de Laura é lidar com o machismo da época que prevê para ela o futuro apenas com o casamento, longe da carreira profissional que almeja<sup>29</sup>.

Já Isabel é uma mulher negra independente, forte, que cuida de seu pai e não aceita maus tratos de ninguém. Ela é empregada doméstica na casa de Madame Besançon, com quem aprendeu a falar francês. No primeiro capítulo, despreza seu futuro par romântico, Zé Maria (Lázaro Ramos) por ele ser capoeira – para ela, os praticantes da capoeira são bandidos. Porém, antes do fim do episódio, se rende a ele ao vê-lo enfrentar uma situação de racismo explícito.

O preconceito racial é tema da novela que decepcionou em audiência. De acordo com matéria do UOL publicada em 2012, até quase metade do período em que ficaria no ar, a novela obteve apenas 18 pontos no Ibope – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística –, o que não sofreria muitas mudanças até o final da trama. Em entrevista à UOL, na mesma matéria, o autor João Ximenes Braga comentou a audiência.

A gente vai bem em todas as praças, menos São Paulo e Goiânia. Recife e Salvador têm audiência de novela das 21h, com 33, 34 pontos. Rio de Janeiro e Belo Horizonte a gente está com média de 23 pontos. Porto Alegre, 27. Tem uma questão específica em São Paulo. A gente enfrentou vários inimigos externos. Essa novela não foi lançada em condições normais. (BRAGA, 2012)<sup>30</sup>

Seu reconhecimento, contudo, não foi abalado. A novela foi premiada como melhor novela no 41º Emmy Internacional<sup>31</sup>, categoria que concorreu com o sucesso de público Avenida Brasil (2012). A atriz, Camila Pitanga, se pronunciou sobre a premiação em entrevista ao blog de Sonia Racy, na página online Pragmatismo Político.

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/oEwXo5>>. Acesso em: 18/06/2017.

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/uZyjrU>>. Acesso em: 18/06/2017.

<sup>31</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/MnS4BW>>. Acesso em: 18/06/2017.

A gente fez essa novela preocupado em falar para o Brasil e contar a nossa história. E será ótimo se o Emmy puder despertar o interesse de outros países para compreender a nossa cultura no seu paradoxo, no que tem de bom, no que tem de ruim. Fala de um momento histórico muito importante, da afirmação da cultura africana, de o negro não se colocando como vítima da sociedade, mas, sim, como protagonista, alguém que tem um pensamento crítico e que questiona o que está vivendo. E a novela também trouxe autoestima para nós, negros – que nos vimos ali de um jeito bacana, bonito, otimista e crítico também. Se já tinha sido muito gratificante participar, poder comunicar isso para o nosso País, poder ouvir professores e jovens interessados pela história é ainda mais gratificante. (PITANGA, 2013)<sup>32</sup>

A personagem de Isabel demonstrou o orgulho da raça, usando o cabelo crespo bastante compridos – a opção artística foi tomada conscientemente, uma vez que a atriz Camila Pitanga tem cabelo apenas levemente cacheado e teve de usar apliques – e não aceitando ofensas. Em uma passagem do terceiro capítulo enfrenta a antagonista Constância, interpretada pela atriz Patrícia Pillar, que a despreza por sua raça, como pode ser visto no diálogo entre as duas:

Constância: O padre cedeu a igreja para uma criada a pedido da patroa, uma estrangeira que aparentemente é muito considerada. Mas eu não podia imaginar que além de tudo era uma, ah, uma escurinha.

Laura: Mãe, isso não é jeito de falar.

Isabel: Alguns dizem que eu sou até clarinha demais. Mas eu sou uma mulher negra.<sup>33</sup>

Com as decepções amorosas que a trama reserva, ela vai para França e se torna uma dançarina de sucesso. Depois, retorna ao Brasil com o brilho conquistado no exterior, e supera os problemas causados pelos vilões da narrativa, chegando ao seu final feliz.

Essa releitura do papel do negro na construção histórica do país foi inédita se comparada com a tendência da emissora de colocar personagens brancos à frente das tramas de libertação de escravos, por exemplo, e constituiu um momento particular da presença de mulheres negras na televisão.

