

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

VICTOR ADRIANO RAMOS

TEM NEGRA NESSA NOVELA?

REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA EM *LADO A LADO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Ângela Farias Gomes
Coorientador: Prof. Dr. Luís Américo Silva Bonfim

SÃO CRISTÓVÃO

2022

VICTOR ADRIANO RAMOS

TEM NEGRA NESSA NOVELA?

REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA EM *LADO A LADO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Ângela Farias Gomes (orientadora)
Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Alessandra Corrêa de Souza
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Luiz Gustavo de Souza Correia
Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão, ____ de _____ 2022

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

R175t Ramos, Victor Adriano.
Tem negra nessa novela? representação da mulher negra em
Lado a Lado / Victor Adriano Ramos; orientadora Ana Ângela
Farias Gomes. – São Cristóvão, SE, 2022.
134 f.; il.

Dissertação (mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) –
Universidade Federal de Sergipe, 2022.

1. Telenovelas. 2. Feminismo na arte. 3. Mulheres artistas. 4.
Melodrama. 5. Feministas negras I. Gomes, Ana Ângela Farias, orient.
II. Título.

CDU 654.197:141.72

À Maria Bárbara Ramos e Rosa Maria Ramos

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos orixás por me darem condições de existir nesse mundo. Épa Baba Oxalá. Epahey Iansã.

Aos meus tios Gicélia Ramos de Jesus e Luiz Henrique de Jesus por todo apoio durante minha formação e por me oferecer as condições necessárias para continuar a estudar e a viver com dignidade.

Às minhas tias Gleyde Selma Ramos e Maria Valdelice Telles.

À minha madrinha Patrícia Andrea Ramos de Jesus.

Ao meu irmão Thiago Vinicius Ramos.

À minha Yalorixá Jouse Mara Zuzarte.

Às minhas amigas Gabriela D'ávila Costa, Flávia Macedo Valério, Fernanda Macedo Valério e Dalila Silva, por me ouvirem e aguentarem as reclamações ao longo desse percurso.

Aos meus amigos de infância Cláudia Regina, Bruno Augusto e Adriana Guimarães, por estarem sempre presentes.

Ao querido amigo romancista Rhyller Peixoto por compartilhar as temáticas de pesquisa e por me ajudar tanto ao longo do percurso.

Aos professores do PPGCINE, pelo acolhimento e por estabelecer um espaço saudável de discussão e troca de conhecimentos.

À Aretha, por todo o empenho em ajudar os alunos do Programa.

À minha orientadora e amiga Ana Ângela Farias Gomes, que desde a graduação me acolheu com bastante generosidade e com quem aprendi muito sobre os processos acadêmicos e a vida. Serei eternamente grato.

Aos professores da banca examinadora professor Luís Gustavo de Souza Correia, que já contribui desde a qualificação, e a professora Alessandra Corrêa de Souza, com quem aprendo desde antes de ingressar no mestrado.

À professora Tereza Cristina Santos Martins, pelo estímulo para ingressar na pós-graduação e por oferecer um espaço seguro para que alunos negros desenvolvessem as habilidades necessárias para a seleção nesta etapa. “Eu sou porque nós somos”. E a todos os professores que generosamente cederam seu tempo e conhecimento para elaboração do curso preparatório para seleção de pós-graduação para negros e indígenas, a professora Alessandra, o professor Roberto, a professora Edinéia, a professora Nelmires e a professora Lia.

“E na hora que a televisão brasileira, distrai toda
gente com sua novela;
É que Zé bota a boca no mundo
Ele faz um discurso profundo
Ele quer ver o bem da favela”
Zé do Caroço – Leci Brandão

“O lixo vai falar, e numa boa.
”

Lélia Gonzalez

RAMOS, Victor Adriano. **Cinema e interdisciplinaridade**: narrativas sociais. 134 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

RESUMO

O presente trabalho empreende uma análise da presença da mulher negra nas telenovelas da Rede Globo, com foco nas produções compreendidas entre os anos 2010 e 2020. Ao executarmos o levantamento das obras produzidas no período, destacamos aquelas em que personagens femininas negras tenham atingido o posto de protagonismo. Sendo assim, selecionamos a telenovela *Lado a lado* (2012-2013) como objeto de análise, compreendendo que seu enredo destaca as personagens negras as colocando como protagonistas de suas narrativas. A partir da seleção do corpus, nos debruçamos na construção metodológica a partir do pensamento feminista negro e das concepções de análise social desenvolvidas pelas autoras estadunidenses Patricia Hill Collins (2019) e bell hooks (2019)", além da socióloga brasileira Lélia Gonzalez (2020). Estabelecida estas perspectivas teóricas, buscamos empreender uma análise de conteúdo evidenciando as categorias defendidas por tais autoras. O processo metodológico utiliza o conceito desenvolvido por Rose (2002), intitulada "análise da imagem em movimento", que leva em consideração a análise específica dos fenômenos televisivos. Nosso tensionamento central é compreender como essas representações atuam para quebrar noções estereotipadas da população negra em geral e específico da mulher negra, ou se mantêm conceitos racistas e pré-determinados, que são a maneira comum como a população negra é representada na televisão aberta no Brasil.

Palavras-chave: Representação; Telenovela; Feminismo negro.

RAMOS, Victor Adriano. **Cinema e interdisciplinaridade:** narrativas sociais. 134 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022

ABSTRACT

The present work undertakes an analysis of the presence of black women in the telenovelas of Rede Globo, focusing on the productions between the years 2010 and 2020. When performing the survey of the works produced in the period, we highlight those in which black female characters have reached the leading role. Thus, we selected the telenovela *Lado a lado* (2012-2013) as object of analysis, understanding that its plot highlights black characters placing them as protagonists of its narratives. From the selection of the corpus, we focused on the methodological construction from black feminist thought and the conceptions of social analysis developed by the American authors Patricia Hill Collins (2019) and bell hooks (2019)", in addition to the Brazilian sociologist Lélia Gonzalez (2020). Having established these theoretical perspectives, we seek to undertake a content analysis highlighting the categories advocated by such authors. The methodological process uses the concept developed by Rose (2002), entitled "moving image analysis", which takes into consideration the specific analysis of television phenomena. Our central tension is to understand how these representations act to break stereotyped notions of the black population in general and specifically of the black woman, or if they maintain racist and predetermined concepts, which are the common way in which the black population is represented on broadcast television in Brazil.

Keywords: Representation; Telenovela; Black feminism

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Temporadas de Malhação no período de 2010 a 2020	27
Tabela 2 – Telenovelas das 18h no período de 2010 a 2020.....	27
Tabela 3 – Telenovelas das 19h no período de 2010 a 2020.....	28
Tabela 4 – Telenovelas das 21h no período de 2010 a 2020.....	28
Tabela 5 – Telenovelas das 23h no período de 2010 a 2020.....	29
Tabela 6 – Zenaide e seus filhos – dimensão visual	103
Tabela 6.1 - Zenaide e seus filhos – dimensão sonora.....	104
Tabela 7 – Isabel conversa com Elias – dimensão visual.....	106
Tabela 7.1 – Isabel conversa com Elias – dimensão sonora.....	107
Tabela 8 – Laura e Isabel se encontram na igreja – dimensão visual.....	111
Tabela 8.1 – Laura e Isabel se encontram na igreja – dimensão sonora.....	111
Tabela 8.2 – Laura e Isabel se encontram na igreja – dimensão sonora.....	113
Tabela 8.3 – Laura e Isabel se encontram na igreja – dimensão sonora.....	115
Tabela 8.4 – Laura e Isabel se encontram na igreja – dimensão sonora.....	115
Tabela 9 – Tia Jurema planeja a construção de sua casa – dimensão visual.....	109
Tabela 9.1 – Tia Jurema planeja a construção de sua casa – dimensão sonora.....	109
Tabela 10 – Berenice vende cocada na rua – dimensão visual.....	122
Tabela 10.1 – Berenice vende cocada na rua – dimensão sonora.....	122
Tabela 10.2 – Berenice vende cocada na rua – dimensão sonora.....	123
Tabela 11 – Isabel firma contrato com o teatro Alheira – dimensão visual.....	125
Tabela 11.1 – Isabel firma contrato com o teatro Alheira – dimensão sonora.....	125

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Zenaide e seus filhos.....	104
Figura 2 – Isabel conversa com Elias.....	108
Figura 3 – Laura e Isabel se encontram na igreja.....	116
Figura 4 – Laura e Isabel se encontram na igreja.....	116
Figura 5 – Tia Jurema planeja a construção de sua casa.....	120
Figura 6 – Berenice vende cocada na rua.....	123
Figura 7 – Isabel firma contrato com o teatro Alheira.....	126

SUMÁRIO

1 A televisão como espaço de socialização: telenovela e seus encontros afetivos	13
2 A televisão brasileira: perspectivas de representação negras em novelas da Rede Globo.....	20
2.1 Protagonismo negro em telenovelas da Rede Globo na década de 2010 a 2020.....	20
2.2 Apontamentos sobre televisão: onde está o negro na grade de programação da Rede Globo?	30
2.3. Faixas de horário desenvolvidas pela Rede Globo.....	37
3 O melodrama: histórico do gênero que compõe a telenovela.....	41
3.1 Trajetória da linguagem melodramática.....	42
3.2 O melodrama no audiovisual.....	48
3.3 Lado a lado: um marco histórico na teledramaturgia brasileira.....	54
4 Teóricas negras feministas.....	62
4.1 Imagens de controle.....	64
4.2 Autodefinição e olhar opositor: Ferramentas de resistência às imagens de controle.....	73
4.3 Lélia Gonzalez e as categorias de análise da mulher negra brasileira.....	77
4.4 Breve discussão sobre representação nos meios de comunicação.....	84
4.5 Interseccionalidade.....	89
4.5.1 Antecedentes da interseccionalidade.....	90
4.5.2 A construção do conceito de interseccionalidade.....	94
4.5.3 A interseccionalidade hoje.....	96
5 “Liberdade, liberdade abre as asas sobre nós” – analisando a telenovela Lado a lado.....	98
5.1 Processo metodológico.....	99
5.1.1 Análise da imagem em movimento	99
5.2 Maternidade.....	101
5.3 Casamento.....	110
5.4 Carreira.....	117

6 A telenovela como espaço de construção de conceitos: os primeiros resultados de um percurso de pesquisa	127
---	-----

REFERÊNCIAS.....	133
------------------	-----

1 A televisão como espaço de socialização: telenovela e seus encontros afetivos

Saúdo a Exu, orixá da comunicação, responsável pelas trocas entre Orum e Ayê, senhor das encruzilhadas e dos caminhos, aquele que espalha as palavras, que guarda a sabedoria e a quem peço licença ao falar. Laroiê Exu!

Este é um trabalho desenvolvido em meio ao contexto da pandemia de COVID-19. Foram vários meses trancado em casa, com medo generalizado do que poderia acontecer com as pessoas queridas, acompanhando diariamente as notícias, assistindo ao progressivo aumento das vítimas de uma doença ainda desconhecida e que rapidamente ocupou grandes espaços em nossas vidas. Em paralelo tinham os livros, os textos, as aulas, não mais no conhecido ambiente da universidade, mas através de uma tela, aliás, tudo vivido através de uma tela.

Esta pesquisa resulta de meses apreensivos, onde o único conforto encontrado era nos objetos de análise, nas leituras sugeridas e nas trocas, mesmo que online, com os colegas de curso e professores. É necessário deixar isso exposto não só como uma maneira de pontuar o período histórico em que estamos inseridos, mas também para que se tenha explicitado o caminho trilhado por mim, autor deste trabalho.

Essa dissertação nasce de uma inquietação, ao não ver as pessoas ao meu redor representadas nos programas de televisão mais popular no Brasil, as telenovelas. São anos acompanhando as narrativas, entendendo que aquele microcosmo buscava representar o país em sua totalidade, mas onde estão os 54% da população brasileira nessas produções? A pesquisadora Maria Imacolata Vassalo Lopes define as telenovelas brasileiras como uma “narrativa da nação” (LOPES, 2002), é a telenovela o produto audiovisual de maior impacto com a população geral, chegando nos lares dos brasileiros de todas as regiões, sendo definida como o “cartão-postal do audiovisual brasileiro” (ANCINE, 2015). O problema é que um cartão-postal esconde uma outra paisagem, aquela que não é considerada adequada. Meu desejo pessoal com essa pesquisa é entender de que maneira a população negra, especificamente a mulher negra, está representada nas novelas recentes da Rede Globo, entender de que forma essa ausência é uma presença tão constante.

Cresci em meio a uma família composta majoritariamente por mulheres negras, foi com elas que aprendi o papel da educação formal, encarada como a única forma de construir um mundo melhor. Aos domingos, todos nós nos reuníamos em torno da grande mesa de almoço e jantar na casa de minha avó, Maria Bárbara Ramos –ou Tia Bárbara como a chamávamos –, entre conversas e trocas afetuosas e até alguns puxões de orelhas, os assuntos sempre se voltavam para a atual trama das 21h da Rede Globo. O famoso bordão “né brinquedo não, viu!” eternizado pela personagem Dona Jura de *O clone*, era

proferido diversas vezes ao dia, em forma de surpresa, desabafo, indignação ou até mesmo como uma piada compartilhada no nosso núcleo familiar, mas entendida pelo Brasil inteiro.

É esse o poder da telenovela no Brasil. Mas eu não enxergava a minha família na maioria das narrativas a que dedicávamos horas de comentários nos domingos. Minha avó viu a televisão nascer, viu as primeiras novelas em dias alternados, seu pai comprou a primeira televisão da rua, reunindo assim vizinhos, amigos e familiares para assistir aos famosos programas de auditório. Minha mãe e minhas tias cresceram junto com o desenvolvimento das telenovelas. Quando elas eram jovens e ocupavam a Universidade Federal de Sergipe no final dos anos 1970, ao voltar para casa eram as novelas suas companheiras. Falar de novelas no Brasil é falar do desenvolvimento de famílias, de laços de amizade, é ver através do afeto. Mas mais uma vez me indago, e nós, pessoas negras, qual posição ocupamos nessas narrativas?

Os meios de comunicação, em especial a televisão a partir de sua difusão das telenovelas, detêm uma expressiva concentração de poder. Sobre isso Lopes (2003; 2009; 2014) afirma que esse veículo de comunicação ocupa no Brasil, devido às suas características específicas geográficas e culturais, um espaço privilegiado onde antes, tradicionalmente, eram ocupados por outros espaços de dominação, como a igreja e a escola. Sendo assim, a televisão detém em si um enorme poder de influência na formação identitária, por ser o principal veículo de informação e entretenimento. A autora defende que esse espaço pode ser entendido como um “novo espaço público” (LOPES, 2009, p.23), onde os postos de comando da sociedade passam a ter o controle do repertório compartilhado que antes estavam nas mãos dos intelectuais.

Minha mãe, Rosa Maria Ramos, professora de história, gostava de criar contranarrativas. Ela dizia para mim ainda criança conhecendo a história do mundo que não foi Pedro Álvares Cabral que descobriu o Brasil. Não foi Dom Pedro a declarar a independência montado num cavalo, essas narrativas eram imprecisas e são ditas por um motivo, a manutenção do poder dominante. Claro, eu criança não entendia nada disso e achava graça. Infelizmente não tive tempo de conversar com ela nutrido dos pensamentos e do conhecimento que tenho hoje, mas reconheço que a raiz da indignação com o que é empurrado a força para nós como verdade absoluta veio dela.

Falar de telenovelas é falar sobre tudo isso. Sobre memórias, afetos, famílias. Falar sobre a representação audiovisual negra no Brasil é falar sobre uma ausência presente. É falar sobre uma falta que visa nos colocar numa posição de apagamento. Escrevo esse trabalho na tentativa de honrar o que os meus ancestrais me deram, o que minha família me deu. Analisar a presença da mulher negra nas telenovelas é uma forma de estruturar um sentimento que vem desde a infância, é uma tentativa de alguma forma de preencher aquelas conversas dos domingos passados.

Aprendi com as autoras feministas negras que a vivência pessoal é fundamental para a construção de teorias, não há construção intelectual que não se alinhe às nossas vivências. Acredito na potência do audiovisual para construção de um mundo mais justo. As contranarrativas que minha mãe fazia questão de me contar em forma de humor, podem ser ampliadas infinitamente com o auxílio do cinema, da televisão, dos streamings, enfim, de todas as instâncias do audiovisual. Para isso é necessário o olhar crítico, ou opositor como nos alude bell hooks (2019). É necessário incorporar determinadas temáticas na academia. Esta pesquisa, tão afetiva para mim, se coloca nessa posição de construção de um olhar abrangente.

Esta dissertação tem como um dos seus objetivos apresentar um quadro das personagens negras com status de protagonistas nas telenovelas da Rede Globo no período de 2010 a 2020, com o intuito de servir como uma orientação não só para futuras pesquisas sobre o tema, como também para guiar a nossa análise da telenovela *Lado a lado*, a partir de suas personagens femininas negras. A escolha do produto analisado leva em conta, além do status de protagonismo da personagem negra, o aparente compromisso do enredo em apresentar e discutir relações raciais, seja direta ou indiretamente, que julgamos inicialmente como um dado relevante para a realização desta pesquisa. Através da análise aqui empreendida compreendemos de forma ampla as estratégias de aproximação com o público a partir das diferentes utilizações das personagens negras.

Esta produção apresenta uma característica que percebemos como recorrente em outras obras apresentadas no levantamento exposto no primeiro capítulo, o multiprotagonismo. Entendemos inicialmente que esse fato pode ser encarado como uma estratégia para a veiculação de mais protagonistas racialmente identificadas como não brancas. Buscamos, através da análise de *Lado a lado*, entender de que maneira o multiprotagonismo auxilia para melhor apresentação de personagens de diferentes percepções raciais.

Consideramos em nossa análise as personagens negras dispostas no enredo sendo elas Isabel (Camila Pitanga), Berenice (Sharon Menezes), Jurema (Zezeh Barbosa), Etelvina (Laís Vieira) e Zenaide (Ana Carpati), conferindo a partir de noções interseccionais suas funções na narrativa em relação à disposição das personagens identificadas como brancas.

Sendo assim, nossos objetivos específicos se estruturam da seguinte maneira: 1) elaboração de um quadro quantitativo de personagens negras em telenovelas recentes (2010 a 2020) da Rede Globo; 2) estabelecer parâmetros para uma análise interseccional a partir das relações entre as personagens femininas da trama; 3) compor um levantamento quantitativo das personagens negras na trama de *Lado a lado* compreendendo suas relações com a trama da protagonista; 4) selecionar e classificar as cenas que compõem a trajetória dessas personagens; 5) definir, a partir das categorias trazidas pelos autores

apresentados na pesquisa, se essas personagens apresentam características que as diferenciam de outras personagens negras comumente apresentadas em outras narrativas audiovisuais.

Para isso, nos apropriamos das categorias de análise propostas pelas pesquisadoras Lélia Gonzalez e Patricia Hill Collins em relação à presença de mulheres negras na sociedade. Os trabalhos das duas autoras possuem pontos de semelhanças ao apresentar de maneira categórica como a sociedade, através de diversos meios – sendo o audiovisual um dos mais importantes – enxerga essas mulheres. As duas autoras, em seus diferentes contextos sociais, promoveram questionamentos em relação à maneira como obras audiovisuais justificam e até mesmo criam alguns estereótipos que são associados à população negra, principalmente as mulheres, e como isso colabora para uma visão superficial e calcada em preconceitos que essa parcela da população sofre diariamente.

Collins (2019) nomeia como “imagens de controle”, entendendo que estas categorias comumente vinculadas às mulheres negras a aprisionam, servindo como um rígido controle para os corpos negros, cumprindo assim uma meta estabelecida pelo Estado para a manutenção das relações subjacentes das pessoas negras. As “imagens de controle” são diferentes dos estereótipos apenas, estas categorias os ajudam a se consolidar. “As imagens de controle (...) são sempre sobre poder, e todas as nossas relações são relações de poder. Nesse sentido, as imagens de controle forneceriam a estrutura ideológica necessária para a manutenção dessas relações” (SILVA, 2020, p.30).

Gonzalez também segue raciocínio similar em suas contribuições sobre a posição da mulher negra brasileira, afirmando que esta foi, desde o período escravocrata, um dos pilares de construção da nossa identidade nacional, porém, a partir de determinados mecanismos, como a ação deturpada dos meios de comunicação, em especial as telenovelas, sua imagem, assim como dos homens negros, são comumente associadas a conotações estereotipadas e inferiores. Apesar de a pesquisa de Collins focar na sociedade estadunidense, percebemos semelhanças muito fortes com o Brasil, já que os dois países apresentaram relações de colonização similares.

Ressaltamos que apesar das similaridades aqui apontadas precisamos levar em consideração que as formas de condução das temáticas sociais relacionadas à racialidade negra são entendidas de maneiras diferentes nos dois países (Estados Unidos e Brasil). Ainda assim, acreditamos que a utilização das autoras contribui para o enriquecimento da pesquisa e que o trabalho das duas contribuem de maneiras singulares para uma causa em comum, a compreensão dos diferentes níveis de preconceito veiculado contra a população negra. Collins (2019) associa o pensamento feminista negro como uma importante fonte teórica, não só para as mulheres negras estadunidenses, como também para outros grupos sociais, consequentemente podendo ser usado e articulado em outras esferas de estudos:

Ao defender, aperfeiçoar e disseminar o pensamento feminista Negro, os indivíduos de outros grupos que estão envolvidos em projetos de justiça social similares – homens Negros, mulheres Africanas, homens Brancos, Latinas, mulheres Brancas e membros de outros grupos raciais/étnicos norte-americanos, por exemplo – podem identificar pontos de articulação que façam avançar os projetos de justiça social. (COLLINS, 2019, p.118)

Nós utilizamos também as contribuições da pesquisadora estadunidense bell hooks¹ a partir de suas reflexões sobre os negros no audiovisual, principalmente a relação da mulher negra. Através do conceito “olhar opositor” buscamos refletir sobre a construção narrativa dessas personagens. Nos apropriamos também de suas reflexões sobre representação e identidade através do diálogo com os autores dos Estudos Culturais, principalmente com Stuart Hall. Ressaltamos que os direcionamentos e análises propostas pela autora se concentram em um universo audiovisual específico, o dos Estados Unidos. Portanto, apenas travamos um diálogo compreendendo as diferenças entre os objetos analisados, mas reforçamos a crença de que, apesar disso, a relevância da autora para esta pesquisa é fundamental, pois em suas publicações consegue chegar no ponto que levantamos, o da representação da mulher negra no audiovisual para além dos estereótipos a partir de sua construção narrativa.

A dissertação se divide em quatro capítulos, dispostos da seguinte maneira: no primeiro lançamos luz sobre a quantidade de personagens negros nas narrativas audiovisuais da Rede Globo no período de 2010 a 2020, objetivando compreender, a partir dos dados quantitativos, onde estão inseridos a parcela negra da sociedade brasileira nessas produções. Além disso, refletimos sobre as motivações ao redor das emissoras de televisão ao tratar os assuntos relacionados às problemáticas sociais, finalizando com uma breve sinopse da obra analisada.

O segundo capítulo se concentra nos fundamentos do melodrama, gênero ao qual a narrativa da telenovela está inserida. Se faz necessário compreender o percurso histórico do gênero desde seu surgimento no teatro francês, passando pelo desenvolvimento no cinema estadunidense e enfim chegando à televisão brasileira, que juntamente com a influência das narrativas folhetinescas, também surgidas no contexto francês, fornecem a base para as narrativas das telenovelas. Assim como os dramas radiofônicos importados de outros países da América Latina, principalmente de Cuba, obtendo assim os parâmetros para a elaboração da telenovela brasileira. É preciso compreender as instâncias do gênero para que possamos nos aprofundar nos elementos específicos desenvolvidos na análise.

¹ Pseudônimo de Gloria Jean Watkins, pesquisadora, professora e crítica audiovisual estadunidense, a autora mantém a grafia do nome bell hooks em letras minúsculas alegando em suas obras que o que realmente importa são as suas palavras. Mantemos assim a grafia indicada pela autora.

No terceiro capítulo trazemos a discussão a partir do ponto de vista das teóricas feministas negras, entendendo que essa perspectiva específica visa compreender de forma aprofundada as questões em torno da mulher negra na sociedade. Para isso, recorreremos aos estudos de Patricia Hill Collins e sua categoria analítica intituladas “imagens de controle”. Entendemos que essa categoria de análise é fundamental para a compreensão das posições ocupadas pela mulher negra na sociedade, ainda que esse seja um trabalho voltado para os Estados Unidos, mas podemos destacar as semelhanças com a sociedade brasileira.

Também apresentamos o conceito da pesquisadora bell hooks com o conceito de “olhar opositor”, instrumento de análise fundamental para aplicação aqui desenvolvida. Para concluir levantamos as pesquisas da socióloga Lélia Gonzalez, a partir da categoria da “mucama” e suas subdivisões “mulata” e “mãe preta”, afim de compreender com mais especificidade a maneira como os meios de comunicação, em especial a televisão, ajudam a difundir uma imagem estereotipada da mulher negra. Sendo essas categorias definidoras da percepção racial da mulher negra. Por fim, traçamos um breve histórico sobre o conceito da interseccionalidade, buscando compreender suas origens e aplicações atuais, pois compreendemos que a análise da telenovela *Lado a lado* exige um olhar apurado sobre as demandas específicas da mulher negra, para isso é preciso compreender o conceito que, de forma simplista, compreende as instâncias que envolvem as bifurcações das opressões relacionadas a raça, gênero e sexualidade.

Neste capítulo ainda destacamos brevemente as questões relacionadas à representação social da população negra no audiovisual, através da delimitação do conceito de representação apresentados por autores dos estudos culturais, como o já citado Stuart Hall, pelo olhar da pesquisadora bell hooks, trazendo como foco as relações que envolvem especificamente a presença negra no audiovisual. Este apontamento se mostra como um fundamental complemento para a nossa análise no último capítulo.

O quarto e último capítulo está focado na análise das cenas da telenovela *Lado a lado*, para isso nos apropriamos do método elaborado por Diane Rose (2002) intitulada “análise de imagens em movimento”, por entendermos que a compreensão da análise voltada para um produto televisivo extenso, como é o caso do nosso objeto de análise, necessita de uma proposta que compreenda todas as suas características. A autora propõe a tabulação de cenas selecionadas com base no referencial teórico do autor, as tabelas se dividem em relação à dimensão sonora e visual, sendo nesta última necessária a criação de categorias que visam compreender e buscar as informações através do que está sendo exposto. Juntas elas nos darão as informações necessárias para a conclusão.

Para isso, dividimos a narrativa em eixos, sendo eles: Casamento, Maternidade e Carreira, pois compreendemos que dentro da trama analisada e em conjunção com as explicações trazidas pelas

autoras, se faz necessário compreender a partir desses três pontos como as personagens mulheres negras estão representadas. Foram selecionadas cenas em cada uma das categorias que abarcam não só a trajetória da protagonista, como também de outras personagens, assim conseguimos obter dados suficientes para responder as nossas indagações.

2 – A televisão brasileira: perspectivas de representação negra em telenovelas da Rede Globo

2.1 Protagonismo negro em telenovelas da Rede Globo na década de 2010 a 2020

Segundo dados do último censo do IBGE, a população negra (entendida como a somatória de pretos e pardos) representa 54,5% da população brasileira. Sendo assim, a pergunta onde está o negro nas telenovelas brasileiras se faz de extrema relevância. Considerando ainda que as mulheres são 52% da população mundial, e ainda assim permanecem subrepresentadas, se mostra relevante considerar esses dados para entender como essas parcelas, que são a maioria, permanecem em posições de desvantagens sociais. A interseção entre os dois dados joga luz para a situação específica da mulher negra, vista a partir da pirâmide social como o elemento a ocupar a mais baixa posição.