#### **4.6 Taís Araújo é Maria da Penha em Cheias de Charme (2012)**

Similar ao ocorrido em 2009, o protagonismo de uma mulher negra acontece em duas novelas, das três exibidas pela Rede Globo nos horários rotativos. Dessa vez, acompanhada de Camila Pitanga em Lado a Lado no horário das 18 horas, Taís Araújo estrela a novela das 19 horas, em uma novela-comédia moderna. Cheias de Charme, novela de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, conta a história de três empregadas domésticas que querem tentar a carreira de cantora com o trio Empreguetes.

<sup>32</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/MZ92rz>>. Acesso em: 17/06/2017.

<sup>33</sup> Reprodução de diálogo exibido 12/09/2012. Disponível em: <<https://goo.gl/iLSHh5>>. Acesso em: 18/06/2017.

Como abordado no capítulo 3, a mulher negra como empregada doméstica é um estereótipo que se repete nas novelas brasileiras. No entanto, *Cheias de Charme* marca uma inversão de protagonismo que já vinha acontecendo na Rede Globo.

A partir do foco dado no século XXI nas narrativas das classes populares – em especial a nova classe C, como é chamada – algumas narrativas voltaram a focar na vida de empregadas domésticas na modernidade. Isso já havia ocorrido antes em *Anjo Mau* (1976 e 1997) e *Sem Lenço e Sem Documento* (1977), mas volta a ser frequente a partir dos anos 2000 com *Passione* (2010), *Escrito nas Estrelas* (2010) e *Avenida Brasil* (2012).

Porém, somente em *Lado a Lado*, discutida no tópico anterior, e em *Cheias de Charme*, as empregadas que recebem destaque são negras. E, nesse caso, Taís Araújo ainda divide o protagonismo com outras duas atrizes brancas: Isabelle Drummond (Maria Aparecida) e Leandra Leal (Maria do Rosário).

A personagem Maria da Penha interpretada por Taís Araújo é, ainda no início da trama, agredida pela patroa Chayene (Cláudia Abreu) e a leva a justiça, demonstrando não resignação ou conformidade com maus tratos recebidos, o que a diferencia da maioria das personagens negras anteriores da emissora. O enfrentamento demonstra uma superação da subserviência reservada as mulheres negras nas novelas.

Também usa o cabelo naturalmente crespo e tem forte autoestima. Com o desenvolvimento da narrativa, torna-se uma cantora de sucesso, superando os problemas financeiros e familiares que enfrentava no início da trama.

#### **4.7 Camila Pitanga é Regina em Babilônia (2015)**

A volta ao horário nobre acontece com o papel de Camila Pitanga já seis anos depois da Helena de Taís Araújo. A segunda protagonista negra do horário de maior prestígio da Rede Globo é Regina Rocha, moradora do morro da Babilônia que dá título à novela.

A obra dos autores Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga mistura a vida de milionários com a da favela carioca. Na trama, Regina é vítima da maldade da vilã Beatriz (Glória Pires) e de Inês (Adriana Esteves).

O que marca a personagem nessa novela é a tragédia familiar. O pai de Regina, Cristóvão, foi assassinado pela vilã Beatriz no início da novela. Além disso, Regina se envolve com Luís Fernando (Gabriel Braga Nunes) na primeira fase da trama, um homem branco casado que esconde a família dela, e engravida. Por esses dois motivos, é obrigada a abandonar o sonho dos estudos e de uma carreira profissional para se sustentar e ajudar sua mãe. Essa representação comumente realizada de família desestruturada já foi abordada no capítulo 3, quando em A

Próxima Vítima (1995) esse padrão foi rompido. Assim, a família de Regina é composta por três mulheres negras (ela mesma, a mãe e a filha) e um irmão.

Na segunda fase, Regina encontra seu par romântico, Vinícius (Thiago Fragoso), outro homem branco. Marcada pelo trauma anterior vivido com Luís Fernando, tem medo de se envolver, e acredita ter sido enganada por Vinícius durante a trama. O casal vai superar as armações e dificuldades e ficarão juntos no final da novela.