Apresentamos neste tópico um levantamento da presença de personagens negros nas telenovelas que foram ao ar pela Rede Globo na última década, não levamos em consideração as reprises no ano de 2020, apenas as produções finalizadas até o mês de março. Os dados visam ter uma ideia generalizada da quantidade de negros atuantes nessas produções. A partir desses dados, elencamos o nosso objeto de análise, a saber, *Lado a lado*.

Usamos os dados do portal *GShow*, segmento de entretenimento do portal eletrônico da Rede Globo, onde são produzidos artigos e matérias jornalísticas sobre os produtos audiovisuais da emissora, além disso também são veiculadas informações sobre as tramas e os personagens. Também foi utilizado o portal *Memória Globo*, projeto da emissora que visa produzir uma extensa bibliografia sobre a história da teledramaturgia produzida pela emissora, onde podemos encontrar informações sobre as telenovelas como personagens, tramas e subtramas. Ainda utilizamos o reconhecido portal Teledramaturgia, mantido pelo pesquisador Nilson Xavier, que traz informações sobre todas as telenovelas já exibidas.

Para identificar quantitativamente as personagens negras nas narrativas recorreremos ao critério de heteroidentificação que consiste na avaliação de um terceiro sobre a etnia racial de um indivíduo. Nos valem nesta avaliação dos fenótipos associados à população negra como cor de pele e traços físicos. Entendemos que este critério pode trazer algumas perdas, já que segundo o levantamento realizado pelo IBGE, é levada em consideração a autoidentificação que consiste na escolha individual do sujeito em relação a sua pertença racial.

Um fator que chamamos atenção neste levantamento é o fato de que algumas telenovelas possuem fases, fazendo com que em seu enredo alguns personagens sejam descartados em determinados momentos da trama. Portanto, não consideramos a posição ocupada por essa personagem dentro da narrativa, sendo possível assim ter telenovelas com alto número de pessoas negras no elenco (o máximo que encontramos foram onze), e ainda assim essas personagens podem ocupar posições

subalternas ou até mesmo participar por poucos capítulos. Para entender os pormenores dessas personagens é necessária análise mais detalhada do enredo, o que não é o intuito neste levantamento. Porém, os dados são fundamentais para compreender o contexto em que essa produção está inserida, levando em consideração o nosso recorte espacial que é apenas o da última década.

Em nosso levantamento notamos que apenas doze telenovelas foram protagonizadas por negros, sendo que foram produzidas 71 no período selecionado. Dessas doze, três são do segmento juvenil *Malhação*, uma é do horário da 18hs (*Lado a lado*), três da 19hs (*Cheias de charme*, *Totalmente demais* e *Bom Sucesso*), quatro da faixa horária das 21hs (*Babilônia*, *Velho Chico*, *A dona do pedaço* e *Amor de mãe*) e uma no horário das 23h (*Gabriela*). Sendo que cinco (*Malhação – viva a diferença* e *Vidas brasileiras*, *Lado a lado*, *Cheias de charme* e *Amor de mãe*) são entendidas como tendo multiprotagonistas, ou seja, a trama não se foca apenas numa personagem central, mas em mais de uma, chegando ao caso de até cinco protagonistas. Aventamos a hipótese de que essa escolha pode funcionar como estratégia narrativa para maior assimilação de personagens não brancas dentro das tramas.

As faixas de horário de telenovelas da Rede Globo correspondem a critérios de elaboração definidos pela emissora desde o início das produções audiovisuais, sendo o horário das 18hs reservado prioritariamente para produções ditas de época, ou seja, que reelaboram períodos históricos distantes reafirmando seu valor no presente. Araújo (2019), em seu levantamento sobre a presença dos negros nas telenovelas, presente no livro *A negação do Brasil*, nos alude que a maior presença de atores e atrizes negros em telenovelas acontece justamente nessa faixa de horário, por ser uma faixa reservada às produções de época, e trazer tramas centradas no período do Brasil colonial escravocrata. Isso faria com que nessas produções sejam necessárias a presença de pessoas negras nos papéis de escravizados. O autor conclui que apesar da forte presença dos negros, seus personagens eram em grande maioria subalternizados; apesar da expressão numérica seus personagens eram subutilizados, reforçando o estereótipo dos negros escravizados e sem complexidade dentro das tramas.

Ao apresentar um casal de protagonista negros, *Lado a lado* subverte esse padrão histórico, sendo a primeira novela do horário das 18hs a trazer não só o protagonismo negro, mas também outras personagens negras com algum nível de complexidade narrativa. Além disso, é a primeira produção de reprodução histórica que intenta dar voz aos negros, os inserindo como protagonistas. Sendo assim, consideramos para esta pesquisa essa telenovela como um marco histórico, definindo-a como a primeira a trazer uma perspectiva complexa às populações negras, revelando como o período imediato aos pós abolição trouxe graves consequências para esta população, e para o país de maneira geral, configurando o período como o embrião formativo da sociedade brasileira.

Guilherme Fernandes, em matéria para o portal Geledés, define *Lado a lado* como um marco histórico, acentuando que antes dela a novela *Pacto de sangue* (1988), exibida no centenário da Lei Áurea (1988), representou uma trama complexa em relação às personagens negras, apesar de não trazer o protagonismo, evidenciando apenas nas suas subtramas. Chama atenção a distância de tempo, apenas em 2012 outra produção conseguiu elaborar uma narrativa que trouxesse a questão da população negra em primeiro plano.

As três telenovelas do horário das 19hs protagonizadas por pessoas negras são *Cheias de charme* (2012-13), *Totalmente demais* (2015-16) e *Bom Sucesso* (2019-20), sendo a primeira dividida em três protagonistas, uma delas interpretada por Tais Araújo, atriz que se destaca no nosso levantamento por ter interpretado duas protagonistas nesse período. A outra é Juliana Paes, que também é destacada por ter encabeçado duas produções nesse período. Porém, em *Totalmente demais*, a atriz dá vida a uma personagem antagonista. Diante disso, configuramos nesta pesquisa o entendimento de que essa posição assume o mesmo status de protagonismo, segundo as construções clássicas do melodrama, gênero em que a telenovela bebe da fonte.

A antagonista dentro da construção folhetinesca melodramática faz o papel da vilã, uma personagem que movimenta o enredo juntamente com os protagonistas tidos como heróis, sobre isso discutiremos mais a fundo no tópico posterior. Já em *Bom sucesso*, Sharon Menezes também ocupa a posição de antagonista movimentando a trama central. Chama atenção que, além dessa inclusão no grupo de personagens centrais, há também a participação do ator David Junior, que divide as intenções românticas da protagonista, assumindo assim a terceira pessoa do triângulo amoroso, e sendo um dos mocinhos da narrativa.

Na faixa horária das 19h, especificamente na telenovela *Totalmente demais*, Juliana Paes vive a personagem Carolina Castilho, que ocupa posição de liderança na empresa em que trabalha, chamando atenção para o fato de que este posto além de ser ocupado por uma mulher – o que não é comum nas produções audiovisuais – também é ocupado por uma mulher não branca, sendo entendida aqui como negra de pele clara. O outro exemplo da faixa é *Cheias de charme*, onde Penha é uma empregada doméstica que vive em uma favela, ressaltando alguns estereótipos em relação à mulher negra nas mídias. Porém, em seu percurso narrativo, Penha deixa de ser funcionária doméstica, tornando-se cantora em um grupo musical chamado “Empreguetes” composto por outras duas empregadas domésticas, sendo as três personagens as protagonistas da trama. *Penha* assume assim um lugar de prestígio, simulando na trama também a representação de pessoas negras dentro da indústria musical.

Destacamos ainda a telenovela *Bom Sucesso*, última produção da faixa horária na década, por seu desenvolvimento nas subtramas envolvendo personagens negras e alto índice de negros no elenco. Apesar de nenhum ter atingido o status de protagonismo, fica evidente que existe uma movimentação dentro da emissora para a inserção de mais personagens negros em suas produções, mas o que nos questionamos é de que forma essa inserção de fato está interessada em conduzir uma discussão de forma plena com a sociedade.

Das quatro telenovelas da faixa das 21hs duas são protagonizadas por Camila Pitanga (*Babilônia* e *Velho Chico*), uma por Juliana Paes (*A dona do pedaço*) e uma por Taís Araújo (*Amor de mãe*). Segundo os dados da pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinar da ação afirmativa (GEEMA)², apenas essas atrizes não brancas conseguiram papéis de protagonistas nas produções da Rede Globo. É preciso levantar uma discussão em relação à atriz Juliana Paes, destacada na pesquisa citada como uma mulher negra de pele clara. Este entendimento, que também assumimos nesta dissertação, está em consonância com as noções de colorismo, assunto que abordamos mais detalhadamente ao longo da análise, pois consideramos fundamental entender os pormenores em relação à questão da cor da pele e como esse ponto influencia na escolha das atrizes. A escolha em inserir a atriz como uma mulher negra pode causar certa discordância, apontado inclusive no artigo do GEEMA, mas entendemos que as representações de suas personagens desde o início de sua carreira dão ênfase justamente à forma como ela é vista e aceita pela sociedade que consome seus trabalhos audiovisuais. Sempre vista como “a mulata” ou a empregada doméstica, a atriz se encaixa num estereótipo típico dos associados a mulheres não brancas. Dessa forma, defendemos a categorização da atriz como uma mulher negra de pele clara, compreendendo que é possível haver discordâncias em relação a esse fato.

Ainda sobre os dados apurados, percebemos que apenas atrizes de tom de pele claro, consideradas “negras de pele clara”, possuem espaços para papéis de destaque, ainda que em menor proporção do que profissionais brancos. Há ainda o fator de que essas mulheres possuem corpos considerados atléticos, corpos considerados dentro de um padrão estético aceitável, o que difere desse padrão é apenas a cor da pele. Com isso, mulheres negras retintas, de tom de pele mais escuro e fora do padrão corporal, ficam excluídas de papéis de destaque restando personagens em subtramas e que correspondam a alguns estereótipos definidos. Ter esses dados definidos se faz importante para delimitarmos quais corpos estão ocupando os espaços e de que maneira.

² <http://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/infografico3/> acesso em 04/03/2021

A faixa horária das 23h foi reestabelecida pela emissora em 2011, trazendo o remake da obra clássica de Janet Clair *O astro* (1977). Esta faixa de horários difere das anteriormente apresentadas por não ter uma constância nas produções exibidas, apresentando novelas com número de capítulos reduzidos em comparação com as produções clássicas. Apresentando apenas uma produção por ano, preferencialmente remakes de clássicos de grandes autores, apenas em 2015 com *Verdades secretas* é exibida uma trama inédita. A faixa foi descontinuada, sendo que as duas últimas produções, não contabilizadas em nosso levantamento, receberam o nome de “super séries” na tentativa de desvincular o formato das clássicas telenovelas, dessa forma consideramos as duas produções irrelevantes para o nosso levantamento, assumindo apenas aquelas que recebem a alcunha de telenovela.

Gabriela é um remake da produção clássica exibida em 1970, baseado no romance homônimo de Jorge Amado e traz como protagonista Juliana Paes, é a única telenovela da faixa horária a ser protagonizada por uma mulher negra e tem em seu elenco o total de 10 personagens negras. Podemos inferir que por ser uma produção ambientada no interior da Bahia, estado com maiores números de negros no Brasil, justificasse a grande quantidade em relação a outras faixas horárias. *Liberdade, liberdade* (2016) apresenta personagens negros justificável pela localização histórica da obra, situada no período escravocrata, portanto tem personagens que se apresentam baseados em estereótipos raciais, como o escravo (a) de acordo com os estudo apresentados por (RODRIGUES, 2011) onde elenca uma lista dos treze principais estereótipos usados pelo audiovisual brasileiro, em especial no cinema, mas podendo ser também encontrado em outros meios.

Um importante dado que podemos extrair do levantamento realizado é com relação à escala de tom de pele dessas personagens negras alçadas como protagonistas. Todas elas são lidas como mulheres negras de pele clara, não contendo, no período analisado, nenhuma mulher considerada como de pele retinta, ou seja, com tonalidade mais escura. Compreendemos esse fato como resultado da política de embranquecimento imperativa nos meios de comunicação e outrora considerada como uma política pública adotada para o apagamento da população negra no país. Acredita-se que quanto mais clara for a tonalidade de pele de uma pessoa, mais próxima estaria de acesso a determinados privilégios, mesmo sendo esta pessoa pertencente ao grupo social negro. Santos afirma que a origem da invisibilidade do negro nos meios de comunicação está intimamente relacionada à teoria da miscigenação. “Podemos observar que daí nasce ou se fortalece o conceito de cor como classe social, quanto mais clara a pele, mais acesso a serviços e oportunidades, quanto mais escura a pele, mais barreiras e dificuldades de mobilidade social” (SANTOS, 2021, p. 135).

O embranquecimento está presente nos meios de comunicação, em especial na televisão brasileira, desde o seu surgimento. Podendo ser percebido não só em relação ao déficit de personagens

negros em telenovelas, como este capítulo vem buscando ilustrar, como também em outras relações para além da ficção, como falta de apresentadores, jornalistas, profissionais em geral do audiovisual. Revelando-se também a partir das escolhas narrativas em obras ficcionais, como a escolha de casais interracialis em detrimento de casais afro centrado, frisamos a importância do casal central da trama como um dos pontos fundantes da matriz melodramática. É justificável a escolha dessa relação em outros contextos, como na década de 1980 na telenovela *Corpo a corpo* em que Zezé Motta e Marcos Paulo viviam um relacionamento, fato que provocou a ira da sociedade da época. Percebemos que na atual discussão racial, a frequente utilização de casais interracialis pode ser entendida como uma forma de apagamento.

A teoria do embranquecimento está presente no Brasil desde o final do século XIX e início do XX, quando o fim do sistema escravocrata demanda mão de obra assalariada, recorrendo aos imigrantes europeus em sua grande maioria. Com o intuito de fazer com que esse grupo populacional se instalasse no país promovendo uma “limpeza racial”, acreditando que ao final do século a população negra teria sido eliminada, foi facilitada a entrada de imigrantes europeus e proibido que outros contingentes não-brancos tivessem a sua acolhida no país. Deriva deste período histórico a conhecida alcunha que definiria o Brasil diante de outros países, a pretensa harmonia entre as três raças formadoras da sociedade brasileira, teoria esta que ao longo do século XX foi fortemente combatida por teóricos negros e aliados brancos, com publicações e denúncias internacionais (NASCIMENTO, 2016; GONZALEZ, 2020; MUNANGA, 2019; NASCIMENTO, 2021).

Os meios de comunicação, veículos liderados por representantes das elites brancas, continuam sendo um dos principais mantenedores dessas teorias, sendo as telenovelas o principal produto de importação audiovisual, a mais importante fonte dessa relação (ALMEIDA, 2015). É comum a pessoas de fora do Brasil receberem a informação de que o país é composto por uma maioria branca, mentira obtida a partir do consumo dos produtos audiovisuais, em especial as telenovelas, mas também do cinema (GEMAA, 2014).

(...) as telenovelas reforçam a temática da mestiçagem, legitimando a falácia de que o Brasil é uma democracia racial, forjando a inexistência do racismo, corroborando para a manutenção de um projeto de branqueamento explicitado pela vigência de um paradigma de beleza branco, veiculado como se fosse o espelho da nação. (GOMES 2008, p. 27).

Chama atenção ainda as outras produções audiovisuais em diferentes formatos, como é o caso do especial de natal *Juntos a magia acontece*, que foi ao ar em 2019 e reapresentado em 2020, tendo um segundo episódio especial exibido em 2021 seguindo os mesmos padrões do original. Este é o primeiro projeto autoral escrito e completamente protagonizado por pessoas negras. Roteirizado por Cleissa Regina Martins, o programa é resultado de uma parceria da emissora com a Feira Literária da

Periferia (Flup), de onde a roteirista venceu concurso de escrita. Além disso, o especial é patrocinado pela Coca-Cola, informação que nos leva a refletir sobre a maneira com que grandes empresas se apropriam de demandas sociais e utilizam este artifício para promoção de suas imagens.

Além desse especial, em 2020 a autora Manuela Dias escreveu *Fala negras*, exibido no Dia da Consciência Negra, em 20 de novembro. O programa repassa a história de vida de alguns líderes do movimento negro nos Estados Unidos e no Brasil, recriando um cenário em que atores dão vida a monólogos sobre suas histórias. O programa foi dirigido pelo ator e cineasta Lázaro Ramos, apesar da criação ser de uma autora branca. Entendemos que essas ações não estão isoladas na grade de programação da emissora, mas em sintonia com as temáticas abordadas nas telenovelas, por isso destacamos o contexto em que estão inseridas.

Ainda nessa perspectiva, considerando o período de escolha para esta dissertação, trazemos como ilustração outro produto de teledramaturgia que difere do formato proposto para análise, trata-se do seriado *Mister Brau* (2015 - 2018). Protagonizado pelo casal Lázaro Ramos e Taís Araújo, o programa apresenta uma visão diferente da população negra colocando os dois personagens numa posição de destaque social, levantando a temática do racismo presente na sociedade a partir de um olhar diferenciado. Ao apresentar pessoas de uma classe econômica elevada, *Mister Brau* desloca a posição em que as pessoas negras são comumente apresentadas em programas de televisão.

Ainda sobre a produção de outros programas que não sejam as telenovelas, destacamos a série *Suburbia*, exibida em 2012. Tendo apenas uma temporada de oito episódios, a produção retrata a vida dos moradores dos subúrbios cariocas trazendo alta concentração de personagens negros. Ainda que alimentando uma visão estereotipada, o programa buscava gerar uma discussão social.

Outra proposta semelhante foi a minissérie *Cidade dos homens*, exibida em 2017 e 2018 com duas temporadas de quatro episódios cada. A trama conta a história dos famosos personagens Acerola e Laranjinha, agora 12 anos depois dos acontecimentos do filme homônimo, que deu origem à primeira versão do seriado em 2005. Chama atenção que o cenário da favela carioca é mais uma vez utilizado, havendo pouca problematização das condições de vida daqueles personagens, e não apresentando uma outra visão, caracterizando a trama na mesma visão estereotipada onde a população negra é costumeiramente inserida.

Abaixo apresentamos o levantamento das telenovelas inéditas levadas ao ar pela Rede Globo no período de 2010 a 2020, desconsiderando as reprises exibidas no ano de 2020 devido à pandemia de Covid-19, e a paralisação das produções da emissora. Fizemos um levantamento do quantitativo de personagens negros no elenco, como já informado no texto.

TABELA 1 – TEMPORADAS DE MALHAÇÃO DO PERÍODO 2010-2020

Programa	Autores	Negros no elenco
Malhação – Toda forma de amor (2019)	Emanuel Jacobina	4
Malhação – Seu lugar no mundo (2015)	Emanuel Jacobina	6
Malhação – Pro dia nascer feliz (2016)	Emanuel Jacobina	3
Malhação – viva a diferença (2017)	Cao Hamburger	5
Malhação – Vidas brasileiras (2018)	Patrícia Moretzsohn	8
Malhação – Sonhos (2014)	Rosane Svartman Paulo Halm	4
Malhação – Casa cheia (2013)	Ana Maria Moretzsohn Patrícia Moretzsohn	1
Malhação – Intensa como a vida (2012)	Rosane Svartman e Glória Barreto	6
Malhação - Conectados (2011)	Ingrid Zaverucci	2
Malhação 2010	Emanuel Jacobina	4

Fonte: O autor

TABELA 2 - TELENÓVELAS DAS 18H NO PERÍODO DE 2010-2020

PROGRAMA	AUTORES	NEGROS NO ELENCO
Escrito nas estrelas (2010)	Elizabeth Jhin	1
Araguaia (2010)	Walther Negrão	6
Cordel encantado (2011)	Duca Rachid Thelma Guedes	4
A vida da gente (2011)	Lícia Manzo	2
Amor eterno amor (2012)	Elizabeth Jhin	2
Lado a lado (2012)	João Ximenes Braga Claudia Lage	11
Flor do caribe (2013)	Walther Negrão	4
Joia rara (2013)	Duca Rachid Thelma Guedes	8
Meu pedacinho de chão (2014)	Benedito Ruy Barbosa	4
Boogie oogie (2014)	Rui Vilhena	3
Sete vidas (2015)	Lícia Manzo	1
Além do tempo (2015)	Elizabeth Jhin	3

Êta mundo bom! (2016)	Walcyrr Carrasco	2
Sol nascente (2016)	Walther Negrão	6
	Suzana Pires	
	Júlio Fischer	
Novo mundo (2017)	Thereza Falcão	5
	Alessandro Marson	
Tempo de amar (2017)	Alcides Nogueira	6
Orgulho e paixão (2018)	Marcos Bernstein	3
Espelho da vida (2018)	Elizabeth Jhin	6
Órfãos da terra (2019)	Duca Rachid	1
	Thelma Guedes	
Éramos seis (2019)	Ângela Chaves	3

Fonte: O autor

TABELA 3 – TELENÓVELAS DAS 19H DO PERÍODO 2010-2020

PROGRAMA	AUTORES	NEGROS NO ELENCO
Tempos modernos (2010)	Bosco Brasil	2
Tititi (2010)	Maria Adelaide Amaral	3
Morde e assopra (2011)	Walcyrr Carrasco	5
Aquele beijo (2011)	Miguel Falabella	9
Cheias de charme (2012)	Filipe Miguez	7
	Izabel de Oliveira	
Guerra dos sexos (2012)	Sílvia de Abreu	1
Sangue bom (2013)	Maria Adelaide Amaral	7
	Vincent Villari	
Além do horizonte (2013)	Carlos Gregório	3
	Marcos Bernstein	
Geração Brasil (2014)	Filipe Miguez	9
	Izabel de Oliveira	
Alto astral (2014)	Daniel Ortiz	3
I love Paraisópolis (2015)	Alcides Nogueira	8
	Mário Teixeira	
Totalmente demais (2015)	Rosane Svartman	12
	Paulo Halm	
Haja coração (2016)	Daniel Ortiz	1
Rock story (2016)	Maria Helena Nascimento	6
Pega pega (2017)	Claudia Souto	8
Deus salve o rei (2018)	Daniel Adjafre	0
O tempo não para (2018)	Mário Teixeira	9
Verão 90 (2019)	Izabel de Oliveira	5
	Paula Amaral	
Bom sucesso (2019)	Rosane Svartman	11
	Paulo Halm	

PROGRAMA	AUTORES	NEGROS NO ELENCO
<i>Insensato coração</i> (2011)	Gilberto Braga Ricardo Linhares	6
<i>Fina estampa</i> (2011)	Aguinaldo Silva	6
<i>Avenida Brasil</i> (2012)	João Emanuel Carneiro	3
<i>Salve Jorge</i> (2012)	Glória Perez	10
<i>Amor a vida</i> (2013)	Walcy Carrasco	3
<i>Em família</i> (2014)	Manoel Carlos	9
<i>Império</i> (2014)	Aguinaldo Silva	5
<i>Babilônia</i> (2015)	Gilberto Braga Ricardo Linhares João Ximenes Braga	9
<i>A regra do jogo</i> (2015)	João Emanuel Carneiro	4
<i>Velho Chico</i> (2016)	Benedito Ruy Barbosa	6
<i>A lei do amor</i> (2016)	Maria Adelaide Amaral Vincent Villari	3
<i>A força do querer</i> (2017)	Glória Perez	4
<i>O outro lado do paraíso</i> (2017)	Walcy Carrasco	5
<i>Segundo sol</i> (2018)	João Emanuel Carneiro	6
<i>O sétimo guardião</i> (2018)	Aguinaldo Silva	3
<i>A dona do pedaço</i> (2019)	Walcy Carrasco	4
<i>Amor de mãe</i> (2019)	Manuela Dias	9

Fonte: O autor

TABELA 5 – TELENÓVELAS DAS 23H

PROGRAMA	AUTORES	NEGROS NO ELENCO
<i>O astro</i> (2011)	Aucides Nogueira Geraldo Carneiro	3
<i>Gabriela</i> (2012)	Walcy Carrasco	10
<i>Saramandaia</i> (2013)	Ricardo Linhares	4
<i>O rebu</i> (2014)	George Moura Sergio Goldenberg	2
<i>Verdades Secretas</i> (2015)	Walcy Carrasco	1
<i>Liberdade, liberdade</i> (2016)	Márcia Prates	6

Fonte: O autor

2.2 Apontamentos sobre televisão: onde está o negro na grade de programação da Rede Globo

A telenovela está inserida dentro de um campo específico, o da televisão, portanto obedece a regras que guiam este campo, além disso, está também inserida em um subcampo que seriam os das produções seriadas folhetinescas. Como a televisão brasileira se insere em uma lógica de mercado dependendo das inserções publicitárias, essa relação se torna relevante para que possamos refletir sobre as formas de produzir uma telenovela, assim como o que pode ser abordado em sua trama. François Jost (2007), ao estabelecer as relações que moldam as funções das emissoras em sua análise da televisão francesa, mas que serve também como modelo de aplicação para outros sistemas televisivos, afirma que:

Uma emissora é, ao mesmo tempo, uma empresa, regida por uma lógica econômica; uma instituição, voltada a missões no espaço público; e uma marca, em concorrência com outras emissoras, via seus programas e programação. Essas três instâncias interferem, cada uma à sua maneira, sobre a programação. (JOST, 2007, p. 89-90)

Esta afirmação elucida bem a maneira como os grupos empresariais que constituem as emissoras de televisão precisam estar posicionados. A programação desses canais leva em consideração todas essas instâncias, sem perder de vista a busca pela audiência e o consequente faturamento através dos investimentos publicitários.

Diferente de outros países onde as emissoras de televisão são organizações públicas em sua maioria, como a BBC no Reino Unido ou as emissoras PBS nos Estados Unidos, a configuração midiática tomou outros rumos no Brasil, sendo desde o seu início considerada como viés de educação, justificando assim o paternalismo estatal: “Assim sendo, o modelo brasileiro de televisão se caracteriza por uma interconexão entre o Estado paternalista e os grupos econômicos presentes nas mídias” (DE MELO, 2010, p.29). Apesar de serem concessões públicas, portanto estão sujeitas a cumprir regras pré-estabelecidas estando sujeitas a perder o direito cedido, as emissoras são empresas particulares que estabelecem as suas próprias regras mantendo relações diretas com o mercado publicitário, o que podemos entender como televisão corporativa (SVARTMAN, 2019). Esse modelo funciona em escala industrial na produção diária de programas, mantendo estreita ligação com empresas de publicidade através da venda de inserções em seus intervalos comerciais ou até mesmo na diegese das narrativas audiovisuais, nos telejornais e nos programas de auditório.

Sobre as concessões que dão direito a que empresas privadas gerenciem os canais de televisão, José Marques de Melo comenta que:

Só juridicamente o Estado tem a propriedade dos canais. Sua posse é transferida às empresas comerciais ou a organizações civis, que exploram segundo as leis do

mercado, evidentemente observando princípios genéricos de preservação do interesse público. As concessões de rádio e depois televisão são feitas a partir de critérios políticos, beneficiando as empresas já atuantes no setor das comunicações, principalmente aquelas mais sintonizadas com o governo de turno. (DE MELO, 2010, p.29)

A partir dessa colocação do autor podemos inferir que as demandas sociais passam pelo crivo das empresas de telecomunicação que avaliam a necessidade de inclusão ou não das temáticas, de acordo com os seus interesses específicos. Porém, chama a atenção para a falta de controle de órgãos públicos dentro dessas empresas no incentivo ao aumento de diversidade racial entre outros tópicos de interesse público. Essas demandas são apenas acatadas quando visam estabelecer retornos lucrativos. Com relação a isso Santos (2021) afirma que “a televisão brasileira nasceu privada e com intenções comerciais, baseada no modelo estadunidense, instrumentalizada para reproduzir o *modus vivendi* da elite dominante e inferiorizar mentalmente a negros e mestiços” (SANTOS, 2021, p. 49).

Ao escolher veicular uma produção midiática, a emissora busca regular as formas como será recebida pelo público, fazendo sempre apostas seguras em busca de um retorno garantido de audiência, consequentemente um maior retorno de renda através de publicidade. A partir das vendas dos intervalos comerciais, as emissoras regulam a sua programação estabelecendo tabelas de valores que variam de acordo com os horários predeterminados. Durante décadas, desde seu surgimento nos anos 1960, eram levados em consideração apenas os dados obtidos através do IBOPE na medição de televisores ligados nas principais praças. Porém, com o avanço das tecnologias e a popularização da internet tem sido cada vez mais necessária a incorporação de dados veiculados a partir das redes sociais, através de comentários sobre as produções tecidos nesses espaços. Sobre isso, Jost (2007) afirma que “A televisão é sem dúvida a única mídia que mobiliza cotidianamente a atenção de todas as outras” (JOST, 2007, p.21).

Em relação à análise de um produto audiovisual veiculado no meio televisivo, o autor ressalta que é necessário que o analista esteja atento às diversas particularidades específicas a este meio. Além disso, como o objeto escolhido para análise nesta pesquisa é a telenovela, é requerida especial atenção no ato da análise levando em consideração a emissora em que o produto é transmitido, a duração do programa, o horário em que está sendo exibido, além de outras especificidades.

Jost (2007) ainda ressalta que caso aconteça alguma omissão por parte do analista corre-se o risco de os resultados alcançados serem vazios (JOST, 2007, p.145), pois é necessário voltar-se para toda a estrutura, mesmo que exista o recorte específico. Por isso, se mostra necessário entender os demais agentes que regulamentam o campo televisivo para que possamos responder algumas perguntas, entre elas, por que não é comum a presença do negro nas principais tramas das telenovelas

brasileiras? Por que há divisão entre protagonistas negros e brancos nas telenovelas? Quais relações com o índice de audiência e a trama central dessas produções? Esses questionamentos podem ser alcançados através da análise da telenovela selecionada nesta pesquisa, mas para isso também temos que entender a estrutura que cerca essas produções. Além disso, precisamos ressaltar as diferenças relacionadas à inserção da população negra no campo cinematográfico e no campo televisivo.

(...) a análise dos programas deve fazer-se no contexto. Assim como não se pode analisar uma obra cinematográfica em si mesma, independentemente de seu processo comunicativo, também não é possível uma análise não comunicacional da televisão. É necessário, isto sim, voltar-se para o conjunto e não para as emissões isoladas, examinar como o programa foi apresentado ao público, situá-lo na grade, estudar sua função em relação a emissora e ao público. (JOST, 2007, p. 144)

O que queremos ressaltar é que diferente do campo cinematográfico, onde os produtores têm maior liberdade para executar projetos mais experimentais, sabendo que alcançará poucas pessoas, no campo televisivo não existe tal liberdade, já que para um projeto ir ao ar é preciso apresentar sólida argumentação de que conseguirá atingir uma extensa fatia da audiência. A partir disso podemos começar a compreender o porquê da falta de interesse em se produzir telenovelas centralizadas nas questões específicas de grupos entendidos socialmente como minoritários, ou como preferimos adotar nesta pesquisa, das maiorias minorizadas (SANTOS, 2020), como os casos dos LGBTQIA+ e a população negra.

Pautar uma telenovela inteira revelando as problemáticas sociais relacionadas às maiorias minorizadas pode afastar parcelas conservadoras da audiência ou até mesmo grupos da população que não estão interessados em discutir determinadas problemáticas. O caso das personagens LGBTQIA+ é um claro exemplo dessa relação. Quando uma determinada produção insere personagens desse grupo é percebida uma grande rejeição por parte dos telespectadores, resultando numa significativa perda de audiência, fazendo com que as futuras produções passem a não inserir novamente essas personagens para não correr o risco de perder anunciantes. Ocasionalmente também, em contrapartida, o desenvolvimento, ainda que lento, de estratégias para assimilação dessas personagens, fazendo com que suas tramas sejam inseridas de forma gradual avançando a partir da aceitação do público.

Porém, existe uma parcela expressiva da população que clama por essas inserções, o que é entendido como uma representatividade para esses grupos. A emissora se vê então em uma encruzilhada para cumprir o seu papel social sem correr os riscos de perder capital financeiro. Mais uma vez chamamos atenção para as especificações da produção televisiva. No caso específico da telenovela, os autores tendem a buscar maneiras de aproximar essas personagens nos telespectadores usando em seu favor a longa duração das tramas e a narrativa marcadamente folhetinesca para isso. São

estratégias que as empresas precisam recorrer, através dos autores, como apontamos em nosso levantamento, o multiprotagonismo encontrado em quatro telenovelas que trazem negras em destaque no elenco.

Com a absolvição das chamadas pautas identitárias pelo capitalismo tem sido cada vez mais comum que grandes corporações em vários segmentos, principalmente o midiático, se aproximem desses grupos inserindo em seus quadros de funcionários e apresentando através de peças publicitárias o seu aceno a essas pautas. A Rede Globo, assim como outras grandes empresas, também percebe essa necessidade, porém promove essa interação de forma lenta, visto o levantamento que apresentamos sobre a quantidade de pessoas negras em suas telenovelas.

Os dados que levantamos para esta pesquisa em relação à última década ilustra bem essa situação: das 73 telenovelas produzidas pela Rede Globo, apenas 12 tiveram protagonismo negro e apenas uma delas teve todo seu enredo pautando as relações raciais em diversos níveis da sociedade brasileira. Porém, todas elas apresentavam ao menos duas personagens negras em seu elenco. Como já dito anteriormente, não cabe nesta pesquisa a análise detalhada de todas essas personagens para compreender a forma como foram construídas, mas chama nossa atenção esse dado, pois comparando com os levantamentos do pesquisador e cineasta Joel Zito Araújo, no final dos anos 1990, onde a maioria das telenovelas apresentadas pela emissora nas três últimas décadas não tinham sequer uma personagem negra, apenas algumas se destacavam por ter incluído em seu elenco, e mesmo assim quantitativamente não chegavam nem a cinco pessoas.

Essa mudança, lenta, mas perceptível, pode ser atribuída a alguns fatores além do já apontado interesse de grandes empresas nos assuntos entendidos como pautas identitárias. Visando a projeção de lucros ao se associar a novos possíveis consumidores, pois a lógica é de que “se eu não me vejo representado em um produto, não compro”, com isso tem sido cada vez mais comum a aproximação com a parcela sub-representada, entre elas a população negra.

Outro fator que podemos incluir como decisivo para o aumento da representação de pessoas negras nas produções da Rede Globo pode ser encontrado na expressividade em relação com o cinema negro a partir da movimentação de intelectuais, ativistas e cineastas no início dos anos 2000 na elaboração dos manifestos “Dogma feijoadá”, proposto pelo cineasta Jeferson De, e o “Manifesto de Recife”, proposto no Festival de Cinema de Recife, em 2001, e assinado por pesquisadores, realizadores, atores e atrizes. Dentre eles, Milton Gonçalves, Ruth de Souza e Thalma de Freitas, pioneiros na teledramaturgia e jovens talentos promissores. Esses documentos evidenciam não só a força do cinema negro como também clamam por uma maior representação dentro dos produtos audiovisuais, incluindo as telenovelas. Sobre o manifesto de Recife, Carvalho pontua:

Em 2001, no 5ª Festival de Cinema do Recife, surge o Manifesto do Recife, de caráter prescritivo e mais politizado que o dogma feijoadá. O manifesto reivindicava maior participação dos afro-brasileiros não apenas no cinema, mas em todas as esferas da produção audiovisual. (CARVALHO apud SOUZA, 2013, p.78)

Joel Zito Araújo produz nesta mesma época o filme *As filhas do vento* (2005), em que denuncia de forma ficcional a dificuldade em que profissionais negros encontram para ingressar nas produções televisivas. Através da relação entre duas irmãs o filme ilustra como a televisão no Brasil, em especial a telenovela, exercem enorme influência para a população. A falta de representação causa danos emocionais para as personagens que são inspiradas nos depoimentos reais cedidos por atores e atrizes na elaboração do documentário *A negação do Brasil* (2000). Destacamos este filme para ilustrar a relação que o cinema estabelece com os produtos televisivos, em especial as telenovelas, e a temática racial. Sobre a relação do meio televisivo com o meio cinematográfico, Jost (2007), articulando com o teórico francês Christian Metz, o qual defende que os meios televisivos são próximos ao cinematográfico, nos dá algumas dimensões sobre essas relações:

Para Metz (1971, p.170), o que se denomina audiovisual, com efeito, é um grupo de linguagens vizinhas e que compreendem o cinema, a televisão, o rádio em algumas de suas produções [...] a fotografia, a fotonovela [...], o desenho animado... Considerados sob o ângulo da linguagem, cinema e televisão são mais que próximos, na medida em que mobilizam os mesmos códigos (...). (JOST, 2007, p.31).

Jost defende uma posição diferente de Metz, para quem o audiovisual engloba diversos meios interligados apenas pela questão da linguagem, porém, o autor chama atenção que existem outras relações que devemos levar em consideração ao analisarmos uma produção específica da televisão, como formatos, tamanho de tela etc. Porém, entendemos que na relação específica entre as telenovelas brasileiras e o cinema nacional é possível estabelecer algumas correlações de aproximação, como o fato de que em ambas instâncias o negro é preterido, como apontam pesquisas elaboradas pelo GEMAA (2018; 2017; 2016; 2015; 2014; 2015b).

No desenvolvimento da televisão no Brasil e da telenovela especificamente, além de outros programas pertinentes, é notável a presença de maneira muito acentuada de profissionais do cinema brasileiro, sendo este fator considerado por muitos como um dos principais pontos que diferem o modo de fazer televisivo nacional de outros países.

Ainda sobre as relações entre a indústria cinematográfica e a televisão brasileira, a pesquisadora Ester Hamburger (2004) define alguns parâmetros de comparação, acentuando que o modelo televisivo brasileiro, funcionando em escala industrial, é inspirado no modelo dos grandes estúdios dos Estados Unidos no sistema vigente durante a conhecida era de ouro que permeou até a década de 1940:

O star system, que naquele país vinculava atores e atrizes a contratos permanentes com determinados estúdios, também ecoou na TV brasileira. A centralidade do roteirista, a quem se atribuía autoria de novelas, e do produtor, são também elementos que aproximam o modo de fazer televisão no Brasil às práticas norte-americanas que engendraram o cinema industrial. (HAMBURGUER, 2004, p.112)

Chamamos a atenção para a relação entre os mecanismos que permeiam a indústria cinematográfica brasileira e sua relação com a questão da representação de corpos negros, já que esta é similar à maneira como se desenvolve no campo televisivo, sendo que na primeira há a dominação dos espaços a partir das décadas de 1970 com a ascensão de diretores negros propondo uma vertente de cinema que trate das questões raciais, dentre eles podemos citar Zózimo Bulbul, considerado como o pai do cinema negro, e Antônio Pitanga. Os dois importantes atores na história da teledramaturgia brasileira. É possível notar que as ligações entre cinema e televisão, quando observamos pelo viés das temáticas raciais, notamos similaridades e confluências entre os dois meios, para além do que é comumente entendido como contribuição entre as duas áreas. A influência das manifestações para a construção de narrativas que explorem as manifestações raciais no cinema ecoa também na programação da televisão, principalmente nas telenovelas.

Além das manifestações recorrentes do cinema nacional, algumas entidades como o Centro Brasileiro de Informação e Documentação do Artista Negro (CIDAN) idealizado pela atriz e cantora Zezé Mota, o Movimento Negro Unificado (MNU), entre outros, se destacam por exercer pressão nos meios de comunicação para incluir mais atores e atrizes negros nos produtos midiáticos. Souza (2013) ressalta que os movimentos sociais serviram como importantes agentes de pressão para a discussão de representação da população negras nos meios audiovisuais “ao tratar das questões étnicas e raciais, o Movimento Social Negro tem possibilitado uma série de discussões sobre a construção das imagens do negro nos meios de comunicação”. (SOUZA, 2013, p.70).

A pesquisadora e cineasta ainda chama atenção de que “a discussão sobre cinema negro passa necessariamente pelo Movimento Social Negro” (p.70), consequentemente as discussões envolvendo as telenovelas também são fomentadas e passam pelas ações do movimento negro organizado e pela instância da sociedade civil. Quanto a isso podemos destacar a telenovela *Pátria minha* (1995), onde após a exibição de uma cena depreciativa com um personagem negro os grupos civis organizados entraram na justiça pedindo reparação da emissora, o que aconteceu, sendo esse o primeiro momento em que é reconhecido publicamente a problemática do racismo midiático (SODRÉ, 1998) e seus impactos sociais.

Souza, em sua tese de doutorado, ainda chama atenção para o fato de que as reivindicações pela presença dos negros nos meios de comunicação não é uma atividade recente, tendo sido um assunto debatido desde o surgimento dos jornais voltados para a população negra no final do período colonial e início da república. A autora chama atenção que na década de 1950 o ator Grande Otelo, que fez uma longa carreira no cinema atuando em chanchadas geralmente como o único negro nessas produções, e ingressou na televisão atuando em telenovelas, já cobrava uma maior participação dos negros na comunicação:

(...) a carta escrita pelo ator Grande Otelo, em 1953. Atualmente essa carta é reivindicada por um grupo de cineastas e atores negros como o primeiro manifesto da imprensa negra no Brasil; a carta denuncia a ausência dos negros nos comerciais de revista e aponta para a necessidade da visibilidade negra como elemento de diversidade. (SOUZA, 2013, p.74)

Alinhado ao que nos diz Souza no trecho reproduzido acima, Araújo (2019) elucida acerca da presença e importância do ator Grande Otelo para as produções televisuais, destacando também que nos anos 1980 Dias Gomes faz uma homenagem para ele dando um papel de destaque na novela *Mandala* (1988), porém, a sua participação é entendida pelo público e pelo próprio movimento negro como uma representação calcada em estereótipos e preconceitos.

Todas essas movimentações podem ser entendidas como as motivações para que em 2004 Taís Araújo estrelasse *Da cor do pecado* sendo a primeira protagonista negra da Rede Globo. A mesma atriz já havia estrelado *Xica da Silva* em 1995, na Rede Manchete, abrindo assim o caminho para uma maior diversidade, ou melhor, para a inserção mínima de personagens negras nas telenovelas da emissora. “O papel de Preta de Sousa interpretado por Taís Araújo em *Da cor do pecado* foi, dentro desse contexto histórico, um fator inédito de autoestima para crianças e adolescentes afrodescendentes de todo o país, quebrando paradigmas e estereótipos sobre o negro brasileiro” (ARAÚJO, 2008, p. 981). Ao apresentar a sua primeira protagonista negra em uma telenovela, sendo essa a principal propaganda relacionada à produção, a Rede Globo, pressionada por movimentos organizados da sociedade, abre as portas para a representação de assuntos relacionados às questões raciais na primeira década dos anos 2000, desenvolvendo a temática de forma aparentemente mais incisiva nesta segunda década, como veremos.

Não é nosso objetivo traçar um levantamento histórico da presença dos negros nas telenovelas, esse trabalho já foi realizado por outros pesquisadores, destacamos entre eles Araújo (2019), ao levantar um amplo espectro da presença negra das décadas de 1960 a 1990 na televisão brasileira; Oliveira (2016; 2020), ao buscar analisar as personagens interpretadas por Taís Araújo nas novelas da Rede Globo e Souza e Grijó (2012), ao analisarem a presença negra nas telenovelas na primeira década dos anos 2000. Nossa contribuição está centrada na segunda década dos anos 2000, entendemos que a

nossa pesquisa serve de contribuição para o já amplo campo de estudos relacionado à representação negra e telenovelas dentro da academia. Porém, é necessário que retomemos de forma simplificada algumas questões que ainda não estão amplamente difundidas, já que é considerada relativamente recente a chegada em nível de protagonismo das mulheres negras nas produções audiovisuais televisivas.

2.3. Faixas de horário desenvolvidas pela Rede Globo

As definições de faixas de programação são desenvolvidas a partir dos anos 1970 com as implementações técnicas de melhoria da qualidade da programação da emissora tendo em vista um maior alcance de audiência, além da tentativa de se desvincular do aspecto popularesco que dominava a televisão em seu período de desenvolvimento inicial. Uma das alternativas encontradas pela empresa foi a de estabelecer padrões de programação como a grade horizontalizada, estabelecendo dias e horários específicos para cada programa para melhor localização do telespectador, “as produções passaram a ser divididas por horários: as seis (mais românticas), sete (mais cômicas e leves), oito (mais densas e dramáticas) e dez horas (mais experimentais)” (RIBEIRO E SACRAMENTO, 2010, p. 126).

As faixas horárias destinadas às produções folhetinescas são às 16hs30min com *Vale a pena ver de novo*, programa em que antigas produções são reprisadas, algumas sofrendo adaptações para adequação do horário, em 2021 a emissora lançou um novo horário de exibição às 14hs30min, tendo num primeiro momento reprises de obras clássicas, mas deixando o espaço aberto para possíveis novas produções futuras. Já as faixas da 18hs é indicada a tramas consideradas mais simples. O horário ficou marcado pelas adaptações de romances brasileiros como *A escrava Isaura* (1976), *Senhora* (1975), *A moreninha* (1975) ou de tramas históricas como *Sinhá Moça* (1986), *Cabocla* (1979) entre outras. “Nesse momento [1975 a 1979], o horário das seis se consagrou com a adaptação de obras literárias de autores nacionais. Todas as telenovelas do horário foram adaptações, a maioria de romances ligados ao romantismo” (RIBEIRO E SACRAMENTO, 2010, p.126).

A consolidação do horário das seis acontece “a partir de 1971, ‘*Meu pedacinho de chão*’, de Benedito Ruy Barbosa e Teixeira Filho, inaugurou o horário das seis” (RIBEIRO E SACRAMENTO, 2010, p.126). Sobre as obras veiculadas na faixa horária, Araújo (2019) afirma que a maior incidência de personagens negros é justamente nas novelas produzidas para essa faixa devido às adaptações dos romances históricos e histórias ambientadas no Brasil colonial escravocrata.

Lado a lado é uma produção que quebra alguns estigmas por ambientar a trama no período imediato do pós-abolição, mas pela primeira vez dedicando os espaços a dar voz às personagens negras,

fato que não acontecia em outras novelas. Como já destacamos anteriormente, a novela assume a posição de um marco histórico, um ponto de virada dentro da teledramaturgia. *Lado a lado* é definida por um dos protagonistas, o ator Lázaro Ramos, como uma “novela dos sonhos”, justamente por trazer a perspectiva histórica de personagens que não conseguiam ter destaque em outras produções da mesma temática. Os autores João Ximenes Braga e Claudia Lage também definem o trabalho como um projeto inovador de telenovela, que almejava a inclusão de mais personagens negros e seu fortalecimento dentro da trama, assim como a emancipação das personagens femininas.

Seguindo com a explanação em relação às faixas horárias, às 19hs é reservada para tramas levadas com um tom cômico onde são abordados assuntos complexos de maneira não muito aprofundada. Marina Carminha (2010), ao realizar um levantamento histórico do uso do humor nas produções tele dramáticas da Globo, aponta a década de 1980 como marco de abertura para a consolidação de um tipo de humor de paródia, onde a própria televisão passa a ser a matéria de base para a construção dessas narrativas. A autora destaca a telenovela *Champagne* (1983) como o marco para a definição da característica humorística da faixa horária. “Essa telenovela consolidou o horário das sete horas da noite como um espaço para tramas cuja principal característica narrativa provinha de elementos característicos do humor” (CARMINHA, 2010, p.214). São tramas que buscam intercalar narrativas originais geralmente marcadas por histórias solares com fotografia em tons abertos.

Foi justamente nessa faixa horária que a Rede Globo veicula em 2004 *Da cor do pecado*, novela de João Emanuel Carneiro estrelada por Taís Araújo, a primeira protagonista negra da emissora. Ainda destacamos *Cheias de charme* (2012), onde a atriz também protagoniza dividindo o posto com outras duas atrizes brancas. Ao ser escolhida essa faixa horária para início das produções protagonizadas por personagens negras, podemos inferir que a intenção da emissora seria “testar” a audiência no horário “menos arriscado” de perdas em audiência, e consequentemente em anúncios publicitários. As tramas das 19hs são mais vistas por adolescentes e crianças (SVARTMAN, 2019, p.106), por isso a inserção do humor e a aproximação de uma linguagem simples e menos realista, diferente de outras faixas horárias.

Ainda nos primórdios da televisão brasileira na década de 1960 a emissora exibia no horário das 19hs a polêmica adaptação do romance *A cabana do pai Tomás* (1969), em que trazia um ator branco usando de artifícios, como tinta preta, rolha no nariz e pano na bochecha, para se aproximar fenotipicamente a um homem negro. A produção gerou muita polêmica fazendo com que os atores negros que estavam nessa produção declarassem a sua indisposição com o trabalho. Outro destaque do folhetim é a presença da atriz Ruth de Souza, pioneira artista negra reconhecida como a primeira protagonista negra nas telenovelas brasileiras, porém seu posto foi semanalmente minado pelas outras

atrizes que se sentiam ofendidas ao ver Ruth de Souza ocupando um alto posto. Seu nome nos créditos de abertura era constantemente realocado, sugerindo que a sua participação não era importante. A novela acabou sendo um fiasco e marcou o primeiro grande embate entre os movimentos negros da época e as redes de comunicação. Os pormenores desse episódio são relatados pelos próprios atores no já citado documentário *A negação do Brasil* (2000).

Já o horário das 21hs, antes conhecido como das 20hs, é marcado pelo carro-chefe da emissora, a telenovela que atrai maiores índices de audiência, consequentemente as maiores cotas publicitárias, mobilizando grande parcela da sociedade. As tramas reservadas para esse horário são conhecidas por serem mais realistas, utilizando cenas externas. A abordagem temática também é aprofundada em relação às outras faixas, com temas relevantes de maneira complexa. As telenovelas veiculadas nesse horário também mobilizam uma maior participação do público elevando o status dos profissionais envolvidos na obra, como os autores, diretores e atores/atrizes. Trata-se do horário reservado para os profissionais que mais mobilizam a audiência e que tenham mais prestígio profissional. Taís Araújo mais uma vez ocupa uma posição pioneira, sendo a primeira protagonista negra da faixa das 21hs ao interpretar a icônica personagem Helena das obras de Manuel Carlos.

As Helenas são uma marca do trabalho do autor, sendo sempre referência e já tendo sido interpretadas por outras grandes atrizes da teledramaturgia brasileira como Regina Duarte em *História de amor* (1995), *Por amor* (1997) e *Páginas da vida* (2006), e Vera Fischer em *Laços de Famílias* (2000), além de Cristiane Torloni em *Mulheres apaixonadas* (2002). Ao apresentar uma Helena negra pela primeira vez apenas em 2009, na novela *Viver a vida*, a emissora abriu caminhos para que outras atrizes ocupassem esse posto, sendo que além da já mencionada Taís Araújo, apenas Camila Pitanga e Juliana Paes conseguiram assumir tal posto em novelas das 21hs.

Pitanga já havia alcançado o posto de protagonista na telenovela *Paraíso tropical* (2007), vivendo uma garota de programa, porém, apesar de ser uma personagem que movimentava toda a trama da história e de alcançar a simpatia de grande parte da audiência, destacando-se cada vez mais dentro da narrativa, sua participação não foi assumida com o devido protagonismo. O foco desta pesquisa não atinge o período dessas produções, mas reforçamos esse caminho destacando que já existia na emissora uma tendência mínima em inserir mais personagens negros na faixa horária.

Como observamos a partir do nosso levantamento, na última década houve a inserção de quatro personagens negras como protagonistas nas novelas das 21hs, sendo esses papéis ocupados pelas mesmas atrizes já citadas anteriormente, o que se mostra uma lentidão em relação à ampliação da demanda por mais personagens negros, além de maior oportunidade para profissionais que já atuam na área. No horário das 18hs apenas uma novela teve protagonismo racial: *Lado a lado* em 2012. Como já

foi dito antes, esta novela apresenta não só uma mulher negra como protagonista, mas um casal, fazendo com que o seu par romântico também atinja o papel de protagonismo. Essa atribuição é comum aos personagens brancos nas tramas, porém assim como há poucos papeis atribuídos à mulher negra, também observamos essa tendência em relação ao homem negro.

Houve ainda a faixa horária das 23h, anteriormente conhecida como “novela das 22h”. O horário foi recuperado para exibição folhetinesca em 2011, antes disso era ocupado por séries, minisséries, especiais e filmes. Porém, depois de 6 produções, entre inéditas e remake, no formato telenovelas a faixa é suspensa mais uma vez.

3. O melodrama: histórico do gênero que compõe a telenovela

Para uma ampla compreensão sobre as características do folhetinesco e o melodramático das telenovelas brasileiras é preciso entender a formatação desses dois gêneros. O melodrama e o folhetim têm origens distintas, mas se encontram na América Latina ainda nas produções seriadas radiofônicas, as radionovelas. Com a chegada da televisão no país em 1950 e o início das tramas que viriam a ser os formatos televisivos que conhecemos hoje, ainda nesta década, os dois gêneros se aproximam conquistando cada vez mais um espaço cativo na produção cultural do país. Nos anos 1960 com os avanços tecnológicos e relativo domínio dos meios de produções, tem-se mudanças em relação a forma como as narrativas eram concedidas, atribui-se principalmente aos autores Bráulio Pedrosa com sua obra *Beto Rockefeller* (1968, TV Tupi) e Janet Clair com *Véu de noiva* (1969, Rede Globo), as principais mudanças estruturais que originaram as telenovelas modernas (IMACOLLATA, 2003; NÉIA, 2021; HAMBURGUER, 2004). Desse modo, o melodrama ganha então camadas que aproxima as histórias às aspirações da sociedade brasileira da época, evidenciando os principais cenários e problematizações relacionados ao país, fazendo com que essas narrativas assumissem a "cara do Brasil", fidelizando de vez o público consumidor.

As produções que dominavam as emissoras anteriormente apresentavam tramas localizadas em países distantes, contando histórias de príncipes e princesas de reinos desconhecidos. A principal autora desse período denominado de Fantasia ou sentimental, mais atuante entre 1963 e 1968, (HAMBURGUER, 2004; IMMACOLATA, 2003; NÉIA, 2021) foi Glória Magadan, exilada cubana que dirigiu a área de dramaturgia da Rede Globo até 1968. Uma de suas novelas mais conhecidas é *O sheik de agadir* (1966, Rede Globo), baseada no romance *Taras Bulba*, de Nikolai Gogol, tendo como cenário um reino árabe e a França ocupada por nazistas (Memória Globo, 2021). Essas primeiras tramas se aproximam de um formato clássico de melodrama, e já se utilizando das principais características do folhetim, a antecipação de eventos que viriam a ocorrer nos próximos capítulos, tendo assim o que chamamos de gancho, responsável por fidelizar o telespectador.

Néia (2021) faz alusão ao papel do melodrama como um articulador de significados e dilemas da identidade nacional, ilustrando como o gênero através do formato da telenovela, produção audiovisual de maior longevidade e reconhecimento social na televisão brasileira, consegue nos últimos 70 anos produzir uma significativa produção de sentido.

No próximo tópico apresentaremos o surgimento do gênero melodramático no teatro europeu, explorando em seguida sua chegada e evolução no cinema estadunidense, e por fim continuaremos a explorar a sua adaptação na telenovela brasileira.