Em dois momentos emblemáticos, a questão do racismo é enfrentada pelas personagens negras da novela. No primeiro, Regina conversa com a filha Júlia (Sabrina Nonata) que foi vítima de preconceito em sua escola, quando uma colega disse que seu cabelo era “ruim”. O diálogo entre elas está transcrito abaixo:

Regina: Filha, isso que você falou é uma história que começou há muito tempo atrás, filha, é uma história comprida.

Júlia: Que que acontece nessa história?

Regina: Muita luta, minha filha. Tanta que hoje tem até uma lei contra essas besteiras de gente que fala mal do nosso cabelo, da nossa cor de pele. Essa menina aí, se ela não fosse criança ela podia até ser, podia até ser presa, sabia?

Júlia: Outro dia, lá perto da escola a moça disse que o homem foi preso, mas ele não fez nada, a polícia levou ele [*sic*] só porque ele era negro.

Regina: É, minha menina, essas coisas ainda estão acontecendo. Por isso que a gente não pode ter medo, por isso que a gente tem que falar, entendeu? A gente tem que denunciar esse tipo de atitude. Agora, tem um outro lado da história, minha filha. A tia Paula, ela não é linda? Ontem ela ganhou um grande julgamento. Tio Tadeu está fazendo sucesso lá no bar dele, não está?

Júlia: Mas se eu falar isso para aquela chata daquela menina, eu posso ser presa também?

Regina: Não! Não, minha filha, muito pelo contrário. É aquilo que eu te disse. Tem que falar, não pode ter medo.<sup>34</sup>

A Paula, a quem Regina se refere, é sua amiga de infância, personagem interpretada por Sheron Menezes. É ela quem protagoniza a segunda cena emblemática do combate ao racismo na novela. Também negra e da mesma favela que Regina, Paula se torna uma advogada bem-sucedida e se muda para o asfalto, mas é sempre preocupada em manter os laços com a comunidade. Em um relacionamento com um homem branco, ao perceber os comentários preconceituosos dele, rompe com um discurso contundente no qual afirma “namorar uma negra não vai te fazer menos racista”<sup>35</sup>.

A novela sofreu com a baixa audiência e teve seu tempo encurtado em dois meses, segundo o arquivo de memória da Rede Globo.<sup>36</sup> A atriz Fernanda Montenegro – que na trama foi parte do casal homossexual com Nathalia Timberg, alvo de polêmicas ao se beijarem já no

<sup>34</sup> Reprodução de diálogo exibido 30/05/2015. Disponível em: <<https://goo.gl/vkewWM>>. Acesso em: 18/06/2017.

<sup>35</sup> Reprodução de diálogo exibido 06/08/2015. Disponível em: <<https://goo.gl/dRQsu1>>. Acesso em: 18/06/2017.

<sup>36</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/bHqzdE>>. Acesso em: 18/06/2017.

primeiro capítulo – declarou em entrevista à Roberto D’Avila para a Globonews que não responsabiliza a homossexualidade pela alta rejeição do público a novela, sim o racismo da audiência.

É a primeira novela em que dois terços do elenco é de atores negros, que não são subservientes, que ascendem por um esforço próprio enorme, e que se casam de uma forma muito miscigenada. [...] Então ficou tudo em cima da homossexualidade, mas eu tenho certeza que sobre essa zona da negritude tão ascendente e tão vitoriosa, sem subserviência, ninguém vai falar porque o preconceito de raça realmente dá cadeia, então querem ver o negro não sei onde, um caso aqui outro ali numa novela, mas uma frente de negritude ganhando espaço numa novela das nove? Nunca houve e ninguém fala isso. (MONTENEGRO, 2017)<sup>37</sup>

A novela *Babilônia* se destaca pela construção de personagens mulheres negras modernas fortes. Regina, que no início da narrativa trabalha em uma barraca na praia, enfrenta-se com o racismo em todas as situações e sai fortalecida. Em uma das armações das quais é vítima, perde a licença para a barraca na praia e vai trabalhar como faxineira no antiquário da personagem de Nathalia Timberg, e a convence a abrir um restaurante, o qual passa a gerenciar. Também começa a trabalhar como modelo.