3.1 – Trajetória da linguagem melodramática

O melodrama é um gênero por excelência da emoção, do exagero e dos sentimentos à flor da pele. Para Peter Brooks, em *The melodramatic Imagination* (1995), o gênero estaria completamente atrelado à modernidade e encontra sua forma de absorção a partir da revolução francesa. Ainda segundo o autor as bases para o surgimento do melodrama estariam no teatro do século XVIII e XIX, nas novelas, formato literário interessado na passagem cotidiana da vida, e na literatura gótica que divide com o melodrama a necessidade de realocação dos espaços sagrados dentro da sociedade. É no contexto da revolução francesa no século XVIII, com o aumento de teatros que buscavam representações mais populares e livres dos dogmas sociais vigentes na sociedade até então que o gênero começa a alcançar um público ainda maior, tornando-se mais relevante. Com o aumento do número de teatros voltados às grandes massas, tem-se também maior circulação de obras que questionam as dinâmicas sociais exercidas pelos poderes dominantes.

(...) o melodrama - como o termo se mostra útil nesta reflexão – aparece como uma peculiar forma moderna, e há uma relevância específica no gênero classificado como melodrama na medida em que ele surge em um contexto histórico. As origens do melodrama, podem ser precisamente localizadas no contexto da Revolução Francesa e seus desdobramentos. Este é o momento epistemológico que ele ilustra e para o qual contribui: o momento que simbólica e efetivamente marca a liquidação final do sagrado e suas instituições representativas (a igreja e a monarquia), o esfacelamento do mito da Cristandade, a dissolução de uma sociedade orgânica e hierarquicamente coesa, e a invalidação das formas literárias – tragédia, comédia de costumes – que dependiam desta sociedade. (RODRIGUES, 2006, p.39)

Rapidamente esse novo gênero teatral é absorvido pelas massas e pela nova burguesia econômica que detinha o capital. Atraídos pela forma crítica com que essas produções expunham as estruturas sociais, o melodrama oferece uma oportunidade a essa nova classe emergente. "Sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do Rei ou da igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno estético" (XAVIER, 2000, p.84). Ou seja, o melodrama oferece um novo espelho em que os novos agentes sociais poderiam se mirar, aliados aos ideais revolucionários vigentes na sociedade francesa de então. As obras foram recebidas como um contraponto ao que era apresentado em relação ao teatro inglês e a outras formas de dramatização vigentes.

Thomasseau no livro *O melodrama* apresenta uma classificação proferida por Nodier, amigo e admirador de um dos autores clássicos do gênero, Guilbert de Pixérécourt, a quem se atribui a formulação inicial do gênero no teatro francês. O escritor criou dezenas de peças que se espalharam

pelo país chegando inclusive a ser importada para outras regiões do continente europeu. Seu trabalho ficou marcado como o modelo do melodrama clássico. No comentário proferido por Nodier podemos vislumbrar as bases estéticas e narrativas do gênero, fazendo menção ao interesse das classes emergentes, que viam no melodrama a oportunidade de reestruturar a sociedade a partir de novos dogmas, estabelecendo assim regras que garantiam segurança em suas posições sociais. Um dos elementos comuns desse gênero, principalmente em sua fase clássica, é o estabelecimento de regras de causa e efeito, se o vilão provocou algum mal ao final será punido, já para aquele que buscou enfrentar seu destino de forma justa terá garantida sua recompensa.

É necessário lembrar, através de um enredo sempre novo em seu contexto, sempre uniforme em seus resultados, essa grande lição na qual se resumem todas as filosofias apoiadas em todas as religiões: que mesmo aqui embaixo, a virtude nunca fica sem recompensa e o crime nunca fica sem castigo. E que ninguém se engane: o melodrama não é pouca coisa, ele é a moralidade da revolução. (THOMATESSOU, 2005, p.15)

Observamos através dessa fala os rígidos códigos de moralidade que estão ligados ao melodrama, e apesar das evoluções ao longo da história e de sua inserção no audiovisual, tanto no cinema quanto na televisão, não há grandes alterações nessas definições. "A abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas no melodrama, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável da Providência: a Providência ajuda sempre aquele que souber ajudar-se a si mesmo" (THOMASSEAU, 2005, p.48). Essas estruturas de apresentação de personagens e de modelo de recompensas/punição, a depender da moralidade empregada, se mantêm nas telenovelas brasileiras, sendo os papéis das heroínas e vilões bem delimitados desde o início das narrativas. Um outro ponto em comum da estrutura melodramática clássica com as narrativas seriadas das telenovelas é o uso do artifício da repetição, sendo que no melodrama teatral havia a necessidade de se lançar mão o objetivo de deixar claro para o público as intenções que o texto queria expressar, considerando a necessidade que essas obras tinham de ser as mais didáticas possíveis. Já na telenovela a repetição acontece também pela forma seriada de apresentação de suas tramas e pela grande quantidade de capítulos apresentados para um público originalmente disperso, onde a distração acontece de forma típica.

A herança dos "tableaux" é percebida contemporaneamente nas telenovelas e nos seriados televisivos. É comum que ao final de um capítulo – ou ao final da parte que antecede os intervalos comerciais – os personagens permaneçam por alguns segundos com as expressões fixas, como que congeladas, proporcionando tanto uma síntese da situação emocional representada como uma expectativa de que esta situação encontre seu desdobramento no próximo capítulo ou cena. (RODRIGUES, 2006, p.55).

Em *Lado a lado*, essas posições melodramáticas são reforçadas com o intuito tanto de se inscrever na tradição do gênero já consagrado, como também auxilia na construção de metáforas narrativas a respeito das representações raciais e sociais. Ao apresentar uma heroína negra consciente de seu papel lutando contra uma vilã branca também consciente de sua condição racial, a trama se insere na tradição do melodrama clássico.

Historicamente, o melodrama se coloca como o gênero em que a exploração do sofrimento humano se faz essencial para a sua sobrevivência e reprodução dos comportamentos a serem analisados através das obras apresentadas.

Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como por qualquer espírito cultivado, degradante esse excesso contém, contudo, uma vitória contra a repressão, contra uma determinada "economia" da ordem, a da poupança e da retenção. (MARTIN-BARBERO, 1997, p.166)

Além disso, também é o lugar ideal para a reprodução de estigmas sociais que deveriam ser preservados pelas grandes massas consumidoras das obras melodramáticas, como a crença na justiça divina, os dogmas do casamento, a necessidade da manutenção da hierarquia social e da servilidade do empregado ao patrão. O melodrama adquire a função de reprodutor de condutas sociais, espécie de bússola moralizadora. Percebemos que estas definições encontradas no melodrama clássico se relacionam com o desenvolvimento das telenovelas no Brasil, que atuam como grandes "disciplinadoras sociais". *Lado a lado*, por ser uma novela de reprodução histórica retratando o período de pós-abolição, opera com os princípios básicos do gênero melodramático, na tentativa de dialogar com o próprio histórico de telenovelas que usaram os mesmos artifícios. Seu diferencial é a tentativa de, através de tais elementos, dar voz à população negra.

A evolução do melodrama no teatro, sua origem e desenvolvimento, pode ser classificada da seguinte maneira segundo Thomasseau: o melodrama clássico (1800 - 1823), o melodrama romântico (1823 - 1848), e o melodrama diversificado (1848 - 1914). Este último podendo ser subdividido nas seguintes categorias: o melodrama militar, patriótico e histórico; o melodrama de costumes e naturalista; o melodrama de aventuras e exploração, e o melodrama policial e judiciário.

Sobre essas classificações propostas pelo autor, podemos observar que vêm do período em que se intitula de clássico algumas das predisposições fundamentais do gênero, dentre as já citadas com relação às questões sociais, mas também com relação à maneira que os personagens eram postos em

cena. Além dos heróis e vilões desenhados de forma clara e de fácil assimilação dos seus ideais, ou seja, caricaturas, era necessário também um grupo de personagens secundários para reforçar os sentimentos a serem transpostos na narrativa. Também se recorria a um forte apelo musical demarcado pela trilha sonora as motivações sentimentais levando o público a entender e tomar posição sobre o que pensar de determinadas atitudes dos personagens. Em geral, essas peças eram produzidas para apreciação das grandes massas, em sua maioria iletradas, então se fazia necessário o uso de artifícios para demarcar os posicionamentos e conduzir os espectadores sobre a maneira de avaliar o que estava sendo posto em cena. Esses efeitos vão ser de fundamental importância na transição do gênero para o audiovisual principalmente no desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Um fator sobre o melodrama clássico que chamamos atenção é a predileção pelas heroínas mulheres, raramente personagens masculinos ocupam essa posição, a não ser nos melodramas heroicos. Essas heroínas são sempre frágeis, mães que sofrem ou/e estão apaixonadas, suas virtudes são pouco exploradas deixando grande espaço para apresentação de fragilidade, o que faz com que seus dramas sejam previsíveis, gerando o sentimento de pena. Em comparação com o vilão, elas apresentam pouca profundidade a ser explorada na narrativa, mas mantêm o apelo da compaixão e a fácil identificação com as virtudes servindo de lição ao espectador. Percebemos que as telenovelas brasileiras mantêm essa estrutura na elaboração de seus personagens apresentando raramente personagens masculinos no papel do herói central da trama.

Sobre a estruturação narrativa e definição dos personagens no melodrama, Barbero, ao analisar o gênero e suas implicações na América Latina a partir de sua matriz popular dos teatros e feiras de rua, identifica quatro personagens pilares do gênero: o traidor, o justiceiro, a vítima e o bobo. Desse modo, o melodrama lida essencialmente com duas matrizes, sendo a esquematização e a polarização, distinguindo essencialmente os personagens entre bem e mal e delimitando os seus espaços sociais. “O Traidor é sociologicamente um aristocrata malvado, um burguês megalomaníaco e inclusive um clérigo corrompido” (MARTIN-BARBERO, 1997, p.161). Desse modo, essa figura ganha a centralidade da trama por possuir o poder de ação, seduzindo não só o herói como também os espectadores.

Já a heroína pode ser lida como uma “princesa que se desconhece enquanto tal e que, tendo vindo de cima, aparece rebaixada, humilhada, tratada injustamente” (MARTIN-BARBERO, 1997, p.164). Sendo majoritariamente representada por uma mulher, essa personagem mescla a fragilidade a qual o grupo social está submetido, mas guarda uma força em que muitas vezes é encarada como surpresa para ela própria. O justiceiro ou protetor tem um papel demarcado na trama de trazer a verdade para a narrativa, desfazendo as peripécias do vilão e salvando a heroína, imagem derivada da Epopeia. Seu destino, intercalado com a da heroína, faz com que o melodrama possa ser aproximado das narrativas

de contos de fadas. O último dos quatro personagens centrais, o bobo, não figura enquanto protagonista, mas se faz necessário para a estruturação do melodrama trazendo alívio cômico, reforçando as derivações populares do gênero. A figura do bobo remete ao palhaço do circo, tendo como função causar alívio entre momentos de tensão, mas por outro lado remete também ao “plebeu, o anti-herói torto e até grotesco, com sua linguagem anti-sublime e grosseira, rindo-se da correção e da retórica dos protagonistas, introduzindo a ironia de sua aparente torpeza física, sendo como é um equilibrista, e sua fala cheia de refrões e jogos de palavras” (MARTIN-BARBERO, 1997, p.165).

A repetição das temáticas e da estrutura do melodrama se faz necessária para que seja plenamente decodificada pelo público espectador reproduzindo as suas estruturas básicas, obtendo assim maior facilidade de engajamento por já ser um lugar comum. Podemos fazer uma comparação com as estruturas melodramáticas das telenovelas brasileiras, que mesmo apresentando mudanças em ao longo das décadas, modernizando-se e agregando novas definições, ainda assim se mantém fiel à formação estrutural básica, que tem suas origens a partir do melodrama clássico.

De acordo com Thomasseau, o melodrama pode ser dividido em fases, como já apontado, cada uma representa uma mudança, ainda que não comprometa a base estrutural, de acordo com as necessidades apontadas pela população consumidora de tais peças. Além disso, havia também a necessidade dos autores em expandirem o seu repertório representativo. Em sua fase romântica os reflexos da mudança social, a chegada de novos autores, principalmente dos ingleses, e a mudança no cenário cultural e socioeconômico faz com que as obras adquiram nova camada crítica. Os vilões não mais são apenas condenados, agora ganham complexidade, gerando admiração e proximidade com o público. Os heróis e heroínas começam a receber punições, sendo muitas vezes vítimas fatais de suas contrapartes.

O segundo Império transforma as estruturas do melodrama mais uma vez, além das massas já cativas, os teatros voltam a ser frequentados pelos intelectuais, pela burguesia e pelos boêmios, apesar da censura imposta pelo novo regime. As novas tecnologias, principalmente os trens e máquinas de vapor, também adquirem importante função no melodrama, não só sendo incorporado aos enredos, como também ajudando na locomoção das pessoas, aproximando assim o teatro de seu público. Além disso, graças a essas movimentações abriu-se a possibilidade de as companhias de teatro viajarem com as obras para além da França, fazendo com que as tramas pudessem ser vistas por novos públicos, gerando intercâmbio e nova projeção. Nesse momento, também os autores recuperam as raízes do gênero intensamente presente em sua primeira fase, essa reestruturação pode ser entendida pela concorrência, como os boulevares, gênero que nasce próximo ao melodrama, mas começa a conquistar notoriedade no final do século, gerando disputas por públicos e fazendo com que adaptações fossem necessárias,

como o aumento do número de personagens em cena. Essa terceira fase é denominada por Thomasseau como do melodrama diversificado.

O melodrama militar, patriótico e histórico representa as guerras enfrentadas ao longo do segundo Império, já o melodrama de costumes e naturalista tem interesse em explorar as relações estabelecidas a partir do núcleo familiar, temática comum desde o surgimento do gênero, mas com o diferencial de explorar as novas classes que ascendiam socialmente revelando também seus preconceitos e aspirações. Uma outra categoria explorada pelo autor é o de melodrama de aventuras e exploração que usa das inovações tecnológicas e do sentido de exploração que assolava a França, para desenvolver obras que unissem outras regiões do globo. Além disso, os autores começam a explorar o uso de efeitos especiais partindo das inovações tecnológicas, fazendo com que o espetáculo, que dependia fortemente de um apelo visual, ganhasse novas conotações. Essa questão em específico pode ser facilmente ligada ao uso dos efeitos especiais no audiovisual, principalmente na fase de exploração conhecida como primeiro cinema, o que nos revela como o melodrama foi um gênero chave para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Por fim, temos o melodrama policial e judiciário que pode ser entendido como a exploração de algo já comum no gênero, a disputa entre os inocentes e culpados, mas agora fazendo uma alusão visual ao espaço do julgamento, reforçando essa ambientação visual e explorando as intrigas familiares. A partir dessa primeira explanação podemos entender os elementos fundantes do gênero melodrama, com isso já é possível estabelecer algumas relações com o formato da telenovela brasileira, em especial com a nossa fonte de análise, *Lado a lado*, uma obra que dialoga em grande medida com os elementos melodramáticos. Porém, para uma ampla compreensão do que virá a ser desenvolvido através da análise é necessário entender o percurso que o gênero adquire nas narrativas audiovisuais, passando pelo cinema até chegar na televisão.

Para os autores que se dedicam ao estudo das estruturas do melodrama, incluindo Ismail Xavier, este gênero não está ligado exatamente a elementos que o estruturam fixando-se em sentidos únicos, mas estaria ligado à formas de vivências da sociedade moderna. Portanto, apesar de traçarmos o seu sentido histórico buscando uma compreensão mais detalhada de suas origens, o melodrama pode ser compreendido como a estrutura narrativa básica com que a sociedade moderna organiza as suas narrativas, podendo ser encontrado nas mais variadas manifestações artísticas ao longo dos séculos desde o seu surgimento datado ainda do século XVIII (BROOKS, 1995).

Nesse sentido, o melodrama pode ser identificado em obras que vão além das narrativas ficcionais, como reportagem jornalistas e programas de TV por exemplo, quando necessitam invocar questões relacionadas à moralidade criando oposição entre vítimas e algozes. Segundo a pesquisadora

Linda Willians, “se registros morais e emocionais são produzidos, se um trabalho nos convida a sentir compaixão pelas virtudes de vítimas atormentadas, se a trajetória da narrativa está intimamente preocupada com a restauração e a encenação da virtude através da adversidade e do sofrimento, então o modo operante é o melodrama”. (WILLIANS apud RODRIGUES, 2006, p. 45).

3.2 O melodrama no audiovisual

No cinema, o gênero melodramático carrega como principal herança do teatro o investimento no exagero e a capacidade de comoção através do forte apelo sentimental, sendo considerado por muitos um tipo de filme de menor valor estético. Os melodramas seriados cinematográficos da década de 1910 a 1930 substituem as obras teatrais do gênero nos Estados Unidos, sendo estes filmes considerados experimentações das linguagens cinematográficas. Os primeiros filmes apresentados nos nickelodeons, salas com pouca estrutura e valor de ingressos mais baratos, derivam suas articulações narrativas das peças apresentadas nos palcos estadunidenses conhecidas como a “indústria dos 10-20-30 melodramas” em referência ao preço dos ingressos. Essas obras utilizavam da linguagem já clássica do gênero explorando pelo viés sensacionalista, onde o vilão estava sempre colocando a vida do herói/heróina em risco através de elaborados planos que envolviam imagens de ação que chamavam atenção do público. O recém experimento do cinema passa a ocupar o lugar dessas peças no cenário do entretenimento causando grande aderência de público.

Estes primeiros filmes apresentam características muito próximas do já conhecido melodrama clássico, a polarização entre heróis e vilões, as peripécias nas aventuras, o uso dos efeitos especiais - ainda que muito limitado. Os filmes ocupam os espaços sociais que antes prevalecia os teatros, criando uma cultura fílmica proeminente e elevando a popularidade da nova arte, tendo o melodrama como importante ponto de desenvolvimento para a linguagem ainda em sua fase de experimentações. Podemos inferir que essa aproximação da linguagem melodramática no audiovisual acontece em grande medida pela aproximação que o público já tinha do gênero.

Segundo Singer (apud RODRIGUES, 2006), o melodrama sensacional desenvolve-se nos filmes seriados no período de 1912 a aproximadamente 1920. Nesse período, a quase totalidade dos filmes seriados eram melodramas, ainda que subdivididos em algumas categorias. Nessa mesma época começa a produção do que ficaria conhecido como longas-metragens. Nessas películas com maior tempo de duração ainda há espaço para a linguagem melodramática, porém ela concorre com outros gêneros que começam a se proliferar. Um destaque sobre esse período é a forte presença de personagens femininas, destacando a força da mulher mediante as mais variadas situações. Todos os

elementos apontados como principais características do melodrama, presentes em sua fase clássica, são reproduzidos nessas obras.

Na esteira das discussões abertas pelo questionamento do papel social da mulher, os melodramas sensacionais episódicos exploram abertamente as questões levantadas, apresentando as personagens femininas como protagonistas das sequências de ação e aventura; atribuindo a elas inclusive o desenlace de tais situações." (RODRIGUES, 2006, p. 75).

Mas é na década de 1950 que o gênero atinge seu ápice, principalmente nos filmes dirigidos por Douglas Sirk, que além de arquitetar as narrativas a partir dos pressupostos melodramáticos, conseguia implementar algumas renovações estéticas para o gênero. Seus filmes apresentam personagens femininas fortes e discussões sociais consideradas ainda tabus. O diretor e sua filmografia eram considerados de menor relevância pelos críticos e passa a ganhar novos significados a partir da crítica feminista desenvolvida na década de 1970 (MAIA, 2015). Com isso, o gênero melodramático também passa a ser visto a partir de uma lente renovada por pesquisadores. "O melodrama é uma estrutura textual que manifesta contradições ideológicas e que, assim, convida as audiências a negociar ou a questionar as convenções e padrões das narrativas de Hollywood." (MAIA, 2015, p. 190).

Um importante ponto de partida para os estudos do gênero melodramático no cinema pode ser compreendido a partir dos trabalhos desenvolvidos pelos críticos franceses da revista *Cahiers du cinema*, no final da década de 1950, a partir da introdução do conceito de cinema de autor promovido pelo grupo mediante avaliação e revisão crítica das obras de cineastas estadunidenses. Com isso, o gênero passa a ser reavaliado, e alguns diretores, como Sirk, tem seu trabalho reconhecido e o gênero melodrama passa a ser visto de uma maneira crítica, sem o desinteresse que os críticos inicialmente depositavam. Para a nova crítica os melodramas cinematográficos encenados nas décadas de 1940 e 1950, tendo como centralidade as questões familiares pequeno-burguesas, representavam justamente uma crítica a esse modo de vida. Os cineastas encontraram a partir do melodrama uma maneira de parodiar elementos considerados esdrúxulos (RODRIGUES, 2006).

A partir da década de 1930 a aproximadamente 1960 desenvolve-se uma nova fase do melodrama no cinema estadunidense conhecido como melodrama familiar. Nesta fase desenvolvida ao longo dessas quatro décadas, se dá o desenvolvimento do formato narrativo próprio do cinema e a sua consolidação no imaginário popular. Além disso, começa o desenvolvimento da televisão ampliando ainda as fronteiras que o gênero cruza. Sobre o melodrama familiar observa-se que seu desenvolvimento acontece em meio a eventos sociais e que marcam a percepção da sociedade, como a queda da bolsa de valores e as grandes guerras mundiais, fazendo com que o sentimento causado pelas inovações

tecnológicas diminuísse, dando espaço para um grande sentimento de nostalgia generalizada. Nesse sentido, o melodrama se volta para as questões familiares enaltecendo agora o papel da mulher no núcleo dessa formação privada (RODRIGUES, 2006). Esses filmes eram conhecidos pela alcunha de "filmes para mulheres" ou "filmes para chorar", reforçando inclusive o sub valor que essas produções recebiam.

O woman's film, que floresce na década de 1930, apresenta a mulher no seu espaço doméstico e lidando com as questões familiares, as cenas são geralmente internas, as atuações são menos intensas, mais sutis, há uma atenção maior aos diálogos, e uma diminuição das cenas de ação. Aqui, o sofrimento e o sacrifício feminino, geralmente em prol da família e especialmente dos filhos, são os elementos motrizes da narrativa. (RODRIGUES, 2006, p.81)

Diferente dos tipos melodramáticos do início do século estes filmes não se focam na ação e no sensacionalismo, além de reduzir a participação feminina aos conflitos internos de seus núcleos familiares. Como já apontamos, na década de 1970 a partir da revisão proposta principalmente pelo movimento feminista, esses filmes passam por uma revisão histórica reelaborando e repensando as posições ocupadas pelas personagens femininas nestas narrativas. Com isso, tem-se uma dimensão ampliada das características do melodrama, compreendendo o gênero a partir de um novo viés. Uma característica importante dessa fase é a não utilização da polarização bem/mal, em seu lugar é acentuada a discussão alicerçada através das estruturas sociais e do sofrimento da personagem feminina. Este sofrimento muitas vezes subvertido em uma demonstração de força, transformando essa personagem em um perfeito exemplo de resignação e bom caráter.

A partir da década de 1950 novos temas começam a figurar nos melodramas familiares., Relações sexuais, abuso de álcool e drogas são temáticas exploradas pelos estúdios na tentativa de manter sua relevância e atrair o público adulto. Essa guinada dos temas abordados tem relação direta com a chegada da televisão. Por ser um veículo voltado para as massas, tais temáticas estavam vetadas de seus programas. Nesse momento, os estúdios veem a oportunidade de explorar o gênero acrescentando novos elementos dentro do que era conhecido como o melodrama familiar. Essa "guinada temática" também pode ser atribuída à revisão do MPAA (Motion Picture Association of America), instituto que regulamenta as temáticas dos produtos audiovisuais, que mantinha até meados da década de 1950 assuntos voltados à sexualidade e ao abuso de álcool como proibidos. Devido à pressão, principalmente pela falta de público nos cinemas pós-guerra, o órgão revisa as suas diretrizes eliminando algumas restrições:

(...) o melodrama familiar conquista, gradualmente, o direito de tocar em assuntos polêmicos que não eram permitidos na década de 1930. Desta forma, é comum

encontrar no melodrama familiar, famílias atormentadas por problemas sexuais, abuso de álcool e drogas, filhos ilegítimos, relações sexuais extraconjugais, relações amorosas entre personagens de raça ou classe sociais diversas, etc. (RODRIGUES, 2006, p. 91).

Algumas características desse momento de exploração do gênero se assemelham à estrutura clássica das telenovelas brasileiras. A temática do amor como elemento conciliatório e arrebatador, necessário para a resolução de todos os problemas das narrativas, apesar das dificuldades que este sentimento acarreta, é uma das principais semelhanças. Outro ponto de encontro é a questão familiar narrada pelo ponto de vista de membros de uma mesma família separados por diversas motivações, mas que mesmo sem se conhecer nutrem aspectos sentimentais que movimentam toda a construção narrativa. Em relação a esse último aspecto destacamos a novela *Direito de nascer* (TV Tupi, 1964), onde as paixões impossíveis resultam em um filho que cresce sem saber que a sua verdadeira mãe está mais próxima do que imaginava. A novela foi um dos primeiros grandes sucessos de audiência da televisão brasileira ainda em sua fase sentimental (IMACOLLATA, 2003). Por esse exemplo podemos constatar a força da estrutura melodramática e o apelo popular que ela carrega, podendo este fator ser atribuído, como nos alude Brooks, pela familiaridade dos temas abordados.

O lugar ocupado pelo melodrama no audiovisual se mantém ao longo das décadas e das fases/escolas cinematográficas, incorporando os dilemas próprios do momento. Uma das principais características do gênero é a sua flexibilidade e abertura para incorporação das discussões que estão em vigor na sociedade, tornando-se um gênero sempre disponível e de fácil engajamento popular. Ainda sobre sua evolução no cinema, Xavier (2000) destaca a produção do cineasta Rainer Fassbinder na década de 1970 em diálogo com os filmes de Douglas Sirk. Outros diretores que atualizam as relações do gênero, ora com ironia, ora de forma a contribuir com o alargamento temático é Pedro Almodóvar e Lars Von Trier, em especial a sua trilogia "coração de ouro" (RODRIGUES, 2006). Xavier (2000) traz ainda o exemplo de *Titanic* como um filme que mantém a raiz melodramática clássica.

Xavier ressalta que a incorporação do melodrama nos filmes contemporâneos explora elementos distintos daqueles que podem ser observado em sua era clássica:

(...) a incorporação de alguns de seus traços se dá em filmes em que prevalece uma tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não inocência nas relações entre câmera e cena, música e emoção. Explora-se o potencial energético do gênero, mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico. (XAVIER, 2000, p. 57/58)

A partir disso visualizamos a permanência do gênero nos produtos audiovisuais, compreendendo as incorporações de novas nuances temáticas. Traçamos ao longo do capítulo algumas comparações do melodrama clássico com as telenovelas, passando por sua utilização no cinema produzido nos Estados Unidos. Para uma ampla compreensão sobre as interrelações do gênero narrativo avaliado nesta dissertação, precisamos recorrer a outro formato literário antecedente da telenovela, o folhetim. É muito comum associá-lo às telenovelas, inclusive estas recebem a alcunha de “folhetim eletrônico” pela proximidade, principalmente pela atenção ao gancho nos finais de cada capítulo, responsáveis pela fidelização com o espectador.

O folhetim, assim como o melodrama, nasce na Europa, atribui-se sua invenção a Emile Girard, que a fim de aumentar o número de leitores do seu jornal cria um espaço dedicado às narrativas textuais seriadas, fazendo uma aproximação com as peças melodramáticas. Essas obras chegam à América Latina ajudando a criar os formatos da *soap-operas*, rádios-novelas, fotonovelas, todos esses apontados como antecessores da telenovela brasileira.

O folhetim nasce nos jornais franceses e tem como público-alvo as massas que consumiam aquelas publicações. Sua estrutura se assemelhava às peças populares melodramáticas, trazendo os personagens bem delimitados na disputa entre o bem e o mal e apresentando heróis e heroínas. Alguns autores hoje considerados clássicos publicaram grande obras neste formato, entre eles destacamos Alexandre Dumas (1802 – 1870), Eugène Sue (1804 -1857), entre outros.

O folhetim também influencia o tipo de literatura produzida principalmente no Nordeste, os chamados cordéis, com histórias divididas em capítulos e abertas a interferência popular além do forte apelo melodramático. A ação que nos palcos levaria 2h para se concretizar, leva semanas nos jornais, com isso os autores desenvolvem personagens secundárias que ajudarão a narrar as tramas principais, além de despertar o interesse do leitor em suas vidas. É deste artifício que nasce o gancho entre um capítulo e outro atendo-se à necessidade de fidelizar o leitor. Esta é uma característica que se mantém nas telenovelas.

No Brasil os romance-folhetins chegam ainda no final do século XIX, alguns títulos ganham adaptações no formato de telenovela, como o caso de *Helena*, *Senhora*, *A moreninha*, entre outros. A primeira publicação em solo nacional foi de *Capitão Paulo*, do francês Alexandre Dumas, no Jornal do Comercio, do Rio de Janeiro. Apesar do desenvolvimento quase simultâneo nos dois países, no Brasil o formato não obteve tanto sucesso quanto na França, já que devido ao alto número de analfabetos a popularização tornava-se quase impossível, sendo consumida principalmente pelas elites. Porém, no século XX, precisamente a partir da década de 1950 com a chegada da televisão e posterior desenvolvimento das telenovelas, o formato ganha relevância encontrando ecos ainda em uma

sociedade formada por uma maioria iletrada que encontra na televisão e em seus programas, uma das principais fontes de informações e entretenimento. Neste novo meio de comunicação, voltado para as massas, o gênero ganha uma sobrevida.

Antes de obter grande sucesso no meio televisivo, o formato folhetinesco encontra grande relevância e sucesso nas radionovelas. A primeira produção brasileira foi *Em busca da felicidade*, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, em 1941, uma adaptação feita por Gilberto Martins a partir da obra de Leandro Blanco (NÉIA, 2021, p.46). Ao mesmo tempo, em São Paulo, Oduvaldo Vianna lança, pela Rádio São Paulo, *A predestinada*, esta que seria a primeira radionovela escrita por um autor brasileiro sem recorrer a adaptações (NÉIA, 2021).

Essas obras educaram a população brasileira a acompanhar histórias que posteriormente seriam adaptadas para a televisão, um grande exemplo dessa migração são as obras das autoras Janete Clair e Ivani Ribeiro, que antes de se destacarem como grandes romancistas na televisão escreviam para o rádio. “A funcionalização da música e a fabricação de efeitos sonoros, que encontrarão nas novelas de rádio seu esplendor, tiveram no melodrama não só um antecedente, mas todo um paradigma” (MARTIN-BARBERO, 1997, p.160).

A transição do formato veiculado no rádio para a televisão acontece de maneira natural, ao ponto que atores e atrizes do primeiro passam a atuar no novo veículo de produção. Portanto, as raízes da telenovela se dão a partir do melodrama, do folhetim, da literatura popular e da *soap-opera*, operando um sistema de identificação com seu público, fator que permanece por sete décadas, até a atualidade. No próximo tópico apresentamos a sinopse da telenovela *Lado a lado*, destacando a sua trama principal e subtramas, e as personagens que são o foco de nossa análise.

3.3 – *Lado a lado*: um marco histórico na teledramaturgia brasileira

A telenovela *Lado a lado* teve sua exibição pela Rede Globo entre setembro de 2012 a março de 2013, com 154 capítulos exibidos de segunda a sábado no horário das 18hs. Dividida em duas fases, a primeira com uma média de 50 capítulos marcando o início da trama central que dá corpo para a obra como um todo; a segunda marcada pelo desenvolvimento e conclusões das situações.

As narrativas audiovisuais veiculadas pela emissora obedecem a um sistema desenvolvido pelo grupo onde cada faixa horária segue determinados padrões. Os horários que a emissora destina às suas novelas também influenciam nas temáticas dessas produções fazendo com que o que é veiculado em um horário não possa ser veiculado em outro da mesma maneira. Cada faixa horária determina uma forma específica de abordar as temáticas selecionadas, assim como também justifica a escolha da direção geral e dos outros aspectos técnicos da produção da telenovela. Sobre o horário de veiculação

das emissões audiovisuais na televisão Jost afirma que “se se decide omitir a natureza do difusor (...), a faixa horária (...), a posição da emissora no panorama audiovisual (...), os propósitos pretendidos correm o risco de se tornarem vazios” (JOST, 2007, p.145).

O autor reforça que é fundamental uma ampla análise em relação a todos os componentes que cercam aquilo que ele chama de emissão, o programa específico escolhido para análise. Para corresponder a essa relação nos propusemos a estabelecer uma breve relação entre os horários de veiculação das telenovelas na Rede Globo e suas especificações, apresentado no primeiro capítulo.

Baccega et al (2016) define *Lado a lado* “como uma novela sociocultural (...) ocupando, muitas vezes, o local de fala dos excluídos da história oficial, ela abre um canal de diálogo e discussões a questões ligadas a respeito e diferença, a construção da cidadania, identidade nacional e cultural” (BACCEGA, 2016, p.18). Ou seja, esta telenovela busca desde o seu princípio reinserir partes da população que são constantemente marginalizadas, fazendo isso de forma sistemática ao retratar, a partir da população negra, a reencenação da história oficial do Brasil. Os autores, brancos, João Ximenes Braga e Claudia Lage, ao inserirem personagens do dia a dia interligando suas vivências cotidianas com os grandes fatos históricos do início do século XX, criam uma ficção que busca dar voz à população negra, constantemente prejudicada pela história oficial. Braga define *Lado a lado* como “uma novela muito brasileira. No pano de fundo das nossas histórias de amor, mostramos fatos que ajudaram a definir a identidade cultural brasileira, como o samba, a capoeira, o carnaval, a popularização do futebol, as religiões de matriz africana, as favelas...” (GSHOW, 2013).

Isabel (Camila Pitanga) e Zé Maria (Lázaro Ramos) se conhecem em uma festividade carnavalesca no ano de 1904, apenas pouco tempo pós abolição. Os dois nasceram libertos graças à Lei do Ventre Livre, um artifício utilizado pelo império para atrasar a total libertação dos escravizados. Atraídos pelos ares de renovação que a então capital federal apresentava, as famílias mudam-se para o Rio de Janeiro, explorando um trajeto que condiz com vários aspectos da população negra brasileira no início do século XX. A trama apresenta essas informações através de diálogos sutis entre os personagens. Temos na figura do pai de Isabel, Seu Alfonso (Milton Gonçalves), a representação do cidadão recém liberto trabalhando em subempregos devido à falta de assistência do Estado para essa parcela da população que passa a ocupar cortiços no centro da cidade, posteriormente as habitações conhecidas como favelas. Tia Jurema (Zeze Barbosa) também representa os ex-escravizados que conheceram as condições de semi-vida nas fazendas de café. Mãe de santo, guardiã da memória e do conhecimento ancestral, Tia Jurema representa as mulheres que moldaram a cultura e as religiões de matriz africana – especificamente no caso da personagem, o candomblé e o samba. Podemos enxergar nessa personagem mais uma faceta da falta de assistencialismo do Estado.

No primeiro capítulo somos apresentados aos personagens principais e é estabelecida a situação causal que movimentará toda a trama. Como define Arlindo Machado (2000), uma narrativa folhetinesca se concentra em apresentar uma situação e desenvolvê-la ao longo de todo o seu desenvolvimento sempre retornando ao evento inicial e inserindo mais detalhes a ele. Segundo definição do autor para esse tipo de narrativa é entendida a classificação dos segmentos exibidos diariamente por capítulos o que difere de outras narrativas seriadas que podem ser classificadas como episódios.

O triângulo amoroso que movimenta toda a trama é formado pelo casal principal e Albertinho (Rafael Cardoso). Este personagem, um rapaz branco de família aristocrática e irmão de Laura (Marjorie Estiano), coprotagonista, herdeiro de fazendas de café, se encanta por Isabel a quem chama de “mulatinha”, o que renderá um rápido romance ainda na primeira fase, e como fruto dessa relação, um filho. Porém, é por Zé Maria que a moça passa os primeiros capítulos e com quem irá se casar, fato que é impedido pelo movimento “Bota abaixo”, logo no início da narrativa.

O “Bota abaixo” foi a movimentação de limpeza do Rio de Janeiro promovida pelo prefeito Pereira Passos, em que consistia na demolição dos cortiços localizados nas áreas centrais da cidade, lugares que abrigavam uma extensa população de negros além de brancos pobres. As demolições aconteciam sem aviso prévio e sem a execução de um plano para realocar essas pessoas. Grande parte delas que ficaram sem casas migraram para os morros, originando assim as favelas, comunidades que ainda hoje são marcadas pela falta de assistência do Estado e forte repressão policial.

Lado a lado ilustra a ocupação do morro da providência localizado na Gamboa e reconhecido por abrigar a favela mais antiga do Brasil. A narrativa deixa clara a intenção de interligar os fatos históricos, mas assegurando que as populações marginalizadas socialmente terão voz, não sendo apenas personagens passivas das situações. É comum no audiovisual nacional a forte presença das favelas vista de uma perspectiva de violência e degeneração, o que a novela intenta mostrar é a sua formação histórica e como a falta de assistência do governo contribui para o aumento da pobreza e da miséria nesses lugares, majoritariamente ocupados por negros.

O morro da providência assume o papel de personagem ocular da trama. Sendo ocupado primariamente pelos soldados que lutaram na guerra de Canudos, ludibriados pelo governo de que seriam recompensados com uma moradia, ao terem a promessa quebrada ocupam o lugar que passa a ser conhecido como morro da favela devido a uma plantação que crescia nas proximidades. Dentro da trama os personagens expulsos dos cortiços veem a oportunidade de ter uma casa própria ocupando o morro, fazendo com que a centralidade da história seja a partir da perspectiva dos moradores do local.

O casal central é impedido de ficar junto por causa dos acontecimentos históricos que envolvem a formação da favela e os eventos decorrentes das atitudes da administração de Passos. No dia do casamento, é justamente o dia em que a polícia começa a expulsar os moradores dos cortiços, fazendo com que Zé Maria e seus amigos precisem lutar para impedir o Bota abaixo, porém, ele acaba preso e sem comunicação com a noiva ou nenhum parente. Achando que foi abandonada no altar, a mocinha retorna para casa e descobre que não tem mais lar. Como é característico de uma trama melodramática, as coincidências são o motor propulsor da narrativa. E os equívocos não são corrigidos facilmente.

Como o título sugere, *Lado a lado* apresenta duas histórias em paralelo, a segunda trama é de Laura, mulher branca herdeira de uma família que teve muito prestígio na época colonial, mas que com a chegada da república e o fim da escravidão perdem a colocação social. Filha de Constância (Patrícia Pilar), baronesa da Boa vista, uma das vilãs, ela tem ideias transgressoras para a época, coisa que não é compartilhada por sua mãe. De casamento marcado com Edgar (Thiago Fragoso), ela pensa em trabalhar dando aulas aos mais necessitados, porém essa posição não era aceita para uma mulher. A trama nos apresenta ideias feministas que estão sendo articuladas no presente, inserindo situações em que as personagens são confrontadas com preconceitos e dogmas vigentes naquele momento histórico, mas as resoluções passam a destacar as ideias veiculadas no presente.

O casamento de Laura com Edgar é no mesmo dia e na mesma igreja em que aconteceria a cerimônia de Isabel e Zé Maria e é assim que as duas se conhecem. Laura tenta consolar a moça, nascendo uma amizade que será um dos pilares da trama. A amizade de Laura e Isabel representa as vertentes dos movimentos feministas, onde as liberdades e opções para a mulher branca diferem do que é desfrutado pelas mulheres negras. A narrativa nos apresenta de maneira questionadora como a sociedade trata as mulheres vindas de diferentes meios sociais. Para a mulher negra é esperado que ela trabalhe e seja sexualizada a partir da figura central de um homem, já à mulher branca são esperados um casamento e a formação de uma família nuclear, além do apoio ao homem. Ao apresentar Isabel como uma doméstica desde a sua adolescência e em contrapartida ilustrar a luta travada por Laura pela opção de poder trabalhar, têm-se em evidência as diferentes posições ocupadas pelas mulheres, evidenciando que esta categoria “mulher” não traduz universalidade.

Constância representa a decadência do Brasil Colonial com suas crenças antiquadas e racismo velado. Fazendo de tudo para conseguir manter a aparência da família, ela mobiliza toda a trama como antagonista, criando diversas situações para impedir o desenvolvimento de alguns personagens. Essa representação é clássica nas narrativas melodramáticas, porém em *Lado a lado* e sua aproximação com a história real do país, a figura de vilania se confunde com os ideais que não se sustentam mais, a personagem representa as opressões institucionais e seu apego a tradições escravocratas.

Como contraponto, a narrativa nos oferece uma outra vilã, Berenice (Sharon Menezes), mulher negra que vive no morro e sente inveja de Isabel. O arquétipo que ela sustenta é o da personagem que nutre sentimentos negativos e que seu principal objetivo é interferir na evolução dos protagonistas, mas no caso ela ainda assume a função de representar o papel da mulher negra que precisa batalhar pelo seu próprio sustento, a mulher que não é amparada nem pelo Estado nem pela família. Possuindo os estereótipos da mulata (GONZALEZ, 2020) e as Jezebel (COLLINS, 2019), esta personagem seria o contraponto narrativo das protagonistas.

O destino entrecruzado dos principais personagens é desenvolvido a partir dos diálogos com a reprodução de uma realidade pouco explorada pelo audiovisual que é o período do imediato pós-abolição. A primeira fase acontece em 1904 e a segunda a partir de 1910, momento em que algumas inovações tecnológicas, como a chegada da energia elétrica nos lares cariocas, é explorado. Apesar de existirem inúmeras telenovelas que abordam o período colonial, *Lado a Lado* se destaca por trazer os eventos que envolvem a população negra de uma forma que tem a intenção de dar voz a essa população, fazendo com que a narrativa assuma uma posição de defesa, mesmo recaindo à utilização de estereótipos ou banalizações.

A amizade de Isabel e Laura desenvolve-se ao longo da primeira fase, onde a mocinha acaba se envolvendo com o irmão da outra, engravidando e só depois disso reencontra o seu grande amor, Zé Maria, porém, eles não conseguem permanecer unidos por conta de sua gravidez. A mocinha decide ter o filho sozinha, mesmo sem o apoio do pai, obtendo apenas o apoio de Laura e Tia Jurema, além das pessoas do teatro Alheira, lugar em que consegue trabalho de camareira e desenvolve amizade com a atriz Diva Celeste (Maria Padilha), pertencente ao núcleo de humor. Dona Constância, em parceria com Berenice, organiza uma empreitada para roubar o filho de Isabel, sua intenção era o de matar a criança utilizando os serviços de uma tecedeira dos anjos, figura comum nos engenhos do período colonial que tinham a função de dar fim a vidas de bebês que não eram desejados, entende-se por isso os filhos dos barões com as mulheres escravizadas vítimas de violência sexual. Porém, a ex-baronesa acaba se encantando pelo neto, roubando a criança e dando para ser criado no morro, substituindo assim por um bebê morto para enganar Isabel.

Os fatos que se concentram na primeira fase terminam com Isabel viajando para Paris, onde consegue ganhar notoriedade ao apresentar o samba, obtendo assim um retorno financeiro muito grande. Laura termina por se divorciar de Edgar e saindo da cidade. Assim está estabelecido o mote narrativo que será desenvolvido ao longo da segunda fase. A partir do capítulo 50 a trama salta seis anos, marcando o retorno de Isabel ao Rio de Janeiro, agora rica e mundialmente conhecida como dançarina.

A telenovela apresenta personagens conscientes de sua condição racial, que não baixam a cabeça e lutam pelos seus direitos. Chegando a nomear as situações em que estão inseridos é uma situação racista, mesmo exibida em um contexto histórico onde o racismo não era um crime previsto de retaliação, fato que só acontece décadas depois. Porém, ao exibir essas situações no tempo presente, a narrativa dialoga com o público, e ao assumir posturas de combate, as personagens de *Lado a lado* se mostram como donas de sua própria trajetória, diferente do que comumente é apresentado em relação a personagens negras em outras produções. Com isso não devemos confundir as intenções com as ações práticas vistas em cena, desenvolveremos mais sobre isso na análise.

Sobre a construção das personagens, uma das autoras, Claudia Lage, em entrevista para o portal Geledés, afirma que “essa foi uma proposta bem pensada, não ter nenhum personagem negro sem essa consciência, com postura passiva e ou conformista em relação à condição de seu povo.” (GÉLEDES, 2012). Entendemos, com base nas entrevistas, que os autores criam a novela como um projeto com intenção de construir uma nova e potente referência sobre a forma como o negro é retratado, oferecendo assim uma visão ampliada de representação a ser explorada em futuras tramas da emissora.

O fato de a protagonista retornar em uma segunda fase com segurança financeira e dona do seu próprio destino também pode ser compreendido como estratégia. Há uma grande possibilidade de que ao iniciar a narrativa a partir desse ponto os telespectadores poderiam não embarcar, para isso foi preciso construir um longo caminho na primeira fase, onde já eram apresentadas suas principais virtudes. Ao longo dos cem capítulos restantes a narrativa desenvolve a trama central da relação do filho perdido de Isabel e o desenvolvimento do seu par romântico, estabelecendo obstáculos impostos pelas antagonistas, mas ao fim, como é tradicional, a família se reúne em torno de um casamento, com a diferença de que este acontece no Morro da Providência e é celebrado por uma Mãe de Santo e um padre, marcando o final da novela. Por esta cena podemos inferir a preocupação de mesmo com uma história que transgrida determinados pontos, ainda assim há a necessidade de se ater a questões moralizantes, como neste exemplo a relação de sincretismo entre as religiões que como já afirmamos anteriormente, não constituem de relações amistosas, mas sim com base em violência do grupo dominante.

Ao longo da trama fatos históricos são apresentados. Além da construção do primeiro agrupamento social, a favela, é abordado o surgimento do samba enquanto ritmo musical característico nacional. A Revolta da vacina e a Revolta da chibata³ também são trazidas a partir das perspectivas da

³ As revoltas da Vacina e da Chibata foram manifestações populares que aconteceram no Rio de Janeiro no início do século XX. A primeira, consistiu da movimentação popular contra a obrigatoriedade da vacinação em massa contra a varíola. A população tomou as ruas da cidade em protesto causando grande confusão e ocasionando na suspensão da lei de obrigatoriedade. Já a revolta da chibata consistiu na movimentação dos marinheiros, em sua

reconstrução de figuras históricas como João Candido, que vira uma personagem dentro da novela, mas é espelhada no personagem Zé Maria. Esta personagem assume a figura de alguns heróis nacionais negros, colocando-se em primeira pessoa e dando voz a essas figuras.

Além desses movimentos, a trama incorporou à sua narrativa a figura histórica de Tia Ciata, conhecida mãe de santo que disponibilizava seu terreiro para grupos de samba, sendo então conhecida como uma das pessoas responsáveis pelo surgimento e popularização do ritmo. Tia Jurema representa esta personagem, além de ser a pessoa responsável pelos caminhos espirituais que interligam a narrativa das várias personagens. “*Lado a Lado* reconstrói o fato histórico através do olhar do povo que conta a história vivida, seus protagonistas que fazem parte das classes menos favorecidas da sociedade de ontem e de hoje, trazendo para a atualidade essas discussões” (BACCEGA et al, 2016, p.7).

Outro fato histórico incorporado pela trama é a popularização do futebol enquanto um esporte nacional, onde em um primeiro momento era vetado a participação de negros, sendo necessária a artimanha de pintar com pó de arroz o rosto para não serem identificados, episódio amplamente conhecido que aconteceu com o jogador Carlos Alberto do Fluminense da década de 10. Assim como a capoeira também recebe destaque, a partir das falas das personagens é desenvolvida a história desta dança e luta, sendo mostrada sempre com base na perspectiva histórica da população negra.

Os autores em entrevista para o Gshow, site de entretenimento da TV Globo onde estão hospedados os portais das telenovelas, comentam sobre a inserção da história do Brasil dentro da trama, evidenciando essa fusão como algo positivo e determinante para o sucesso da produção. Ao inserir acontecimentos históricos como fator determinante para o encaminhamento narrativo, os autores dão vazão ao sentido de que os populares, não instituições e grandes nomes, foram responsáveis pelo encaminhamento histórico. Ao apresentar Isabel como uma precursora da dança, elevando o status do samba ainda nascente, e ao inserir Zé Maria como um participante ativo das revoltas da vacina e da chibata, fica evidente a função que essas personagens exercem como agentes participativos da história oficial. João Ximenes Braga, sobre isso, comenta que:

De fato, é um tipo de narrativa pouco usado em novela. E eu não me lembro de alguma novela que tenha usado tanto quanto a gente. Ademais, abordamos um período que mesmo nas boas escolas é pouco tratado, o currículo de História costuma pular da Proclamação da República para Era Vargas. Eu sempre tive confiança de que esse aspecto da novela ia agradar, e agradeu. (GSHOW, 2012)

maioria negros, pela aplicação da lei que proibia a chibata nos navios. Era entendido que acabando com os castigos aos marinheiros seria deixado para trás, de uma vez por todas, os resquícios da escravidão.

A coautora, Claudia Lage, acredita que a funcionalidade de uma telenovela pode ser expandida quando inserimos fatos históricos, podendo servir inclusive como base para uma discussão ainda mais ampla na sociedade, a partir do uso dessa narrativa em sala de aula, por exemplo. É possível identificar nas cenas analisadas e nos comentários dos autores, que *Lado a lado* subverte a lógica de uma trama histórica, principalmente aquelas que reencenam os períodos escravistas, reforçando assim a nossa ideia defendida nessa pesquisa de que esta produção é um marco histórico de representação racial. Apesar dos pontos transgressores que a diferem de outras produções, evidenciamos que este é um produto realizado a partir de autores brancos, ou seja, ainda reforça posições de poder em relação à raça. A autora comenta:

Para mim é muito claro, todo mundo gosta de história, a maioria não gosta é da forma em que ela é apresentada nas escolas e nos livros didáticos. Um aluno que é apresentado à Revolta da Vacina dessa forma, com essa experiência escolar, não vai depois procurar um livro, um ensaio de um historiador sobre o assunto, não vai querer saber mais. Nesse sentido, a novela apresentou os fatos históricos incorporados ao folhetim, o que facilitou a aproximação das pessoas com História. (GSHOW, 2012)

A equipe de produção contou com a consultoria de historiadores e estudiosos do movimento negro para assessorar a pesquisa, disponibilizando em seu site informações adicionais, como a história do samba, da capoeira, além de apresentações sobre a revolta da vacina e da chibata. A intenção não era a de educar o telespectador através da narrativa, mas de dialogar com uma temática pouco explorada.

Desta forma, a despeito de integrar elementos históricos à sua narrativa, bem como de se servir de discursos e saberes vindos da ciência histórica, *Lado a Lado* não é um discurso histórico, mas sim uma obra de ficção que cria uma realidade estética com normas próprias e com uma existência relativamente autônoma. Sua trama relata o universo dos possíveis e não o universo dos acontecimentos que verdadeiramente aconteceram na história brasileira. (BACCEGA et al, 2016, p.10)

Lado a lado se apropria de uma narrativa histórica dialogando com a posição em que a novela ocupa na faixa de horários da emissora. Como já ilustrado, as faixas horárias reservadas às tramas de época, com forte teor de narrativas escravocratas, são veiculadas às 18hs. Os autores, ao criarem esta obra, estão em consonância com outros títulos consagrados desta faixa horária, podemos destacar entre eles o mais conhecido, *A escrava Isaura*, produção de sucesso da década 1970. Inferimos que *Lado a lado* questiona, ao dar voz às personagens negras, o lugar que esta obra coloca esta população, além disso ressignifica a narrativa que já havia sido apresentada anteriormente. Ao mesmo tempo em que também é enquadrada em padrões estereotipados.

Além da narrativa veiculada na televisão, a trama contava com o suporte do website hospedado no portal Gshow, com notícias, entrevistas e trechos da novela, conteúdo comum em todas as produções da emissora. Porém, além desses conteúdos foram levados ao ar a sessão intitulada “naquele tempo”, onde as historiadoras, ambas brancas, Rosane Bardanachvili e Luciane Reis contextualizavam o enredo à medida que era exibido na televisão, a partir da produção de textos elucidando o período histórico. Na coluna, elas traziam artigos que falavam sobre as temáticas históricas abordadas, apresentando sempre ao final uma mensagem que reforçava que “A novela lado a lado não se propõe a mostrar o período histórico rigorosamente como aconteceu. Mas nesta coluna as historiadoras resgatam os principais fatos que inspiraram os autores” (GShow, 2013). Com isso, notamos a preocupação em estabelecer limites sobre a realidade e o que foi transformado pela linguagem do melodrama sem perder o sentido criado para a produção.

Levantamos a hipótese neste trabalho de que *Lado a lado*, como um projeto de inserção de representação racial, além das pautas femininas, abriu caminhos para o desenvolvimento de outras produções onde as pautas continuam sendo desenvolvidas.

4 – Teóricas negras feministas

Para a construção conceitual presente aqui recorreremos às pesquisas de algumas mulheres negras, principalmente Patricia Hill Collins, Lélia Gonzalez e bell hooks, além de suas comentadoras. Consideramos, não só para esta dissertação, como também para outras dimensões sociais, que os trabalhos desenvolvidos pelas mulheres negras não eram até pouco tempo atrás difundidos nos meios acadêmicos, onde seus estudos eram negligenciados. O conhecido apagamento histórico de pensadores negros atinge tanto homens quanto mulheres, porém estas ainda são vítimas de uma sociedade patriarcal e as consequências do epistemicídio podem ser percebidas claramente ao constataremos nos currículos de cursos superiores a ausência de pesquisadoras consagradas em suas áreas de atuação. Um exemplo ilustrativo é a ausência das discussões trazidas pela historiadora Beatriz Nascimento, tanto em suas pesquisas sobre os quilombos quanto em outras contribuições fundamentais para desenvolvimento do pensamento negro no país.

A partir dos esforços dos movimentos negros no Brasil, e com a conquista das leis que possibilitaram maior entrada de pessoas negras nas universidades do país através de cotas raciais, mais estudantes negras e negros conseguiram ter acesso aos cursos de ensino superior, assim como as pós-graduações, tensionando uma hegemonia branca. O aumento de estudantes negras e negros interessados em nossa realidade a partir do ponto de vista “de dentro” fez com que nomes de importantes pensadores negros pudessem ser resgatados, através de pesquisas em nível de graduação, mestrado ou/e doutorado, assim como através da formação de coletivos de estudantes negros, onde através do esforço e colaboração de professores interessados tem sido possível resgatar e difundir os trabalhos dessas pessoas que contribuíram e contribuem para a formação intelectual brasileira, mas são constantemente relegados ao esquecimento. Pontuamos nesta pesquisa a importância de construir um referencial teórico baseado numa intelectualidade formada majoritariamente por pessoas negras, mulheres negras em sua maioria. Entendemos que além de ser uma demanda motivada pelo objetivo da pesquisa aqui presente, também se estabelece como uma decisão política do autor do trabalho, um homem negro.

Para entender a perspectiva analítica utilizada pela pesquisadora Patricia Hill Collins é preciso que façamos uma breve explanação introdutória sobre seus antecedentes de pesquisa. Partindo da ideia de um pensamento feminista negro como teoria social crítica, a pesquisadora cunha a base de suas perspectivas de análise social. Para este trabalho utilizaremos o conceito de imagens de controle a fim de criar uma estrutura para entender o nosso objeto de pesquisa, as personagens negras nas telenovelas da Rede Globo, e suas relações com a sociedade representada por esse produto. Collins entende que a vivência de mulheres negras é de suma importância para a produção de conhecimento, elegendo como

intelectuais ou pensadoras não só as pessoas com passagens por instituições acadêmicas, mas leva também em consideração a produção não reconhecida formalmente de mulheres negras. A autora cita o exemplo de Sojourner Truth, ex-escravizada que questiona ainda no século XIX a invisibilidade da mulher negra na sociedade estadunidense. Ao proferir a indagação “e eu não sou uma mulher?”, referindo-se às condições diferentes que eram apresentadas às mulheres brancas e negras, ela desloca o sentido da universalidade da categoria mulher, promovendo uma construção que abarca a vivência dessa realidade específica.