#### **4.8 Camila Pitanga é Maria Tereza em *Velho Chico* (2016)**

*Velho Chico*, de autoria de Benedito Ruy Barbosa e Edmara Barbosa, foi mais uma novela no horário nobre da Rede Globo estrelada por Camila Pitanga. Vivendo a personagem Maria Tereza, a atriz atuou na trama que tinha como cenário uma cidade fictícia nas imediações do Rio São Francisco.

A história da novela traz elementos do clássico shakespeariano *Romeu e Julieta*. Maria Tereza tem como par romântico Santo dos Anjos, interpretado por Domingos Montagner, inimigo de sua família.<sup>38</sup>

Embora a atriz seja negra, seus traços mais finos e cabelo apenas suavemente cacheado a colocam no limiar de leitura de fenótipo, relacionado ao colorismo exposto no capítulo 2, e isso é explorado nessa narrativa de uma forma bastante estranha.

Filha do coronel Afrânio (Antônio Fagundes) e mãe de Miguel (Gabriel Leone), Maria Tereza está sentada a mesa para o jantar quando a namorada de seu filho, Sophie (Yara Charry) chega à mansão da família vinda da França. Imediatamente, o coronel se surpreende ao ver a moça da qual todos só ouviam falar pois ela é negra. Ele a ofende de imediato, e Maria Tereza sai em sua defesa.

<sup>37</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/H6XG7f>>. Acesso em: 18/06/2017

<sup>38</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/rvUuiq>>. Acesso em: 18/06/2017.

Mais tarde, em conversa privada com seu genro Carlos Eduardo (Marcelo Serrado), marido de Maria Tereza, o coronel afirma “gente como ela, aqui nessa casa, não passa é da cozinha”<sup>39</sup>. Para aquela narrativa, Camila Pitanga era branca.

Antes de sua estreia, a novela já havia sido alvo de polêmica, segundo o colunista da Folha de São Paulo, Tony Goes<sup>40</sup>. Isso porque as atrizes escaladas para interpretar a personagem Maria Tereza quando mais nova, nas outras duas fases da novela, eram brancas (Isabella Aguiar e Julia Dalavia). A justificativa para essa escolha foi que, até o último momento, a personagem de Maria Tereza seria interpretada pela atriz branca Letícia Sabatella.

O capítulo que teria como temática o racismo, no entanto, foi ao ar um mês e meio depois da estreia. Tempo suficiente para que toda equipe notasse a raça da nova atriz que desempenhava o papel e encontrasse nova estratégia narrativa para abordar o tema.

O esforço em abordar o racismo de maneira educativa se reduziu a um capítulo e a invisibilidade de Camila Pitanga enquanto mulher negra foi um desserviço para a atriz e para a personagem. Ainda mais lembrando que apenas um ano antes, em Babilônia, a personagem Regina vivida pela atriz havia se afirmado na trama enquanto uma “mulher negra orgulhosa da sua raça”<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Reprodução de diálogo exibido 30/06/2016. Disponível em: <<https://goo.gl/3LDxkN>>. Acesso em: 18/06/2017.

<sup>40</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/TYPaVU>>. Acesso em: 18/06/2017.

<sup>41</sup> Reprodução de diálogo exibido 30/05/2015. Disponível em: <<https://goo.gl/FBembR>>. Acesso em: 18/06/2017.

## 5. CONCLUSÃO

São apenas oito as protagonistas negras da Rede Globo até o final do ano de 2016. No século XXI, só sete personagens recebem esse destaque, sendo apenas três no horário nobre.

Na análise geral, entre as oito: uma é escrava (Tia Cléo), cinco têm empregos subalternos e servis (Preta – feirante, Rose – faxineira, Isabel e Maria da Penha - empregadas domésticas, Regina –vendedora de praia), uma é modelo de sucesso internacional (Helena) e uma é empresária/filha de coronel (Maria Tereza). Quanto aos relacionamentos amorosos: apenas duas tem como par romântico homens negros (Isabel e Tia Cléo), e outras duas com homens de tipo mestiço (Rose e Maria da Penha). Cinco têm pelo menos um momento de afirmação racial ou tem a trama diretamente conectada com a questão racial – nas personagens Rose, Maria da Penha, Maria Tereza não foram encontrados esses momentos ou essa relação.