A autora abarca a sua construção conceitual a partir das relações com o feminismo negro, entendendo que as realidades consistentes às diversas vivências das mulheres negras podem ser absolvidas através de várias fontes, como as músicas de blues interpretadas por negras e que atinge um grande público. Collins afirma que a contribuição que essas mulheres dão são fundamentais para a construção de uma consciência coletiva em relação à demanda das mulheres negras estadunidenses.

Desenvolver o pensamento feminista negro como teoria social crítica implica incluir tanto as ideias de mulheres negras que não eram consideradas intelectuais – muitas das quais de classe trabalhadora, empregadas fora da academia – quanto as ideias que emanam dos ambientes de conhecimento mais formais e legitimados. (COLLINS, 2019, p. 55)

Ao trazer essas definições, Collins aproxima a experiência prática com a produção teórica voltada a entender a relação das mulheres negras com a sociedade estadunidense. É uma teoria prática que dialoga com as questões pertinentes a vivências da negritude, em especial a de mulheres negras.

Patricia Hill Collins faz um grande apanhado da construção e luta das mulheres negras nos Estados Unidos revelando e evidenciando algumas estratégias desenvolvidas pelas feministas negras ao longo dos anos como forma de confronto dentro de uma sociedade machista e patriarcal. Segundo Winnie Bueno, “A obra de Patricia Hill Collins pode ser considerada uma estrutura analítica que possibilita examinar os conceitos do pensamento feminista negro e os contextos nos quais eles operam” (BUENO, 2020, p.59). Collins busca contextualizar os resultados desse trabalho no livro *Pensamento feminista negro* (2019), onde também apresenta algumas categorias de classificação impostas pela sociedade patriarcal branca para promover o controle absoluto à mulher negra, fazendo com que a ela não seja permitido alcançar novos objetivos.

A autora, ao analisar os padrões de socialização impostos pela sociedade para as mulheres negras, organiza em categorias de análise as quais intitula de imagens de controle. Este conceito nos serve como um marcador para pensarmos as interlocuções entre o audiovisual e seus reflexos na

sociedade. Uma das principais divulgadoras dos estudos da pesquisadora no Brasil, Winnie Bueno, assim define o conceito de imagens de controle:

(...) são a dimensão ideológica do racismo e do sexismo compreendidos de forma simultânea e interconectada. São utilizadas pelos grupos dominantes com o intuito de perpetuar padrões de violência e dominação que historicamente são constituídos para que permaneçam no poder. As imagens de controle aplicadas às mulheres negras são baseadas centralmente em estereótipos articulados a partir das categorias de raça e sexualidade, sendo manipulados para conferirem às iniquidades sociorraciais a aparência de naturalidade e inevitabilidade. (BUENO, 2020, p.73)

O que a autora chama de imagens de controle pode ser entendido como estratégias de manipulação da população negra pós abolição, sendo ainda mais específico, estratégias de controle do corpo da mulher negra, dificultando a sua emancipação e luta por liberdade. Torna-se relevante para a nossa pesquisa entender o uso e classificação das imagens de controle pois um dos meios de sua perpetuação é a partir das mídias de massa, como o cinema e a televisão. “Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana” (COLLINS, 2019, p.136). É importante ressaltar que as imagens de controle diferem dos conceitos de representação e estereótipos pela maneira como elas são destacadas e manipuladas dentro das esferas de poder articulados por raça, classe, gênero e sexualidade (BUENO, 2020, p.73).

Destacamos que os estudos realizados pela pesquisadora estão ancorados na sociedade estadunidense, de onde as categorias estabelecidas correspondem a formação cultural específica daquele país. Porém, devido à colonização similar com o Brasil, algumas dessas categorizações podem ser aplicadas também para a nossa realidade. Utilizaremos para esta aproximação os trabalhos da socióloga Lélia Gonzalez, além de outras fontes de pesquisa que levam em consideração a realidade cultural específica brasileira. Mas é importante trilhar essa aproximação, pois o conceito de imagens de controle nos possibilita lidar de forma ampla com o nosso objeto de análise, as telenovelas, compreendendo as noções estabelecidas com a sociedade brasileira a partir das imagens ali reproduzidas.

4.1 – Imagens de controle

São veiculadas diariamente imagens estereotipadas da mulher negra em filmes, séries, novelas e propagandas de marketing, trazendo na maioria das vezes construções da feminilidade aliadas a preconceções compartilhadas na sociedade em geral formada por padrões de pensamentos e compreensões brancas. Como este grupo tende à dominância do poder, consegue estabelecer uma correlação em que ao apresentar a sua visão de grupos sociais que não estejam alinhados a suas

concepções, criam-se determinações estereotipadas. A pesquisadora afirma que é do interesse da sociedade manter a imagem das mulheres negras como o *Outro*, pois é uma justificativa para a manutenção das formas de opressão de raça, gênero e classe (COLLINS, 2019, p.136), tratamento que acomete as mulheres negras.

A sociedade supremacista branca impõe um modo único de pensar e de enxergar os corpos que não corresponde à sua legitimidade, ou seja, os não brancos, negros, indígenas, asiáticos, entre outras variações que marcam um sinal de diferença do hegemônico. Através das categorias de imagem de controle, Collins nos dá a dimensão histórica e atual da submissão do “olhar do branco”, sendo evidentes as aplicações nas análises dos produtos audiovisuais, como a empreendida nesta pesquisa.

O conceito de imagens de controle tem relação adstrita com o conceito de matriz de dominação, que consiste na forma com que as opressões se desenvolvem e também na maneira com que as mesmas se articulam mutuamente a partir de uma organização social que fortalece os sistemas de dominação que estruturam o poder hegemônico. (BUENO, 2020, p.34)

Essas categorias representam correlações que datam desde o período escravocrata e são sempre atualizadas de acordo com a necessidade a partir das atualizações sociais, com o intuito de impedir uma visão positiva da mulher negra dentro da sociedade patriarcal. As imagens de controle atuam em correlação com os sistemas de diferenciação de raça, gênero, sexualidade e classe, sendo um importante instrumento da supremacia branca para dominação dos corpos de mulheres negras. Era importante para a sociedade estadunidense perpetuar essas imagens, pois além de justificar as atrocidades cometidas pela escravização dos seus corpos, também funcionava para mascarar relações sociais que afetavam todas as mulheres (COLLINS, 2019, p.140). Ou seja, ao definir a mulher negra como um objeto sem direitos, representando apenas um corpo apto ao trabalho e para atender às necessidades sexuais dos patrões, projeta-se uma diferença entre as mulheres brancas e negras. Sendo assim, essas categorias também acabam por inferiorizar a mulher branca, ainda que em menor medida. “As imagens de controle também podem ser consideradas símbolos que buscam restringir a autonomia de mulheres negras, também sendo utilizadas como uma forma de naturalização das consequências do racismo e do sexismo a partir da inevitabilidade” (BUENO, 2020, p. 79).

A estrutura de formação e de fixação das imagens de controle tem como ponto de partida a estruturação do pensamento binário, já que essas mesmas estruturas estão diretamente ligadas às formas de colonialismo e neocolonialismo que limitam a ação de negras e negros na sociedade. Com a ideia de diferença entre uma coisa e outra, ou seja, preto/branco, masculino/feminino, razão/emoção, as imagens de controle servem como sustentação dessa diferenciação excluindo as mulheres negras de outras possibilidades de definição, aprisionando-as em conceitos já estabelecidos previamente por uma

sociedade supremacista branca e patriarcal, onde existe a necessidade de manter essa parte da população não reconhecidas como cidadãs plenas de direitos. Collins chama atenção que as imagens de controle podem também ser manipuladas pela própria comunidade negra, não sendo apenas um instrumento das elites dominantes. A autora esclarece que apesar dos homens negros sofrerem opressões raciais semelhantes às mulheres negras, ainda imperam as motivações patriarcais na sua identidade, o que faz com que mesmo sendo afetado por essas categorias de dominação, ainda assim a utilizam para inferiorização de suas companheiras. É importante ressaltar que por estarmos imersos em uma sociedade patriarcal supremacista branca, a mulher negra sofre uma série de preconceitos que são exclusivos apenas à sua condição, o que pode ser inferido a partir do conceito de Interseccionalidade.

A forma com que o pensamento binário é utilizado para criar categorias que só existem em relação à outra e a partir de uma lógica de opostos, é fundamental para a articulação das imagens de controle, uma vez que os comportamentos e a sexualidade de mulheres negras serão não apenas utilizados como justificativas para a sua opressão, como também como modelos desviantes em relação àquilo que é considerado “normal”, “humano”, “civilizado”. (BUENO, 2019, p.81)

As imagens de controle se utilizam de outro conceito desenvolvido pela autora, a matriz de dominação. Para Collins, é importante entender que a mulher negra está sujeita a diferentes tipos de interjeição, referentes a raça, classe, gênero e sexualidade, porém, para ela essas marcas não formam uma identidade fixa. É importante entender como se engendra a matriz da dominação para compreendermos as diferentes estruturas de poder em que as imagens de controle estão inseridas e como elas atuam.

A matriz de dominação localiza as estruturas de raça, classe, gênero e sexualidade a partir de como elas operam enquanto sistemas de dominação social, e não a partir dos efeitos cumulativos que se manifestam na vida dos indivíduos que experienciam múltiplas vivências de opressões. O caráter interligado dos sistemas de dominação, na concepção de Patricia Hill Collins, é central na estrutura social. (BUENO, 2020, p. 87)

As imagens de controle atuam como um mecanismo que busca barrar a entrada de mulheres negras como sujeitas atuantes na sociedade, consequentemente dificultando muito fortemente a participação da população negra nas esferas de representação política. Essas categorias de dominação são difundidas através de diversos mecanismos de controle social. Para este trabalho, destacamos a sua operacionalização através dos meios de comunicação, já que nosso objeto de análise são as telenovelas. Entretanto, é importante destacar que essas categorias de manipulação são vigentes em variados níveis dentro da sociedade patriarcal supremacista branca, objetivando culpabilizar as mulheres

negras pela situação socioeconômica em que se encontram a população negra, isentando assim a burguesia, verdadeiras responsáveis.

Uma imagem de controle intimamente ligada às relações com o Estado é a da *Welfare queen*, entendido como a mulher negra que vive às custas dos benefícios sociais estatais, essa categoria visa a disseminação de que a responsabilidade sobre as más condições sociais em que famílias negras se encontram são causadas pelas mulheres negras, quando na realidade existe um grande interesse do Estado em manter esse grupo social a margem. Nos aprofundaremos mais à frente sobre esta categoria e a suas relações e implicações no audiovisual.

Uma das imagens de controle mais difundidas é a da *mammies* – mulheres negras que cuidam dos filhos da família branca. Geralmente assexualizadas e gordas, elas são apresentadas como “quase da família”, vistas como servas fiéis e nada mais. É a partir dessa categoria que todas as outras imagens de controle são formadas, articulando uma forte relação entre a questão da maternidade e as mulheres negras. Essa imagem ficou eternizada na personagem de *E o vento levou* (1940) vivido por Hattie McDaniel; podemos associar também ao clássico personagem do *Sítio do Pica Pau Amarelo* (1977), Tia Anastácia. Nas telenovelas temos a personagem da atriz Isaura Bruno em *Direito de nascer*, de 1964, que interpretava uma empregada doméstica sem nome, conhecida apenas como Mamãe Dolores⁴. Esse exemplo é fundamental para que entendamos como as imagens de controle se perpetuam pela mídia, extraindo o benefício para os grupos dominantes, e relegando as atrizes ao esquecimento e/ou a miséria. Isaura Bruno foi a primeira atriz negra de grande relevância dentro das telenovelas brasileiras, mas permaneceu no esquecimento, ao contrário dos colegas com quem contracenava.

Essa imagem de controle é articulada desde o século XIX como uma forma de ocultar a dimensão violenta da escravidão, estabelecendo uma significância de amor e proteção a essa mulher negra que cuidava da casa grande, e consequentemente, das pessoas que lá viviam. A *mammie* é geralmente estabelecida como uma mulher gorda onde a sua sexualidade é deliberadamente apagada, inviabilizando a sua presença, e omitindo a sua perpetuação na convivência familiar e social. Essa imagem de controle ganha destaque central dentro dos estudos desenvolvidos por Collins, pois é a partir dela que várias outras categorias de dominação ganham forma e se reestruturam. A autora define que a imagem da *mammie* “é a face pública que os brancos esperam que as mulheres negras assumam para eles” (COLLINS, 2019, p. 140). Ou seja, é a partir das interseções difundidas por essa imagem que se

⁴ A novela *Direito de nascer*, exibida em 1964 pela TV Tupi, foi um grande sucesso de público. Seus capítulos finais foram exibidos nos estádios do Rio de Janeiro e São Paulo, lotado de pessoas que vibravam pela personagem de Isaura Bruno a quem era apenas apresentada pelo nome de sua personagem Mamãe Dolores. A atriz fez participações em outras produções da emissora, sempre encenando o mesmo papel, porém não teve uma longa carreira, morrendo pobre e esquecida pelo público, apesar do enorme sucesso de sua personagem (ARAÚJO, 2019).

estabelece o lugar reservado à mulher negra pela sociedade supremacista branca patriarcal, o lugar da servidão e do cuidado. Quando uma mulher negra busca um emprego, a ela são costumeiramente reservados um lugar que se aproxime das características estimuladas por essa imagem de controle, mesmo em serviços que não sejam caracterizados como atividades domésticas.

Essa imagem de controle também funciona como uma maneira de perpetuar uma noção única de família que exclua as contribuições ofertadas pela mulher negra a sociedade. Sendo assim, essa categoria objetiva determinar quais as configurações familiares aceitas dentro da sociedade patriarcal supremacista branca, fazendo com que a relação mãe-filhos permaneça em vigilância pelos grupos dominantes, influenciando assim em outras categorias. “O objetivo por trás dessa imagem de controle é manter as mulheres negras submissas ao trabalho doméstico e ensinar seus filhos a apresentarem o mesmo comportamento, o que também é articulado a partir das imagens de controle destinadas às crianças negras” (BUENO, 2020, p.88). Essa imagem de controle corresponde também ao mito da aceitação da escravidão, já que a suavização das violências infere uma domesticidade falsamente aceita. A tentativa de criar a ideia de uma escravidão branda, intuito também em voga no Brasil, não faz sentido, já que se há a privação de liberdade e trabalho forçado, não tem como existir aceitação ou passividade. Essa ideia também visa controlar os movimentos negros com o intuito de mascarar as formas de resistência ao sistema imposto.

A autora chama ainda atenção para um fato controverso em relação à imagem de controle da *mammy*, pois mesmo subjugadas em seu papel social, como uma estratégia de organização essas mulheres conseguem transpor as suas indignações para seus descendentes, fazendo com que estes possam construir uma relação diferente. “Por razões de sobrevivência financeira, as mulheres negras americanas podem performar a imagem da *mammy* dentro das configurações do trabalho remunerado. Mas dentro das famílias e bairros negros, essas mesmas mulheres frequentemente ensinam a seus próprios filhos algo bem diferente” (COLLINS, 2019, p.143). O que a autora evidencia é que mesmo aprisionadas dentro de conceitos inferiorizantes, as mulheres negras criam mecanismos de defesa e subversão, sendo estas as responsáveis em grande medida pela manutenção e renovação dos movimentos de luta pela liberdade, já que conseguem transmitir valores aos seus grupos familiares.⁵

A imagem de controle da *mammy* a partir de outra categoria analisada pela autora, a das *black lady*, constitui uma modernização desta categoria. Sendo essa mulher que detém a sua lealdade na

⁵ Podemos destacar como ilustração do que foi dito o filme dirigido por Edileusa Souza, *Filhas de lavadeiras* (2019), onde a cineasta entrevista mulheres negras, mães e filhas, traçando um levantamento imagético das relações de trabalho exercido por essas mulheres dentro da sociedade brasileira. Evidenciando o importante papel das políticas públicas, como as cotas nas universidades, que possibilitou o acesso a pessoas em situações desfavorecidas socialmente. Vemos através do filme que mulheres que exercem a função de empregadas domésticas, descendentes de lavadeiras, hoje conseguem dar o suporte para que suas filhas conquistem um lugar no ensino público universitário.

figura de um chefe ou de uma instituição, a partir da ideia de que mulheres negras são facilmente manipuláveis e dóceis, cria-se esta outra categoria de controle, renovando seus sentidos de acordo com a sociedade atual. Quando há a negação dessa posição é atribuído a ideia da mulher negra agressiva, outra adjetivação bastante difundida.

Em paralelo à imagem de controle da *mammy*, temos a inclinação da *matriarca*, a mulher negra que cuida da sua própria família, sendo esta versão a “má”. A figura da *matriarca* mobiliza uma questão fundamental em relação ao conceito de imagens de controle, o de que essas classificações são dinâmicas e oferecem uma mobilidade de acordo com os interesses envolvidos do grupo dominante. A *matriarca*, vista como a responsável pelo descontrole social introduzido nas comunidades negras, tem a função de em certa medida “blindar” o estado negligente ao estar inserida no papel da malvada que não cuida dos seus filhos e companheiros, fazendo com que estes encontrem-se desprotegidos. Assim, o Estado se isenta da responsabilização envolvendo as comunidades negras e crava a ideia de que a mulher negra é quem precisa ser responsabilizada pelos males que ocorrem à sociedade daquele país, limitando assim a ação de políticas públicas.

Além disso, com essa movimentação podemos entender que a supremacia branca, através de suas instâncias de controle, estão permanentemente resgatando e criando novos significantes. O que mostra como as imagens de controle são dinâmicas e maleáveis, apesar da intenção de ser usada em favor dos grupos minorizados, elas podem ser resgatadas e reutilizadas como medida de assujeitamento. “A imagem da *matriarca* talvez seja uma das mais perversas formas de controle, uma vez que, ao assumir essa imagem, mulheres negras sentem-se constantemente insuficientes, inferiorizadas e compulsoriamente responsáveis por garantir todos os aspectos do bem-estar de suas famílias, filhos e até mesmo de suas comunidades” (BUENO, 2020, p.95).

Outra categoria seriam as *Jezebéis*, mulher negra hipersexualizada, que está sempre disposta a recorrer ao prazer sexual em troca de qualquer coisa, considerada uma mulher de vida fácil. Essa imagem de controle, presente no imaginário racista das sociedades escravocratas, também consegue ser facilmente identificada no audiovisual. Um bom exemplo é a personagem Nola Darling, do filme *She's gotta have It* (1986), e também em algumas telenovelas da Rede Globo, como a marcante personagem Bebel, interpretada por Camila Pitanga de *Paraíso tropical* (2008); e Berenice, vivida por Sharon Menezes em *Lado a lado* (2012). Esta é outra categoria que pode ser aproximada no Brasil através do conceito de *mulata* posta como símbolo do nosso carnaval, elevada a ícone através da Globeleza, marca da Rede Globo em que a partir da exibição de uma modelo nua, pintada com motivos carnavalescos, representava o período festivo na televisão aberta.

Enquanto a *mammy* é uma mulher negra assexuada, desprovida de qualquer conteúdo de beleza, nada atraente e, portanto, nem um pouco ameaçadora aos ideários hegemônicos das famílias brancas, a *jezebel* é a mulher negra sexualmente agressiva, insaciável, lasciva, que, portanto, deve ser tomada de qualquer forma. (BUENO, 2020, p. 110)

Esta imagem de controle datada desde a escravização visa confinar a mulher a partir da sexualidade, gerando um mito em relação à sua predisposição sexual, utilizado assim para justificar as diversas violências ao qual eram submetidas as mulheres negras escravizadas em relação às investidas sexuais dos colonizadores brancos. A diferença entre a categoria da *mammy*, em que a sua sexualidade é rejeitada, para a *jezebel*, onde a virtude sexual é exaltada, a partir da lógica de dominação do colonizador, revela como a mulher negra e sua feminilidade é usada como forma de controle do seu corpo dentro da sociedade patriarcal supremacista branca. Essa imagem de controle produz a ideia de que mulheres negras são movidas pelo instinto sexual, sendo mais compatível a investidas sexuais, já que seu corpo estaria sendo exposto para deleite da branquitude. A ideia da hipersexualização dos corpos negros também atinge os corpos masculinos, que são enquadrados nas definições sexuais produzidas pela sociedade hegemônica. Esses estereótipos atingem de maneira similar a população negra em várias partes das américas, tendo pontos de confluência com a relação com que Lélia Gonzalez faz das categorias *mãe preta* e *mulata*.

A imagem de controle da *Jezebel* sofre a derivação na imagem da *pretty baby*, que seria a criança negra sexualizada. A partir da categoria da *Jezebel*, cria-se uma justificativa para que o corpo da mulher negra seja violado, é possível essa outra categoria que visa justificar a dominação dos corpos negros desde a tenra idade, assim o corpo jovem já é inserido nessa estrutura de dominação, justificado pela ideia de que corpos negros são naturalmente sexualizados. Essa imagem de controle, assim como a figura da *mammy*, sofre atualizações surgindo assim a imagem da *hoochie*, que seria a modernização da Jezebel.

Collins analisa essa categoria a partir de uma música de rap intitulada *Hootchie mama* do grupo *2 live crew*, onde são criados e difundidos vários estereótipos sobre a sexualidade da mulher negra. Agravante diferença dessa categoria é o fato de que está sendo difundido por pessoas negras, sendo esta imagem de controle menos contestada do que as outras expostas pela autora. Ficando assim evidente o forte apelo que a sociedade patriarcal exerce sobre os grupos e a necessidade de entender a interseccionalidade como uma forma de traduzir as opressões que são específicas para os corpos das mulheres negras.

Outra categoria que a autora exemplifica é a da *welfare mother*, mulher que vive às custas dos benefícios sociais ofertados pelo governo, vista no imaginário como aproveitadora, usando dos seus filhos para obter benefícios do Estado, possuindo, no contexto estadunidense, uma interseccionalidade entre raça e classe. Há sobre essa imagem de controle um interesse muito grande por parte dos governantes para atrair uma visão positiva em relação aos programas de assistência populacional, relegando a ideia de que são as mulheres negras responsáveis pela violência e descontrole do estado, o que está intimamente relacionado à figura da *matriarca* que pode ser considerada como a base para essa imagem de controle. No cinema, podemos ter como ilustração o filme *Preciosa* (2009).

Esta é uma imagem de controle que surge a partir da necessidade das classes dominantes de controlar as mulheres negras com base ao acesso a políticas públicas. Ou seja, é uma forma de barrar em certa medida o acesso desse grupo a melhorias e benefícios que lhe são de direito ofertados pelo Estado. Essa imagem de controle atinge principalmente mulheres pobres e da classe trabalhadora. Podemos fazer um paralelo em relação à situação política do Brasil, onde através de políticas públicas desenvolvidas nos governos de Lula e Dilma, através do Bolsa família, chefes de família, em sua maioria mulheres negras⁶, conseguem acessar alguns benefícios sociais, ainda que mínimos, auxiliando nas relações sociais. Notamos também que existe um grande incentivo negativo por parte da burguesia brasileira em relação aos beneficiários dos programas de assistência social, como é o caso do programa Bolsa família, finalizado em 2021 pelo então presidente da república. Apesar das diferenças em termos de sociedade, notamos semelhanças que chamam a atenção para o uso do conceito de imagens de controle desenvolvido por Collins, o que também evidencia a sua relevância para uso neste trabalho.

Collins traça um paralelo entre a imagem de controle da *welfare mother* com a relação com que mulheres negras eram tratadas nas fazendas de plantação de algodão. O fim do tráfico negreiro nos Estados Unidos em 1808 fez com que os donos das fazendas voltassem sua atenção às escravizadas que tinham a capacidade de ter filhos, constituindo assim uma oportunidade de manter o sistema escravocrata funcional por mais tempo. Observamos a partir daí um intenso controle em relação aos corpos das mulheres negras e uma grande responsabilização a partir das condições dessas mulheres escravizadas. Bueno chama atenção que ao “tratar mulheres como reprodutoras naturalmente mais hábeis do que mulheres brancas, justificava inclusive a exploração sexual de que mulheres negras escravizadas eram vítimas” (BUENO, 2019, p.99).

⁶ Segundo dados do IBGE no estudo índices dos indicadores sociais de 2019, 63% das casas comandadas por mulheres negras com filhos de até 14 anos estão abaixo da linha de pobreza. Ainda de acordo com o mesmo levantamento há mais de 7,8 milhões que vivem em casas chefiadas por mulheres negras, comparadas ao número de casas chefiadas por mulheres brancas que é de 3,6 milhões de brasileiros, esses dados revelam a dimensão social e racial da pobreza no país. Fonte: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101678.pdf> acesso em 08/06/2021

Entende-se que essa imagem de controle é uma atualização da maneira como a mulher negra era tratada durante a escravidão, como uma medida de controle econômico. A partir do momento em que a população negra começa a garantir direitos básicos e acessar novos estágios sociais, é acionada essa imagem de controle com o intuito de relacionar a precariedade do Estado às mulheres negras. “O interesse dos grupos dominantes em limitar a fertilidade de mulheres negras se dá a partir da visão de que essas mulheres dão à luz a muitas crianças economicamente improdutivas” (COLLINS, 2019, p.152)

Collins destaca que as categorias da *welfare mother* e da *matriarca* criam estereótipos que alimentam a visão de perigo em relação à população negra. Além disso, essas categorias servem como justificativa do encarceramento dessa população. A autora contextualiza que a partir das conquistas de direitos sociais básicos no pós-guerra, através das lutas da população negra, promovendo benefícios sociais, fazendo com que negras e negros do país não aceitassem mais as situações de subempregos, viu-se uma intensa migração de outras populações, ocasionando em uma guetização das populações negras. Essa intensa movimentação social abriu espaço para a proliferação do crack em comunidades negras. Foi usada como forma de proliferar a violência e o desgaste de toda a população negra, articulando através dessa imagem de controle.

Assim como a categoria da *mammy* reproduz a partir de sua matriz a figura da *matriarca*, a *welfare mother* se transforma a partir da década de 1980 com as políticas públicas do governo Reagan, em *welfare queen*. Todas essas imagens de controle utilizam do marcador social da maternidade, evidenciando a posição em que a mulher negra é colocada socialmente. A partir desse lugar, é estruturado e permanentemente reestruturado um lugar ditado pela supremacia branca que visa enquadrar a mulher negra para assim definir o lugar de toda uma população.

Em contraste com a *welfare mother*, que se baseia no capital moral ligado à maternidade americana, a *welfare queen* constitui uma mulher negra da classe trabalhadora altamente materialista, dominadora e sem homens. Contando com os recursos públicos, as *welfare queens* negras se contentam em aceitar o suado dinheiro dos contribuintes americanos e permanecem casadas com o Estado. Assim, a imagem *welfare queen* assinala esforços para usar a situação das negras da classe trabalhadora como um sinal de deterioração do Estado. (COLLINS, 2019, p.152)

Outra imagem de controle exposta pela autora é a da *black ladies*. Diferente das outras categorias citadas, essa pode facilmente confundir-se com um elogio, já que se trata de uma mulher negra altamente qualificada, com uma carga de trabalho muito grande. Porém, essa imagem é utilizada, assim como a da *welfare queen*, com o intuito de relegar às mulheres negras a culpa pela não assistência do Estado em relação à comunidade negra. Além disso, essa imagem é evocada nos relacionamentos heterossexuais entre negros, pois homens negros amparam a busca por parceiras afetivas em mulheres

brancas alegando a falta de interesse dessas mulheres negras. Tal imagem de controle também está interligada à da *matriarca*, pois essas mulheres acabam assumindo o sustento de toda a família.

Podemos traçar um paralelo entre as categorias apresentadas por Collins e as analisadas por Gonzalez, as duas pesquisadoras trazem pontos semelhantes em suas análises e na estruturação do feminismo negro. Gonzalez traz a categoria da *mucama*, também vinda do imaginário escravocrata. A *mucama* se assemelha à imagem de controle da *mammie*, sendo esta a mulher que cuida não só do filho dos patrões, mas de toda a sociedade brasileira, responsável pela manutenção do negro na sociedade.

É a partir dessa categoria que derivam as duas categorias analisadas pela autora e que serão abordados nos próximos tópicos, a da *mulata* e da *mãe preta*. Podemos visualizar facilmente em obras audiovisuais essas categorias, muito comuns nas telenovelas brasileiras onde as personagens negras são majoritariamente relegadas a papéis de coadjuvantes, sem ação e histórias próprias.

É importante ressaltar que desde o período da escravidão, as mulheres negras vêm resistindo às imagens de controle que lhe são impostas, fazendo com que estas se alterem à medida que mudam os sistemas de opressão. No próximo tópico apresentamos um conceito desenvolvido pela pesquisadora estadunidense bell hooks, onde o diálogo de resistência e crítica ao lugar imposto à mulher negra na sociedade patriarcal é contestado através do audiovisual.

4.2 – Autodefinição e olhar opositor: Ferramentas de resistência às imagens de controle

Podemos traçar uma linha em relação à representação da mulher negra na mídia de massa e relacionar com as categorias definidas por Collins e através dos estudos de Gonzalez, entendendo que antes da criação do cinema e da estabilização da indústria audiovisual televisiva, a exploração do corpo da mulher negra servindo de entretenimento para a branquitude vem de muito antes. Como exemplo, citamos o caso de Sarah "Saartjie" Baartman, conhecida pela alcunha racista de "Vênus Hotentote". Uma mulher negra considerada como aberração por causa das definições do seu corpo, e exposta em feiras e eventos para olhares de divertimento da plateia. Ferreira e Hamlin (2010) afirmam que a forma como Sarah foi exposta era entre outras coisas devido ao fato de ser uma mulher, tendo a partir de sua sexualidade um fator de opressão adicionado além da questão racial. Após sua morte seu corpo permaneceu exposto por anos não só aos olhares de homens brancos como servindo para pesquisas de cunho racista e eugenista e só podendo ser devidamente enterrada em sua terra 200 anos depois de sua morte, pois mesmo depois de morta seu corpo ainda servia de exploração da supremacia branca.

Talvez o primeiro movimento social que serviu de denúncia à exposição e reificação do corpo de Baartman tenha sido o movimento feminista. No início dos anos de 1970, feministas francesas alegaram que sua exibição consistia em uma representação

degradante das mulheres. O movimento iniciado por elas levou à remoção de seu esqueleto, em 1974, e do molde em gesso do seu corpo, em 1976, para os porões do Musée de l'Homme. (FERREIRA E HAMLIN, 2010, p.831)

Este caso evidencia a pertinência das imagens de controle, revelando a sua função de inferiorização dos corpos negros datando do período escravocrata, mesmo em contextos além das *plantations*. Ao ser exibida como um corpo estranho, próximo a uma figura animalesca, estava-se cumprindo um duplo papel elaborado pela supremacia branca na tentativa de definir a raça negra enquanto um grupo inferior, articulando as noções de que Sarah estava mais próxima a um animal e de que por isso a sua sexualidade se revelava em um nível primário. Pesquisadores ao se debruçarem sobre seu corpo com curiosidade, usando a definição de uma falsa ciência racista, criavam teorias que ajudaram a difundir o mito da sexualidade acentuada em corpos negros, principalmente da mulher negra. Conseguimos associar as imagens de controle desenvolvida por Collins e também compreender as manifestações do corpo negro na mídia de massa. Além disso, a imagem de Sarah serve para marcar um sinal de diferença entre os grupos dominantes brancos, reforçando sua suposta superioridade e inferindo uma significância primitiva aos corpos negros. “Sarah Bartmann serviu como um sinal de diferença racial usada para justificar a crescente crença na superioridade da civilização branca e a inferioridade dos chamados povos primitivos necessários para o colonialismo” (COLLINS, 2019, p.330).

Collins pontua que apesar das imagens de controle exercerem forte influência na sociabilidade das mulheres negras, resvalando para toda a população negra, há ainda assim grande disposição para atenuar esse controle, sendo exercido através da autodefinição. Segundo a autora o conceito “envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana” (COLLINS, 2019, p.330). Podemos estabelecer uma relação com o conceito da pesquisadora estadunidense bell hook, *olhar opositor*, onde a autora estabelece uma relação possível de autodefinição a partir dos produtos audiovisuais amplamente comercializados pelas mídias de massa.

(...) são as próprias mulheres negras que irão questionar o sistema e a si mesmas a respeito das imagens de controle, constituindo uma política, emancipatória pujante que se centra no enfrentamento dos estereótipos racistas que operam ideologicamente a partir da feminilidade negra. (BUENO, 2020, p.129)

Ao recorrer à autodefinição como mecanismo de defesa contra a imposição das imagens de controle, as mulheres negras conseguem articular com esse olhar dominante. É importante frisar que a autodefinição está ancorada a partir de diversos mecanismos, podendo inclusive recair a algumas formas estereotipadas com o intuito de redefinir a matriz do olhar dominante. É o caso de algumas cantoras pop

ao usarem a imagem sexualizada de seus corpos através de suas músicas e videoclipes, porém articulando uma nova forma de passar uma mensagem, diferente da visão negativa que visa controlar seus corpos. Collins exemplifica com o caso de Josephine Baker, cantora que vai para Paris e consegue viver a partir do seu espetáculo. Com isso, ela tem o controle sobre sua vida e não precisa recair às definições de controle da sociedade, deixando por exemplo de recair nas imagens da *mammy* ou da *matriarca*. A autora chama atenção para a existência de contradições em relação ao processo de autodefinição, revelando assim a complexidade do pensamento negro. Como define Bueno, “as possibilidades de autodefinição para mulheres negras estabelecem-se a partir da organização de uma voz que possibilita o controle de narrativa a respeito de suas próprias narrativas” (BUENO, 2020, p. 136).

É necessário fazer uma distinção entre imagens de controle e o conceito de estereótipos, apesar dos dois atuarem de maneira semelhante. O conceito elaborado por Collins prevê o entendimento a partir da dominação da matriz de controle, entendendo de que maneira as ideias que envolvem a relação da mulher negra dentro da sociedade patriarcal de supremacia branca atuam articulando outras relações, entre elas as dos próprios estereótipos. Sobre esse conceito, Homi Bhabha associa a ideia dos estereótipos presente de diversas formas nas sociedades, com um discurso colonialista, funcionando inclusive como agente perpetuador desse discurso:

O estereótipo, que é sua [do discurso colonial] principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... Como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na jamais ser provadas no discurso. (BABHA, 1998, p.105).

As aproximações entre os dois conceitos, vistos pelas perspectivas dos autores aqui apresentados, se aproximam ao destacar as estratégias de assimilação de uma realidade extensivamente criada pelo grupo dominante com o intuito de aprisionar determinados grupos a partir da repetição de uma característica exagerada, comprimindo assim o papel de diminuir a ação social e a agência desses sujeitos. Porém, o conceito de imagens de controle abrange, a partir da análise da matriz de dominação, o entendimento das estruturas onde são criadas e efetivadas essas estruturas aprisionantes, de onde os estereótipos circulam. Nosso intuito, ao aproximar essas duas visões, é o de elaborar formas onde seja possível o reconhecimento dessas estruturas.

No ensaio “O olhar opositor: mulheres negras espectadoras”, que faz parte do livro *Olhares negros* (2019, p.214), bell hooks utiliza de seu arcabouço pessoal para teorizar aspectos da representação da mulher negra no audiovisual, levando em consideração o papel do espectador. “A

resistência às imagens de controle é parte central do pensamento feminista negro e constitui-se como uma forma de articulação da autodefinição dessas mulheres” (BUENO, 2020, p.34).

A partir de um levantamento histórico sobre os estudos da crítica cinematográfica feminista, hooks aponta uma ausência do olhar da mulher negra nesses trabalhos. Trazendo alguns textos importantes para a concepção da teoria feminista no cinema, como os escritos de Laura Mulvey e E. Ann Kaplan, que promoveram estudos já clássicos onde estabelecem a relação de um “olhar masculino” nas obras cinematográficas, sendo essa visão que guia as personagens femininas, fazendo com que elas sejam sempre vítimas desse olhar, que seria o olhar ativo do homem branco (MULVEY apud HOOKS, 2019). Contudo, hooks elabora também a falta do olhar feminino crítico nesses estudos, chamando atenção para a necessidade da racialização do olhar.

Partindo dos estudos de Foucault sobre micropoder, e de Stuart Hall sobre racialização no cinema, hooks elabora a sua ideia de um olhar opositor, contrastando com o que é comumente elaborado nos estudos críticos, entendendo que o olhar é uma importante ferramenta contra o racismo e a opressão. A autora classifica as mídias de massa como o cinema e televisão importantes agentes que funcionam em função da supremacia branca, ou seja, reproduzindo as noções do racismo estrutural (ALMEIDA, 2019). Segundo a autora, o caminho para mudança seria o fomento de um olhar crítico para essas obras audiovisuais, um olhar opositor.

Todas as alternativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade”. (HOOKS, 2019, p.216)

A autora se apodera dos textos clássicos da crítica feminista, entendendo as noções de micropoder de Michel Foucault, e desenvolve sua noção de olhar crítico chamando a atenção para a importância e a necessidade da mulher negra se engajar na crítica audiovisual. Além disso, apresenta cineastas negras e coletivos de cinema negro que correspondem com esse olhar opositor na base do trabalho, entre elas, a cineasta estadunidense Julie Dash, que segundo hooks, elabora um trabalho crítico ao trazer personagens femininas negras, ao ponto de os homens críticos de cinema não conseguirem fixar um ponto de identificação pela falta do olhar masculino.

4.3 - Lélia Gonzalez e as categorias de análise da mulher negra brasileira

A socióloga Lélia Gonzalez em seus trabalhos sobre a mulher negra no contexto social brasileiro nos apresenta categorias de análise pertinentes para a compreensão do papel relegado a este grupo

social dentro de uma sociedade patriarcal. Ao analisar esse lugar reservado à mulher negra, Gonzalez nos alerta também para o papel dos meios de comunicação na perpetuação do racismo e machismo que incide em toda a população negra, mais especificamente nas mulheres. Suas categorias *mulata* e *mãe preta* podem dialogar com as definições e análises promovidas por Collins através de seu conceito de imagem de controle. Propomos um olhar mais atento a essas duas categorias em diálogo com o nosso objeto de pesquisa para uma ampla compreensão acerca dos resultados dessas opressões.

Gonzalez define duas categorias principais em suas análises sobre a relação da mulher negra no Brasil. Essas categorias se desdobram de um mesmo significante inicial, que seria o papel da mulher escravizada na sociedade escravocrata, através do lugar da *mucama*. A autora chama atenção que diferente do que é apresentado em recriações artísticas e outras encenações sobre o período, a mulher negra também trabalhava na plantação das fazendas, sendo algumas escolhidas para o serviço doméstico, além do trabalho braçal e outras eram colocadas nas cozinhas. Aquelas de quem os senhores se afeiçoavam eram, assim, através da violência, aproximadas deles, causando o que ficou conhecido popularmente como o romance entre a casa grande e a senzala. Porém, apesar do forte mito de que havia uma cooperação entre os dois grupos, o que existia de verdade era violência física por parte daqueles que detinham o poder, e por parte daqueles que eram privados de liberdade cabia a resistência a partir de diversas formas.

A partir dessas funções pré-estabelecidas, a autora remonta as origens de duas categorias definidoras na socialização das mulheres negras, a *mulata* e a *mãe preta*. A *mulata* representa a mulher jovem, hipersexualizada, vista apenas como um corpo passível da intromissão do homem branco. Essa definição se encaixa na construção do pensamento hegemônico a partir da ideia da escravizada como um objeto de compra, pertencendo assim ao seu senhor de engenho. Já a *mãe preta* corresponde a categoria das mulheres escravizadas onde a sua sexualidade era completamente anulada, a não ser que servisse para cuidar dos filhos dos seus senhores, sendo essas mulheres as responsáveis pela criação das crianças brancas.

A autora analisa as posições ocupadas pela mulher negra dentro da sociedade, elencando que as formas de tratamento relegadas a este grupo derivam dessas duas posições antagônicas. Assim como Collins determina que as imagens de controle nascem no período de escravização dos corpos negros nos Estados Unidos, criando assim complexos sistemas de dominação que repercutem até os dias atuais, Gonzalez também chega à conclusão similar em suas análises no Brasil. Segundo a autora, essas posições relegadas às mulheres negras formam uma imagem padrão de como é entendida e esperada a vivência negra. E tem-se nos meios de comunicação uma de suas principais fontes de compartilhamento. Porém, é necessário entender que os estudos produzidos no início do século XX

sobre questões relacionadas à presença dos negros no Brasil produziram imagens de fragilidade para este grupo, uma das falácias reproduzidas por esses estudiosos é o mito da democracia racial, onde segundo essa teoria as três raças que formaram o país, negros, europeus e indígenas nativos, se misturaram pacificamente através de seus encontros. Em suas produções, Gonzalez deixa explícita a falácia de tais teorias como essa comprovando serem as mesmas as fontes das problemáticas raciais.

As duas categorias que destacamos para essa pesquisa não representa a totalidade das análises empreendidas pela autora em relação à população negra e à mulher negra. A socióloga buscou compreender os pormenores que envolvem os cidadãos negros, destacando as opressões que alcançam apenas as mulheres negras, como já vimos, a interserccionalidade. A empregada doméstica ilustra claramente as posições relegadas à mulher negra na sociedade, sendo esta função um resquício da nossa tradição escravocrata, onde o reconhecimento de direitos trabalhistas vem sendo perseguido pelos movimentos negros.

Para Gonzalez, a empregada doméstica representa também o papel chave na liberdade da mulher branca, já que para que aquela consiga sair para o trabalho fora do ambiente doméstico, é necessária a presença de outra mulher em casa que cuide desse mesmo serviço, majoritariamente uma mulher negra⁷. Dado que revela a discrepância em relação às posições sociais esperadas para as mulheres negras. Segundo a autora, a empregada doméstica foi “quem possibilitou e ainda possibilita a emancipação econômica e cultural da patroa dentro do sistema de dupla jornada” (GONZALEZ, 2020, p.43). Sendo assim, é compreensível a necessidade de evocar determinadas posições produzidas pelo grupo dominante.

O processo de exclusão da mulher negra é patenteado, em termos de sociedade brasileira, pelos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: “domésticas” ou “mulatas”. O termo “domésticas” abrange uma série de atividades que marcam seu “lugar natural”: empregada doméstica, merendeira na rede escolar, servente nos supermercados, na rede hospitalar etc. Já o termo “mulata” implica a forma mais sofisticada de retificação: ela é nomeada “produto de exportação”, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais. (GONZALEZ, 2020, p. 44)

O papel social da doméstica é uma variação moderna do lugar ocupado pela *mãe preta* no período de escravização, sendo também da responsabilidade dessas mulheres a função de trabalhar fora de casa vendendo comidas nos tabuleiros, ou em trabalhos corriqueiros. A junção do dinheiro recebido por esses trabalhos fora de casa servia entre outras coisas para a compra de alforrias e ajuda

⁷ De acordo com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), segundo dados de pesquisa divulgada em 2018, 6,2 milhões de pessoas tinham como ocupação oficial o serviço doméstico remunerado, sendo que desse número 3,9 milhões correspondendo a mulheres negras. Fonte: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2019-12/ipea-trabalho-domestico-e-exercido-por-mulheres-mais-velhas> acesso em 21/06/2021

comunitária. A *mãe preta* representa a imagem da mulher que trabalha em serviços invisibilizados pela sociedade. Quando cruzamos as informações referentes à presença de mulheres negras representadas nas telenovelas brasileiras, podemos inferir que a maioria das personagens ocupa essa posição, quando não cai no papel da *mulata*.

Em nosso levantamento de novelas produzidas pela Rede Globo de 2010 a 2020 percebemos o uso recorrente dessas posições. Um exemplo claro é que no período correspondente a 2012-2013 as três principais novelas no ar (*Lado a lado*, *Cheias de charme* e *Avenida Brasil*) traziam ao menos uma personagem negra nesse papel, além da faixa das 23h exibindo o título *Gabriela*. Geralmente, essas personagens, quando representados por uma mulher negra, estão na posição de coadjuvante, mas quando é colocado como protagonista, em sua maioria é defendido por uma atriz branca, o que só corrobora com a colocação de Gonzalez. Destacamos rapidamente a personagem vivida por Taís Araújo na novela *Cheias de charme*, como já pontuamos ela era uma das protagonistas da trama das 19hs.

Para Gonzalez, a justificativa de um Brasil predominantemente negro vem justamente da posição ocupada pela *mãe preta*. Já que estando nessa posição cabia-lhe educar a criança branca, enquanto o seu filho era arrancado de seus braços, e com isso ela transmitia-lhe os ensinamentos e conceitos trazidos de sua vivência negra, passando assim adiante questões culturais primárias. Esta seria uma das estratégias de enfrentamento ao regime escravocrata, uma forma eficiente que teria originado, segundo a autora, o *pretuguês*. A interlocução entre essas duas realidades provocou o deslocamento do idioma ao ponto de a forma falada no país ser única, sendo esta também a porta de entrada para a africanização da cultura brasileira, a partir das relações desenvolvidas pela *mãe-preta*. “E, se levarmos em conta a teoria lacaniana, que considera a linguagem como o fator de humanização ou de entrada na ordem da cultura do pequeno animal humano, constatamos que é por essa razão que a cultura brasileira é eminentemente negra” (GONZALEZ, 2020, p.55).

A forma como a mãe preta repassa a cultura para outras gerações pode ser entendido a partir das teorias lacaniana, onde a linguagem é considerada a ordem de entrada na cultura, fundamental para qualquer ser, com isso a mãe preta se apodera desse instrumento reacendendo nos filhos por elas criados a cultura negra. A autora considera essa uma forma de resistência passiva. Articulando dois conceitos, a partir das teorias psicanalíticas, a autora elabora em cima da consciência e da memória, sendo o primeiro o lugar de exclusão e o segundo o lugar do recalque. E o que estava sendo forçado ao esquecimento aparece através da linguagem da mãe preta e sua interação com a criança e é a partir desse jogo de consciência e memória que se cria essa relação. “Foi em função de sua atuação como mucama que a mulher negra deu origem à figura da mãe preta, ou seja, aquela que efetivamente, ao

menos em termos de primeira infância (fundamental na formação psíquica de quem quer que seja), cuidou e educou os filhos de seus senhores” (GONZALEZ, 2020, p. 53-54).

A *mãe preta* também é uma categoria presente na literatura brasileira, principalmente nos romances modernistas da década de 1930 a 1960, onde essas mulheres apareciam envoltas da memória dos tempos da escravidão. Autores como José Lins do Rego e Gilberto Freyre foram os principais responsáveis por trazer essa representação, como indica as pesquisadoras Sonia Roncador (2011) e Fabiana Carneiro da Silva (2018), em suas pesquisas sobre a representação da *mãe preta* na literatura brasileira. Como apontam as autoras, a presença dessas personagens nos romances de formação cultural visa criar uma falsa impressão de harmonia entre raças, elencando a mulher negra como a ponte entre os brancos e negros. Porém, o que deixa de ser colocado é que essa socialização não aconteceu de forma pacífica, como sugerem os autores, mas através de forte violência. Gonzalez, ao criticar o mito da democracia racial, coloca em evidência esse rastro de violência, estabelecendo as categorias em que as mulheres negras são encaixadas.

Sobre a posição da *mãe preta* e sua irradiação na sociedade brasileira destacamos a iniciativa do jornalista José Correia Leite, diretor do jornal *O clarim d'Alvorada*⁸, que iniciou campanha para prestar homenagem a essas mulheres sugerindo o dia 28 de setembro, dia da promulgação da Lei do Ventre Livre, como o dia da *mãe preta*, visando estabelecer uma homenagem. A data foi estabelecida oficialmente no ano de 1968. Chama atenção que esta categoria está tão entranhada dentro da cultura brasileira, mas vista de um viés romantizado influenciado pela literatura de autores regionalistas das décadas de 1930. O que Gonzalez faz ao dialogar a partir dessa categoria é estabelecer de uma forma crítica a visão social que a sociedade brasileira deposita em relação à mulher negra.

Sobre a outra categoria destacada por nós, a *mulata*, a autora define a partir da transformação dessa categoria em profissão, distorcendo o símbolo repercutido nas festas carnavalescas em uma esfera da representação da mulher negra na sociedade: “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 (...), através do ‘rebolado’, para deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional” (GONZALEZ, 2020, p.59). Como percebemos, a sociedade patriarcal supremacista branca elenca posições possíveis para as mulheres negras de acordo com a suas percepções em relação ao seu corpo, classificando a partir das posições selecionadas. Ao enquadrar a mulher negra nesta categoria, afirma-se mais uma vez uma posição de dominação diante do corpo da mulher negra.

⁸ O Clarim d'Alvorada foi um dos importantes jornais do movimento conhecido como “imprensa negra” paulistana. Fundado por Jayme de Aguiar e Jose Correia Leite em 1924.

Sobre a profissionalização das *mulatas*, a autora é enfática ao afirmar que é um problema explorado pela classe dominante, que ao adentrar espaços de resistência negra, como são as escolas de samba por exemplo, com o olhar “de fora”, transforma a mulher negra em um símbolo de exportação nacional. Para essas mulheres, a oportunidade de atuação profissional através da dança, principalmente do samba, é vista como uma forma de ascensão social, sendo muitas vezes os únicos espaços que lhes são ofertados. Esse olhar sobre o corpo da mulher negra transformado em “mulata tipo exportação” é percebido principalmente durante o carnaval, quando a cultura negra é exaltada através dos meios de comunicação, sem que seja contextualizada.

É nessa época de festividades que durante anos a Rede Globo apresentava a sua marca “Globeleza”⁹, que consistia em uma modelo desnuda ornamentada com pinturas corporais, sendo este o seu principal símbolo durante o período. A modelo Valéria Valenssa ficou conhecida durante os anos 1990 por ocupar essa posição. Atualmente, a emissora apresenta a personagem com vestimentas que contemplem as diversas manifestações culturais carnavalescas, como o frevo ou maracatu, passando por uma reformulação da visão clássica que foi contestada por grupos dos movimentos negros, principalmente mulheres feministas negras, o que aconteceu apenas em 2017.

A figura da *mulata* não se apresenta apenas durante o carnaval, pois a sua presença pode ser percebida através das personagens femininas nas telenovelas brasileiras. Com base em nosso levantamento sobre as produções de 2010 a 2020, destacamos a personagem interpretada por Sharon Menezes na novela *Lado a lado*, onde a imagem de seu corpo é sexualizada mais do que as outras mulheres, dentre brancas e negras. Como veremos na análise, ao recorrer à simbologia da *mulata*, cria-se um padrão de identificação que transforma aquela mulher em um símbolo de consumo apenas. Apesar da personagem ter agência e saber de sua condição feminina, e usar este fato como um artifício em seu favor, a trama da personagem desenvolve-se com base no mesmo “olhar de fora” que beneficia o homem branco. Sendo este apenas um exemplo, dentro do nosso recorte temporal e das nossas fontes de pesquisa, mas que pode ser facilmente encontrado em outros produtos audiovisuais ao longo dos anos.

Vale observar que a expressão popular (...) – “Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar”- tornou-se uma síntese privilegiada de como a mulher negra é vista na sociedade brasileira: como um corpo que trabalha, e que é superexplorado economicamente, é uma faxineira, cozinheira, lavadeira etc. que faz o “trabalho pesado” das famílias; como um corpo que gera prazer e que é superexplorado sexualmente, ela é mulata dos desfiles de Carnaval para turistas, de filmes

⁹ A personagem “Mulata Globeleza” foi criada em 1991 pelo diretor de arte da Rede Globo Hans Donner, como uma forma de dinamizar a vinheta de carnaval da emissora. Valéria Valenssa ocupou o posto de 1991 a 2004 quando foi decidido em um concurso cultural no programa Domingão do Faustão quem seria a nova mulher negra que ocuparia o posto. Porém, apenas a partir de 2017, com a passista Erika Moura, é que a vinheta deixa de apresentar o corpo desnuda da mulher, trazendo vestimentas que contemplem diferentes estilos de festas carnavalescas pelo Brasil.

pornográficos etc., cuja sensualidade é incluída na categoria do “erótico-exótico”. (GONZALEZ, 2020, p.69)

A expressão “branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar” revela bem as posições das categorias apresentadas pela autora em relação a posição social relegada às mulheres negras na sociedade brasileira. Cabe à *mãe-preta* o lugar do cuidado e do trabalho, não tendo agência do seu corpo e de sua sexualidade, já à *mulata* cabe ao entretenimento visto pelas classes dominantes a partir de sua hipersexualização. À mulher branca é esperada as posições ditas como “oficiais”, o casamento, melhores colocações profissionais. As duas categorias definidas por Gonzalez se assemelham ao que é explanado por Collins, revelando as artimanhas produzidas pela supremacia branca para manter as mulheres negras em posições de subalternidade.

Em seu ensaio “E a trabalhadora negra, cumé que fica?”, Gonzalez expõe as condições de trabalho a que são submetidas as mulheres negras, os lugares relegados socialmente que derivam das duas ocupações que a escravizada estava submetida, além das derivações em relação aos serviços de venda fora de casa. A autora também exemplifica a relação da mulher negra com o mercado profissional audiovisual, revelando a falta de oportunidades, além do estigma da representação subalternizada:

Numa profissão como a de atriz, por exemplo, pode-se perceber muito bem como funciona o racismo “à la brasileira”. Por que será que no teatro, no cinema ou na televisão as atrizes negras só vivem personagens secundárias e subalternas (sobretudo como empregadas domésticas) ou, quando muito, personagens que fazem o gênero “erótico-exótico”? É porque são profissionais incompetentes ou porque só têm oportunidade de desempenhar papéis que reforçam a imagem de inferiorização da negra? (GONZALEZ, 2020, p. 219)

A pergunta a qual a autora se faz evidencia o racismo midiático de forma clara, e se alinha à nossa investigação sobre a representação de mulheres negras nas telenovelas. A pergunta funciona como um questionamento retórico, a partir de dados como o levantamento feito por Joel Zito Araújo (2019) que evidencia a representação dos negros em postos subalternizados nas produções televisivas desde o surgimento do formato, destacando os postos ocupados pelas mulheres negras, reforçando a posição de ou serem hipersexualizadas a partir da visão da *mulata* tipo exportação, ou de serem representadas como empregadas domésticas sempre dispostas à servidão.

Pesquisas recentes como a desenvolvida por Oliveira (2020; 2016), através da análise das personagens da atriz Taís Araújo, revelam que mesmo assumindo papéis de protagonismo dentro das narrativas ainda são relegadas a essas mulheres posições subalternizadas, recorrendo a humilhações e desvantagens sociais. Trazemos em nossa hipótese de pesquisa a prerrogativa de que há uma nova forma de apresentar personagens femininas negras nas telenovelas, desenvolvida na narrativa de *Lado*

a lado, ainda que não seja tão evidente. Porém, é preciso levar em consideração o histórico apresentado pelos autores citados, que evidencia a construção teórica desenvolvida por Gonzalez e Collins.