Em *Velho Chico* (2016), pode-se entender que na trama, por conta do caráter de vilão e principalmente de homens retrógrados dos personagens coronel Afrânio e Carlos Eduardo, estes cumprissem a função do julgamento pigmentocrático de modo a embranquecer Maria Tereza para aceitá-la. No entanto, a abordagem desse processo não foi feita na novela. Mesmo assim, para fins deste trabalho, considera-se a personagem de Maria Tereza como uma mulher negra como consequência da afirmação racial pessoal da atriz, feita publicamente em suas redes sociais, e em seu personagem anterior em *Babilônia* (2015), uma vez que não se pode tirar a credibilidade do público de ter uma compreensão além do texto narrativo apresentado.

O número escasso das representações encontra diversas explicações. A principal, mais latente ao observar as personagens, é a escassez de atrizes convocadas para desempenhar esse papel. Apenas Taís Araújo e Camila Pitanga estrelaram novelas em uma emissora que tem uma vasta e qualificada equipe de artistas. Porém, atrizes negras não são tantas, e as que existem não tem chances de evoluir com papéis múltiplos, diversos e desafiadores uma vez que, como demonstrado no capítulo 3, as personagens negras ainda são frequentemente subalternas, diminutas e estereotipadas. Exemplos disso são as atrizes Neuza Borges, Zezé Motta, Lucy Ramos, Juliana Alves, Thalma de Freitas, Cris Vianna, Sheron Menezes.

Em entrevista à Warlen Pontes para o Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades, a atriz Maria Ceíça, mulher negra que já atuou em diversos papéis da Rede Globo, declarou:

Nós, brasileiros, somos quase todos frutos da presença africana, da miscigenação racial e, no entanto, com exceção de novelas ou séries com temática de escravidão, não nos vemos nas personagens importantes da atualidade, com voz. Parecemos

sempre poucos. Estou cansada de ouvir dizer que não temos atores negros suficientes. Meu Deus! Quantos atores e atrizes negros ao longo da minha carreira eu conheci e conheço que desistiram, que foram para outras profissões! E tem mais uma coisa: parece que estamos sempre em desvantagem porque fica difícil ser bom e desenvolver melhor as habilidades quando o trabalho só aparece de vez em quando. (CEIÇA, 2015)<sup>42</sup>

Percebe-se também que em relação aos autores de novelas, não há uma diversidade racial. Isso se expressa na construção das personagens negras, uma vez que inevitavelmente a vivência é pano de fundo para a criação de qualquer obra fictícia. Em entrevista para Solange Couceiro (2001), Aguinaldo Silva, autor de novelas, declara:

Na verdade eu sempre coloco esses personagens nas minhas novelas, eu coloco intencionalmente, ou seja, a discussão é exatamente esta: a da questão racial... porque acho uma questão complicada no Brasil. Complicada porque nós não temos uma divisão tão clara entre quem é negro e quem é branco no Brasil; isso não existe. Eu, por exemplo, me considero mulato, mas pessoas como eu, geralmente se consideram brancas... atores que são mulatos mas que nas novelas passam por brancos são tidos como brancos. Então às vezes as pessoas dizem ‘eu ligo na novela e não tem negros’, aí eu olho e digo ‘mas também não tem brancos’. (COUCEIRO, 2001, p. 96)

Todavia, a novela não é uma obra produzida de forma solitária por uma única pessoa. Seu caráter de exibição e produção diária a confere o status de uma obra criada coletivamente por uma equipe bastante grande e também com colaboração do público por meio da repercussão das tramas e da audiência.

Diante dessa característica, a baixa representatividade novelística de mulheres negras se justifica por duas vertentes. Por um lado, a participação das mulheres negras nos processos de produção de novela como autoras, diretoras, e demais cargos que se relacionam com a construção da novela, pode ser tão ínfima que suas vivências não chegam a impactar as tomadas de decisão das narrativas. Por outro lado, caso a participação não seja tão pequena, a reprodução da hierarquia racial de maneira opressora pode facilmente dispensar as contribuições que essas mulheres podem dar.

O que se configura é que, para uma personagem relevante ser interpretada por uma atriz negra, é necessário que ela tenha características raciais a serem exploradas no enredo da novela quase sempre. Isso reduz a presença de mulheres negras a número bastante pequeno e é alvo de críticas por parte de autores negros, como Antônio Pitanga.

Negro ou branco, ator é ator. Não tem que estar ali escrito: “negro de 30 anos”. Não, basta estar: “forte, bonito, bem-apegoado, 33 anos”, e você pode dizer: esse sou eu.

<sup>42</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/eQxSij>>. Acesso em: 23/06/2017.

Mas é raro o diretor que lê isso e diz para um ator negro: “Tem aqui um personagem para você.” Que é o que nós queremos. (PITANGA, 2007, 79)

Em contrapartida, quando a atriz negra é escalada para um papel em que a questão racial seja indiferente, sua raça é escondida ou até mesmo negada. É o que ocorreu com Camila Pitanga por duas vezes, em *Cama de Gato* (2009) e *Velho Chico* (2016). Não é que o racismo tenha que ser tema obrigatório de todos os personagens negros, mas, pelo estilo brasileiro de novela específico ser de uma proximidade com a realidade forte, ignorar o tema completamente passa um ar surrealista para todos aqueles que lidam com ele no cotidiano. Porém, ao considerar o mito da democracia racial ainda presente no país, pode-se entender a naturalidade com que isso é recebido e reproduzido cotidianamente pelos brancos brasileiros.

Outro dado importante é que, entre as novelas protagonizadas por mulheres negras analisadas, duas já previam em seu roteiro o protagonismo dividido entre heroínas, e nos dois casos foi compartilhado com mulheres brancas (Marjorie Estiano em *Lado a Lado* e Isabelle Drummond e Leandra Leal em *Cheias de Charme*). Isso, somado ao destaque dado a outras personagens durante a trama, como em *Viver a Vida*, demonstra uma tendência a, mesmo no protagonismo, encolher as personagens negras.

Os efeitos da pequena representação e interpretação estereotipada, explicitada nesse trabalho, para a construção da identidade da mulher negra são percebidos na dialética da relação sociedade-novela. Enquanto a novela se utiliza dos padrões vigentes na sociedade para construir seus personagens, também promove a mudança ou perpetuação desses padrões.

Por isso que no período da luta pela libertação da mulher, em especial na formação de novos comportamentos sexuais (a relação sexual antes do casamento, a superação do tabu do divórcio, entre outros), a novela foi de fundamental importância. Similarmente, o fomento de ações socioeducativas por parte da emissora Rede Globo nas suas novelas demonstra que existe uma consciência da influência objetiva causada pela programação.

Não se trata, contudo, somente de tocar no assunto do racismo de maneira educativa para diminuir as ofensas da opressão ou motivar a denúncia. Essa abordagem é válida, certamente. O que se constata nesta pesquisa é a existência de múltiplas identidades de mulheres negras em diversos locais sociais no Brasil e o fato de que a representação feita nas novelas não expressa: 1) a proporção populacional dessas mulheres, já que elas são um quarto da população total brasileira, 2) a complexidade de suas identidades que, mesmo construídas sob a opressão racista, vão além e tem em cada uma suas particularidades, e 3) a relação racial existente no

país uma vez que o problema do racismo é individualizado, e não tratado como um problema estrutural que afeta negros e brancos.

Por não cumprir essas três bases, desempenha um papel reducionista na construção das identidades das mulheres negras. Cada vez que uma mulher negra não se vê, suas possibilidades são reduzidas em relação a todas as outras representações presentes naquela novela. No seu lugar está muitas vezes uma mulher branca. Longe dos seus dramas diários, a narrativa se limita a uma realidade branca que tem origem e, principalmente, expressão profundamente diferenciada em relação aos dramas da mulher negra. Seu contexto de luta e resistência é desconsiderado.

Igualmente, cada vez que uma mulher negra se vê em um papel estereotipado sua internalização pode passar por dois caminhos. Primeiro, não se reconhecer e continuar sem referência midiática, menosprezando-se em relação a referência branca. Ou, de maneira ainda mais grave, pode criar bases para reprodução de traços desse estereótipo na identidade dessas mulheres. Assim, criando identidades subservientes, caricatas, sem valor ou complexidade para mulheres negras.

Em última instância, a representação da mulher negra nas novelas brasileiras, da forma que se deu até o presente momento, contribui negativamente para o processo de identificação dessa mulher. Recusa o que há de melhor em sua história. Ao fazer isso, mina sua potencialidade.

O debate central deste trabalho se comprovou de extrema relevância a partir da análise dos dados da popularidade e peso da televisão e das novelas no Brasil. Mesmo que não aja de forma determinista sobre a vida das mulheres negras – uma existência muito mais complexa do que um programa de televisão possa limitar – a novela ainda é um tipo único e específico brasileiro, sua influência não pode ser menosprezada e merece a devida atenção por parte dos pesquisadores.

Na realização desse estudo, percebeu-se que há ainda um caminho longo para o entendimento da questão chave em sua complexidade. As relações de mercado que constituem a novela são também importantes para esse objeto, sobretudo para entender os processos pelos quais são criadas as personagens. Analogamente, os processos de recepção do discurso midiático, em especial o novelístico, experimentados pelas mulheres negras espectadoras ao consumir novelas também contribuem para a compreensão da proposta.

Enfim, como de praxe nos estudos de caráter sociológico, a representação da mulher negra nas novelas brasileiras e seus efeitos para a construção da identidade desses sujeitos são permeados por diversas frentes – econômicas, sociais, políticas, entre outras – e podem ser

bases para estudos valorosos. Espera-se que, com a breve discussão realizada neste trabalho, inspire-se a realização de pesquisas futuras. Afinal, a pressão do meio social e acadêmico nesse sentido parece ter, até então, motivado mudanças nas representações feitas pelas emissoras de televisão.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Danubia. **A Personagem Negra na Telenovela Brasileira: Representações da negritude em "Duas caras"**. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 1: UFSC, 2008. p. 979-985.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 361-439.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em perspectiva**, v. 15, n. 3. São Paulo, 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/9FGJiQ>>. Acesso em: 22/06/2017.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social. **Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira**. Brasília: Secom, 2014.

CAMPOS, Luiz Augusto; FERES JÚNIOR, João. Televisão em cores? Raça e sexo nas telenovelas “Globais” dos últimos 30 anos. **Textos para discussão do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa**, n. 10. Rio de Janeiro: IESP, UERJ, 2015. p. 1-23. Disponível em: <<https://goo.gl/K2MPY9>>. Acesso em: 22/06/2017.

COUCEIRO, Solange. Reflexos do racismo à brasileira na mídia. **Revista USP**, n. 32. São Paulo: USP, 1996. p. 56-65.

\_\_\_\_\_. A personagem negra na telenovela brasileira. **Revista USP**, n. 48. São Paulo: USP, 2001. p. 88-99.

\_\_\_\_\_. Até canibal vira vegetariano. **Revista USP**, n. 69. São Paulo: USP, 2006. p. 44-59.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

FADUL, Anamaria. Telenovela e família no Brasil. **Comunicação & Sociedade**, v. 22, n. 34. São Bernardo do Campo: Pós-Com-Umesp, 2000. p. 13-39. Disponível em: <<https://goo.gl/6TEiW2>>. Acesso em: 22/06/2017.

FARIA, Maria Cristina Brandão de; FERNANDES, Danubia de Andrade. Representação da identidade negra na telenovela brasileira. **E-Compós**, v. 9. 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/7H1B9F>>. Acesso em: 22/06/2017.

GOMES, Nilma Lino. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. In: II SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO INTERCULTURAL; GÊNERO E MOVIMENTOS

SOCIAIS, 2003, Florianópolis. **Anais**. Florianópolis: UFSC, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/yqL98x>>. Acesso em: 22/06/2017.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, Madel T. **O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982. p. 87-106.

GRIJÓ, Wesley Pereira. As camadas populares nas “telenovelas das nove” da TV Globo na década de 2000. In: VIII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2011, Guarapuava. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<https://goo.gl/m2sF1Q>>. Acesso em: 22/06/2017.

\_\_\_\_\_. O negro na telenovela brasileira: a representação nas telenovelas da TV Globo na década de 2000. In: XXXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2011, Recife. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<https://goo.gl/3zW684>>. Acesso em: 22/06/2017.

\_\_\_\_\_. Telenovela brasileira: uma crítica diagnóstica. **Revista de Estudos da Comunicação**, v. 17, n. 43. Curitiba: Ed. Champagnat. PUC PR, 2016. p. 66-82.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, p. 68-75; IPHAN, 1996. Disponível em: <<https://goo.gl/wxbRmd>>. Acesso em: 07/05/2017.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAMBURGER, Esther. **Telenovelas e interpretações do Brasil**. São Paulo: Lua nova, 2011. p. 61-86.

HOOKS, Bel. Intelectuais Negras. **Revista Estudos Feministas**, v. 3, n. 2. Santa Catarina: UFSC, 1995. Disponível em: <<https://goo.gl/kuYRc7>>. Acesso em: 22/06/2017.

IBGE. **Características étnico-raciais da população: um estudo das categorias de classificação de cor ou raça**. Rio de Janeiro: IBGE, 2008.

\_\_\_\_\_. **Estatísticas de gênero: uma análise dos resultados do censo demográfico de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2014.

\_\_\_\_\_. **Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira**. Rio de Janeiro: IBGE, 2015.

LA FERRARA, Eliana; CHONG, Alberto; DURYEA, Suzanne. Soap operas and fertility: evidence from Brazil. **American Economic Journal: Applied Economics** v. 4. p. 1-31. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1257/app.4.4.1>>. Acesso em: 22/06/2017.

MARTINS, Carlos Augusto de Miranda. Negro, publicidade e o ideal de branqueamento da sociedade brasileira. **Revista RuMoRes**, v. 3, n. 5. São Paulo: USP, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/EVbpCL>>. Acesso em: 25/06/2016.

MARTINS, Simone. A construção da identidade das telenovelas brasileiras: o processo de identificação dos telespectadores com a narrativa ficcional televisiva. In: VI CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2008, Niterói. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<https://goo.gl/W7wMKf>>. Acesso em: 22/06/2017.

MACEDO, Gisele Andrade; MENESES, Verônica Dantas. A telenovela mulheres apaixonadas e as denúncias contra a violência em Palmas/TO. In: XXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2005, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<https://goo.gl/6cJr4e>>. Acesso em: 22/06/2017.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2001.

MEMÓRIA GLOBO. **Guia ilustrado TV Globo: novelas e minisséries**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MUNANGA, Kabengele. Algumas considerações sobre raça, ação afirmativa e identidade negra no Brasil. **Revista USP**, n. 68. São Paulo: USP, 2006. p. 46-57.

OLIVEIRA, Dennis de; PAVAN, Maria Ângela. **Identificações e estratégias nas relações étnicas na telenovela "Da Cor do Pecado"**. In: IV ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 2004, Porto Alegre. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<https://goo.gl/PSX38w>>. Acesso em: 22/06/2017.

PACHECO, Giovana. **“Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”:** escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

RAMOS, Silvia (org.). **Mídia e Racismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

ROCHA, Simone Maria; ALVES, Matheus Luiz Couto; OLIVEIRA, Livia Fernandes de. A história através do estilo televisivo: a Revolta da Vacina na telenovela Lado a Lado. **Revista ECO-Pós**, v. 16, n. 1. Rio de Janeiro, 2013. p. 205-220. Disponível em: <<https://goo.gl/5nHnaN>>. Acesso em: 23/06/2017.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil**. 3.ed.. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TAVARES, Julio César de. Pensar a diáspora africana. In: TRINDADE, Azoilda Loretto (org.). **Africanidades brasileiras e educação: salto para o futuro** [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: ACERP; Brasília: TV Escola, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/jLhtSQ>>. Acesso em: 23/06/2017.

XAVIER, Giovana. **Branças de almas negras?: beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-emancipação (EUA, 1890-1930)**. 2012. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.