A temática da *mulata* também é debatida pelo autor Abdias do Nascimento em sua análise do apagamento histórico da população negra no Brasil. No livro-denúncia *O genocídio do negro brasileiro* (2016), Nascimento analisa diversos fatores que revelam o epistemicídio do pensamento negro, além das distorções produzidas por pensadores ao longo do século XX na tentativa de diminuir a contribuição da população negra na formação cultural do país. Em relação às mulheres negras, Nascimento relata a forma como o autor Jorge Amado descreve suas personagens *mulatas*, focando na sexualidade e nos seus corpos, reproduzindo estereótipos que já eram comuns nas produções culturais, porém com o agravante da dimensão que o autor alcançou culturalmente no Brasil e no mundo. Curiosamente, o autor é um dos mais adaptados para narrativas seriadas, como em *Gabriela* (2012), reforçando a partir das personagens femininas estereótipos raciais já amplamente contestados.

Ao trazer a temática das religiões de matriz africana em seus livros, Amado associa o corpo da mulher negra dentro dessas manifestações como visões folclorizadas e hipersexualizadas, deturpando assim as contribuições da população negra além da figura feminina. Associando ainda ao mito da democracia racial e ao ditado popular que assegura o lugar da mulher negra de pele clara a apenas ao sexo. Nascimento comenta sobre a categoria da mulata que sua existência “significa o ‘produto’ do prévio estupro da mulher africana, a implicação está em que após a brutal violação, a mulata tornou-se objeto de fornicção, enquanto a mulher negra continuou relegada à sua função original, ou seja, o trabalho compulsório” (NASCIMENTO, 2013, p. 75).

No audiovisual, a exploração da mulher negra é refletida nos tipos de personagens a que estão sujeitas a exercer. Na pesquisa sobre a presença da mulher negra no cinema nacional recente, Candido e Feres Junior (2019) identificam que esse estereótipo está presente em 50% dos filmes analisados, que corresponde ao período de 2002 a 2014, onde é analisado o protagonismo de mulheres negras e pardas. Nas produções televisivas essas características não são muito diferentes. Observamos a partir do levantamento realizado para esta pesquisa que na década de 2010 a 2020, as mulheres protagonistas assumem funções diferentes do estereótipo da mulata, porém, as construções das personagens secundárias ainda passam por esse lugar.

4.4 – Breve discussão sobre representação nos meios de comunicação

O conceito de representação possui amplo significado, podendo ser utilizado em diversas áreas do conhecimento e em diferentes propostas de pesquisa, por isso é preciso ter o cuidado de delimitar

sua abrangência, entendendo a fundo algumas aplicações do conceito. Pela perspectiva da história, “representare” começa a ser utilizada nos séculos XIII e XIV, designando a representação dos cardeais da figura de Cristo (SANTOS, 2011). Em outra direção do conhecimento, Nicola Abragmano traz a definição do conceito como “imagem” ou “ideia” ou até mesmo ambas as coisas. O termo, diz a pesquisadora, era usado pelos escolásticos como “semelhança do objeto”.

Ao adentrar na área da psicologia o conceito ganha a definição de representação social, que podem ser entendidas como um conjunto de modalidades de conhecimentos práticos orientadas para a comunicação e para a compreensão do contexto social, material e ideológico em que vivemos (JODELET apud SANTOS 2011, p.27). O conceito, para a psicologia social, coloca o sujeito (individual ou coletivo) como originário dessa representação que sempre fará referência a um objeto. Portanto, a representação para a autora não seria uma cópia perfeita da realidade, mas uma versão desta, criada a partir de um ponto de vista que se origina no sujeito, seja ele coletivo ou individual, e termina nele mesmo, e teria como objetivo a construção de uma realidade comum para todos dentro de um conjunto social (JODELET apud SANTOS 2011). As representações sociais teriam a função de criar uma espécie de repertório coletivo, servindo para impor determinadas regras dentro de uma organização social.

Mas o conceito de representação traz em seu encalço alguns outros termos-chaves que podem ser considerados relacionados, dentre eles estão: real, realidade, identidade, linguagem, discurso e cultura. A partir daí nos aproximamos da noção de representação associada a um produto veiculado em um grande meio de comunicação, como é o caso das telenovelas, pois é partindo desse modelo de real e considerando a noção de uma realidade compartilhada por um conjunto social que o espectador poderá definir como vê o mundo representado na tela, seja do cinema ou da televisão.

Porém, o conceito ainda possui amplitude bastante subjetiva. Para aproximar e fechar em uma definição ainda mais palpável do nosso objeto, recorreremos aos pesquisadores da comunicação, principalmente aos Estudos Culturais (IC), que tem como um dos principais autores Stuart Hall, que define “[...] a representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior” (HALL, 1997, p.100). O autor ainda destaca que o conceito de representação tem ocupado um novo e importante lugar, pois é o elemento que conecta o significado à linguagem e à cultura. Ou seja, a representação estaria associada a uma visão de mundo, interligando as noções de cultura que são comuns a todos, com a linguagem.

A representação possui uma dimensão política que é fundamental para que possamos entender a sua relação com a mídia e os meios de comunicação, visto que está associada ao poder que os grupos dominantes possuem para apresentar projeções sobre grupos sociais considerados subalternos a esses

grupos dominantes. Ou seja, a partir da representação veiculada segundo orientações desses grupos, formam-se significações a respeito de determinados grupos com menor representação política.

O Outro é formado como uma espécie de reflexo da sociedade dominante, o que poderia ser considerado como o “oposto”, aquele que não se encaixa com o dominante e que, por representar uma ameaça latente, precisa ser mantido afastado. O Outro da sociedade supremacista branca é aquele que não é o branco, que tem a sua racialidade exposta como algo que permeia e sustenta a diferença, noção racial esta que não se aplica ao branco eurocêntrico, por se entender como dominante e como padrão social aceitável e universal, daí entende que o grupo que pauta a sua construção identitária e o seu pertencimento social com base em traços raciais, provocando a união, como algo que ameaça seu poder.

Há sobre esse conceito o desdobramento proposto por Simone de Beauvoir e retomado por Grada Kilomba (2019), que seria o Outro do Outro, referindo-se à situação em específico da mulher negra. Partindo do pressuposto de que a população negra está inserida nessa categorização, a mulher negra seria assim a parcela menos favorecida do grupo subalternizado. Esse conceito o Outro do Outro expõe uma situação única que é vivenciada apenas pela mulher negra dentro da sociedade racista e patriarcal. Sendo assim, entendida como o Outro do branco e o Outro do homem negro, sofrendo assim uma dupla opressão.

A hegemonia da supremacia branca necessita, para manter a ordem vigente que os favorece, excluir aqueles que são diferentes, considerados fora desse padrão universal, ocupado apenas por uma pequena parcela da população. Utilizando-se de subterfúgios para deslocar esse Outro para um espaço de marginalização, de apagamento e de não pertencimento.

É com base em noções estereotipadas que o poder hegemônico, utilizando-se dos meios de comunicação, pelo seu alto grau de penetração na sociedade, apresentam noções distorcidas, criando conceitos negativos e irreais de grupos considerados subalternos, ou seja, que não possuem poder hegemônico para utilizar desses agentes sociais. Segundo Bezerra e Rodrigues (2016), podemos entender que a mídia apresenta um pensamento hegemônico por ser um aparelho ideológico do Estado. Com isso, perceber-se que as noções trazidas por esse meio vão sempre privilegiar determinadas atitudes que favoreçam grupos que estão no poder, mantendo-os nessas posições privilegiadas. Considerando que no Brasil os brancos ocupam essa posição, tudo o que é diferente ou contrário ao grupo, torna-se o Outro, visto sob esse olhar repreendedor.

Adilson José Moreira (2019) enfatiza o valor que os meios de comunicação têm em fixar em determinadas imagens negativas valores que são utilizados pela sociedade na manutenção dos privilégios dos grupos dominantes, perpetuando a imagem negativa dos grupos minoritários. “A televisão

tem sido um dos meios mais importantes na criação de significações culturais sobre grupos minoritários, um lugar de divulgação de representações cotidianas da negritude em nossa cultura” e “As imagens exibidas na televisão são exemplos de política cultural porque veiculam ideias que permitem a transformação da branquitude como um tipo de capital cultural e a negritude como elemento inferioridade moral” (MOREIRA, 2019, p. 66).

Gonzalez ([1987] 2020), em seu discurso na constituinte, reforça o pensamento de que os meios de comunicação de massa favorecem uma imagem positiva associada à parcela branca da sociedade, criando assim a imagem de negros como significância de algo pejorativo, favorecendo um discurso do “embranquecimento”, que é expresso nos meios de comunicação através da escolha de pessoas de pele clara para viverem personagens negras, por exemplo. Mas também acontece com a articulação, através de produções audiovisuais, de casais interracialis, reforçando a ideia de branqueamento social. Todas essas questões estão intimamente relacionadas à maneira como a mídia de massa representa os negros e negras. A autora nos diz que:

Ao levarmos em consideração que a ideologia é veiculada nos meios de comunicação – na escola, nas teorias e práticas pedagógicas -, vamos constatar o quê? Sabemos sempre que a escolha de um sistema de representação, de classificação, valoração e de significação nos remete sempre a uma cultura dominante. No caso da sociedade brasileira, apesar da contribuição extraordinária que o negro trouxe, vamos perceber que a cultura, a classe e a raça dominante impõem ao todo desta sociedade uma visão alienada de si. (GONZALEZ, 2020, p. 245)

Grada Kilomba nos apresenta uma concepção em relação à forma como a branquitude lida com as representações de grupos subalternizados de forma negativa. “Representações racistas têm a dupla função de manter a fantasia do sujeito branco de que a/o outra/o ainda está ‘em seu lugar’ e, ao mesmo tempo, anuncia publicamente ao sujeito negro qual é o ‘seu lugar’ na sociedade. Ou seja, eles falam ‘sobre’ e ‘para’ o sujeito negro” (KILOMBA, 2019, p. 199). Os meios de comunicação, em especial a televisão, a partir da veiculação da telenovela, dominada por um grupo hegemônico branco, possui o poder para determinar o valor dessas imagens tendendo assim a manipular a maneira como a população negra será vista na sociedade.

Essas noções de identidade se formam a partir de alguns canais de controle social, dentre eles os meios de comunicação, auxiliando a manutenção desse poder ao representar grupos subalternos de maneira a garantir o controle social. bell hooks defende que para que haja uma mudança das políticas racistas que vigoram nas sociedades supremacistas brancas, é preciso que aconteça uma mudança radical em todas as esferas da cultura, em especial no universo de criação de imagens. A imagem da

população negra, e de todo grupo considerado como minoria social, é de extrema importância política para o reconhecimento dessa parcela da população.

A supremacia branca entende que a partir dessas imagens veiculadas de forma preconceituosas, racistas, será possível determinar e significar toda a população pertencente aquele grupo. Sobre isso, Moreira (2019) entende o poder dos meios de comunicação, em especial a televisão, como um importante ponto de apoio para a manutenção das relações sociais anacrônicas, onde o grupo social mais privilegiado exerce pressão para manter as minorias silenciadas. “(...) mais do que representações específicas da raça, a televisão é um lugar de legitimação de vários outros aspectos responsáveis pela reprodução da hegemonia social das pessoas brancas” (MOREIRA, 2019, p. 66). Ou seja, a partir das imagens reproduzidas nos meios de comunicação, como as telenovelas em foco nesse trabalho, os estereótipos sobre a população negra ganham força e legitimidade, chegando a ser utilizado de forma comum na sociedade.

A partir do poder e controle político representativo que as imagens exercem na nossa sociedade, a supremacia branca consegue manter esse controle e afastar as pessoas das posições de poder; pois essas não são assimiladas por seus comportamentos invisíveis nas representações estereotipadas e generalistas. Esse tipo de controle, a partir das esferas da política e da cultura, principalmente do controle da imagem apresentadas a partir de programas de televisão e do cinema, é um dos trunfos mais eficazes para a manutenção de uma política racista. É preciso que pessoas não-brancas aliadas e negras, além de grupos pertencentes a outras classes marginalizadas e colocadas como minorias sociais, como os LGBTQIA+, tenham condições de assumir esse controle, para que a partir daí consigam criar imagens positivas sobre essa parcela da população que é sub representada.

Hooks afirma que essas imagens precisam ser criadas e elaboradas a partir da mente de pessoas que não enxerguem o mundo pelas lentes da supremacia branca, ou seja, que estejam atentas ao conceito do racismo internalizado e abram espaços para uma nova postura diante da criação de conteúdo, mas não somente nesse lugar. Esse espaço de transformação é ocupado por “[...] artistas e intelectuais negros insurgentes que buscam novas formas de escrever e falar sobre raça e representação, trabalhando para transformar a imagem” (HOOKS, 2019, p. 40). É a partir desses trabalhos, onde percebemos um novo direcionamento para a questão da representação política da imagem e através dos resultados, muitas vezes positivos que esses trabalhos trazem, que podemos dimensionar a importância desse movimento que fundamenta a proposta desta pesquisa.

Pois o campo da imagem e da representação, em todas as suas instâncias, permanece como um importante campo de tensionamento, onde as imagens humanizadas associadas às críticas das pessoas sub representadas causam impacto muito grande dentro da sociedade supremacista branca, que já

entendeu que um dos mecanismos fundamentais para a manutenção do controle racial é a forma como essas imagens serão apresentadas como representantes – substitutas – das pessoas negras. Por isso, essa é uma das pautas de extrema importância, não só para o movimento negro, mas como também para outros grupos considerados minorias sociais que são imagetivamente apresentados de maneiras deturpadas; isto é, que não representam a realidade social, econômica, cultural e política.

Outro fator importante sobre as imagens veiculadas e apresentadas sobre os grupos marginalizados pela sociedade branca é a devastação psicológica provocada a partir das noções preconceituosas que são veiculadas aos meios de comunicação de massa. A dor e o sofrimento de não ter como controlar o que será veiculado atinge as pessoas negras e outros grupos sociais mais vulneráveis, causando danos psicológicos irreparáveis, além da sensação de falta de controle e de não pertencimento aos registros históricos no campo das artes e das comunicações.

Para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (se nossas visões não forem descolonizadas), ou como somos vistos, é tão intensa que nos esfaílda. Isso destrói e arreventa as costuras de nossos esforços de construir o ser e de nos reconhecer. (HOOKS, 2019, p. 46)

Essa é uma ferida que só pode ser curada com os esforços das pessoas negras e de outros grupos minoritários, além dos aliados, intervindo criticamente nas manifestações culturais e elaborando através de críticas e trabalhos em que seja possível criar uma nova dimensão para os aspectos representacionais. Mas essa é uma discussão que precisa ir além do bom e do mau uso das imagens; é preciso criar novos paradigmas que fujam das noções estereotipadas e já solidificadas, é preciso ir além no debate e apresentar novas questões e novos caminhos para essas representações e seus paradigmas e métodos de produção. E para que haja real progresso, é preciso alterar essas imagens e também os paradigmas, é preciso fugir da visão da supremacia branca e criar estruturas de representação que atendam às necessidades dos grupos sub representados. Levantamos neste trabalho a hipótese de que a telenovela *Lado a lado* apresenta uma composição visual diferenciada da população negra. A partir da construção de personagens que fogem dos estereótipos comuns na mídia.

As imagens desempenham um papel crucial na definição e no controle do poder político e social a que tem acesso indivíduos e grupos sociais marginalizados. A natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como outras pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós pensamos a nosso respeito. (PARMAR apud HOOKS, 2019, p. 46)

Isso requer uma mudança coletiva da forma como nos vemos para que possamos mudar também a forma como somos vistos. bell hooks chama atenção para a forma que a imagem do negro é

representada na cultura mediante práticas, artefatos e produtos culturais, insistindo que só desenvolvendo uma visão crítica é que será possível mudar essas imagens, com uma intervenção crítica radical nos modelos de representação que temos disponíveis. Esses modelos de representação também prejudicam a imagem da cultura produzida e vinda da população negra.

Sem que aconteça uma verdadeira revolução da forma do olhar, podemos ficar sem uma visão ampla do mundo que nos rodeia. Mas, para que essa mudança na forma do olhar aconteça, é preciso antes de tudo entender como essas representações funcionam e a partir disso assumir um olhar crítico sobre essas produções culturais, ao passo de realizar outras representações. É preciso desenvolver um olhar negro, atento e crítico das formas de representações que vigoram nos meios culturais. Entendendo que a partir da representação desenvolvemos a noção de identidade mediante processos de identificação, ao conseguirmos nos ver representados nessas imagens, com isso surge a importância de pensar de forma crítica nessas imagens que estão sendo veiculadas, desenvolver o olhar crítico e entender de que forma essas representações do negro e de sua cultura ajudam a construir conceitos.

4.5 Interseccionalidade

Ao delimitamos o modo de análise centrado na presença das mulheres negras na telenovela *Lado a lado*, se estabelece a relação entre os entrecruzamentos a que essas mulheres estão sujeitas. Tendo a narrativa a intenção de criar uma relação entre suas protagonistas, uma mulher branca e a outra uma mulher negra, a saber, Laura (Marjorie Estiano) e Isabel (Camila Pitanga) respectivamente, a trama cria uma interjeição sobre o modo como as vivências sociais afetam as duas de distintas maneiras, afastando a universalização da categoria “mulher”. Apesar de pertencerem à mesma categoria de gênero, elas são atravessadas por outras especificidades –os principais, raça e classe. Essa questão atravessa da mesma forma as relações de todas as personagens femininas dentro da narrativa, independentemente de sua relevância para a trama.

Levando em consideração os diversos entrecruzamentos, mostrou-se fundamental explorar o conceito de interseccionalidade, mostrando-se como um relevante elemento de construção analítica. Considerando ainda a nossa elaboração conceitual que leva em conta teóricas do pensamento feminista negro, constata-se que é de fundamental importância explorar de maneira ampla a utilidade do conceito, revendo a sua construção histórica e entendendo suas principais aplicações. Nosso intuito é a construção de uma categoria analítica que nos ajude a compreender melhor de que maneiras se dá a construção narrativa das personagens femininas negras na trama da telenovela *Lado a lado*.

Compreendemos a interseccionalidade a priori como uma categoria analítica que “fornece estrutura para explicar como categorias de raça, classe, gênero, idade, estatuto de cidadania e outras posicionam as pessoas de maneira diferente no mundo” (COLLINS; BILGE, 2021, p.35), gerando informações precisas sobre a forma como uma determinada opressão, em nosso caso o racismo e sexismo, age em relação ao sujeito vitimado.

Definir interseccionalidade de uma forma única não é nosso objetivo, ao explorar a sua construção histórica notamos como o conceito ainda se encontra em disputa fazendo com que sofra alterações, estendendo seu significado e consequentemente ampliando o uso. Nos apropriamos principalmente das definições proposta pelas pensadoras negras Kimberlé Williams Crenshaw (1991), Patricia Hill Collins (2021), Silma Bilge (2021), Lélia Gonzalez (2020) e Carla Akotirene (2019). As autoras, em suas diferentes temporalidades, propuseram significados para o conceito, além de problematizações necessárias para pensar e repensar seu aprofundamento.

4.5.1 Antecedentes do conceito

A autora responsável por cunhar este termo nos estudos acadêmicos é Kimberlé Crenshaw, apesar da discussão já acontecer há décadas, mas sem um conceito estabelecido. A autora define no seu artigo publicado em 1991 e intitulado *Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color* (Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas), que a interseccionalidade não é uma forma de limitação identitária, mas que busca, a partir da desconstrução da identidade, compreender como as diferentes perspectivas enfrentadas pelas mulheres não brancas, atravessadas por variados elementos sociais, podem ser um fator de exclusão sistematicamente negligenciado pela sociedade. O uso do conceito visa ampliar esse apagamento a partir da compreensão dos fatores sociais responsáveis por essa exclusão.

(...) muitas das experiências que as mulheres negras enfrentam não são classificadas dentro das fronteiras tradicionais da raça ou discriminação de gênero, uma vez que essas fronteiras são atualmente compreendidas e que a intersecção do racismo e do sexismo afeta as vidas das mulheres negras de maneiras que não podem ser capturadas completamente examinando as dimensões de raça ou gênero dessas experiências separadamente. (CRENSHAW, 1991, p.5)

Crenshaw chama atenção sobre as especificidades que acometem apenas as mulheres negras nas relações sociais. A categoria “mulher” abarca uma ampla diversidade. Ao generalizar sem levar em consideração os meandros específicos que atingem determinados grupos, como as mulheres não brancas, estaremos sujeitos a apagar determinadas experiências que não são vivenciadas pela

totalidade da categoria. A partir dessa premissa se faz necessário repensar a forma com que as políticas públicas são direcionadas para esses grupos, refletindo sobre de que maneira, a partir de uma posição seja racial ou de classe por exemplo, afeta na vivência desse grupo de mulheres.

No Brasil, Lélia Gonzalez, nas décadas de 1970-80, já questionava a presença e atuação da mulher negra nos movimentos negros, denunciando de forma incisiva o preconceito de gênero dentro das organizações. Para a autora, se fazia necessária uma coalisão feminina responsável por tratar dos assuntos referentes à mulher negra, já que dentro do feminismo ocidental elas não encontravam acolhida, pois o movimento era pautado em torno dos problemas de mulheres brancas da classe média em sua maioria, e dentro dos movimentos negros os problemas eram pautados em torno dos homens negros. Assim se mostrava necessário assumir a posição de centralidade evidenciando as vivências das mulheres negras como um grupo coeso e de relevante representação.

É necessário destacar uma das principais diferenças entre as duas formas de feminismo, a ocidental e o feminismo negro. Este último se vale de uma diferença específica, que é a solidariedade fundada em uma experiência histórica comum (GONZALEZ, 2020, p.103). Ou seja, há no feminismo praticado pelas mulheres negras a intenção de alguma perspectiva de integração com os homens negros, pelo histórico social compartilhado. A autora fala que as discussões em sobre a experiência das mulheres negras buscam a integração entre esse grupo, como forma de reforço a partir da discussão racial.

A autora pensa de uma maneira interseccional, apesar da não existência do termo nas décadas de 1970 e 1980, anos de atuação acadêmica da socióloga. Gonzalez ainda constatava que ao chamar atenção para esses problemas dentro dos movimentos negros, essa discussão não poderia ser encarada como ruptura, chamando de a atenção dos homens como aliados da luta das mulheres negras.

A dimensão racial nos impõe uma inferiorização ainda maior, já que sofremos, como as outras mulheres, os efeitos da desigualdade sexual. Na verdade, ocupamos o polo oposto ao da dominação, representado pela figura do homem branco e burguês. Por isso mesmo constituímos o setor mais oprimido e explorado da sociedade brasileira. (GONZALEZ, 2020, p.109)

O trecho reproduzido acima extraído, da carta aberta que marca a formação do coletivo de mulheres negras NZINGA, em 1984, revela alguns dados que são de fundamental importância para pensar a situação da mulher negra na sociedade brasileira, situação que se assemelha às encontradas em outros países da América, como nos Estados Unidos. Gonzalez ilustra a universalização da categoria do homem branco burguês como o ser considerado sujeito universal de onde se mede as relações sociais, estando a mulher branca associada logo em seguida no esquema de pirâmide social, tendo o homem negro logo abaixo e a mulher negra na base dessa esquematização. Dessa forma se ilustra a

denúncia proferida pela autora, as mulheres brancas se articulam em uma categoria que exerce poder diante da população negra, incluído homens e mulheres, por sua vez os homens negros exercem poder dominante sobre as mulheres negras que são o oposto de todas as categorias sociais.

Nem o feminismo brasileiro, liderado por mulheres que eram sobretudo ricas e brancas, nem o movimento negro, que estava ativamente engajado em reivindicar uma identidade negra coletiva que identificava o racismo como uma força social, poderiam por si só abordar de maneira adequada as questões das afro-brasileiras. Mulheres negras que participavam do movimento negro tinham aliados combativos quando se tratava de ativismo negro antirracista, mas encontravam muito menos compreensão a respeito do fato de que os problemas enfrentados pela população negra possuíam formas específicas de gênero. (COLLINS; BILGE, 2021, p.45)

Gonzalez faz uma análise dos dados referentes à inserção da mulher na força de trabalho nos períodos entre os anos 1970 e 1976, conhecidos como “milagre econômico brasileiro”. Segundo os dados brutos, houve um aumento no número de mulheres ocupando não só espaços no mercado de trabalho, como também assumindo posições antes indisponíveis para essa categoria. O que a autora chama atenção é que ao olharmos detidamente para os números, notamos que a proporção de mulheres negras ainda é muito pequena. Para elas, cabem os subempregos relacionados a trabalhos de manutenção e trabalhos manuais, ou seja, ocupações que não dependem do acesso à educação necessariamente. Esta análise revela na prática os mecanismos que sustentam a interseccionalidade enquanto categoria.

Se as transformações da sociedade brasileira nos últimos vinte anos favoreceram a *mulher*, não podemos deixar de ressaltar que essa forma de universalização abstrata encobre a realidade vivida, e duramente, pela *grande excluída* da modernização conservadora imposta pelos donos do poder no Brasil pós-1964: a mulher negra. (GONZALEZ, [1984] 2020, p.100, grifos da autora)

A autora ainda reforça a importância de a criação do movimento de mulheres negras ter surgido dentro do movimento negro e não do feminismo ocidental, destacando a matriz sócio-histórica comum à população negra como um importante ponto de apoio. Podemos inferir que a interseccionalidade, da forma como se organiza ao longo dos anos, seria um movimento intimamente ligado aos diversos movimentos negros, auxiliando principalmente as mulheres não brancas na luta por conquistas de direitos. Porém, o conceito passará por ampliações e desdobramentos com intuito de abarcar novos posicionamentos.

Outro importante elemento formador do conceito abordado é o discurso da ex-escravizada Sojourner Truth, ao proferir o seu famoso discurso onde questionava, ainda em 1851, a categoria “mulher” e sua intersecção com a raça, fazendo uma importante movimentação dessas duas categorias, e questionando a forma como a mulher negra era tratada na sociedade estadunidense. Para elas, não eram permitidos os tratamentos cavalheirescos reservados às brancas, muito menos o reconhecimento

de cidadania reservado aos homens brancos. Este discurso, proferido na *Women's Rights Convention* em Akron, Ohio, Estados Unidos, é considerado como um dos textos fundantes do feminismo negro.

E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (GELÉDES, 2014)

Collins e Bilge (2021) ressaltam que a interseccionalidade se vale duplamente da ação prática no âmbito dos movimentos sociais e da força teórica que vêm da circulação do conceito na academia. Se faz necessário enfatizar que a interseccionalidade se mostra como uma categoria fundamental de análise justamente por essa aproximação prático-teórica. Portanto, se justifica a necessidade de evidenciarmos os movimentos sociais como exemplificado por nós a partir das colocações de Gonzalez no Brasil e do discurso de Truth. Gabriela M. Kyrillos destaca ainda, a partir das colocações de Collins e Bilge, que “a inserção no campo acadêmico de muitas das pessoas que futuramente irão desenvolver pesquisas sobre interseccionalidade deve-se, em parte, à própria luta travada pelos movimentos sociais entre as décadas de 1960 e 1980 [no contexto estadunidense]” (KYRILLOS, 2020, p.9).

Sobre essas questões, a ativista brasileira Sueli Carneiro afirma em entrevista à revista Cult que o conceito de interseccionalidade, apesar de alinhado ao seu pensamento, não se insere em suas reflexões, sendo então parte de uma evolução do feminismo negro.

Eu nunca usei esse conceito porque eu sou muito anterior à emergência dele, embora os sentidos que ele carrega estejam presentes nos meus textos e de outras mulheres negras da minha geração. Quando a Crenshaw chegou com esse debate da interseccionalidade, eu já estava com essa concepção consolidada de feminismo negro. Mas essa nova geração está agregando novos conceitos. Eu sou filhote da Lélia Gonzalez. (CARNEIRO, 2017, p.18)

Aqui destacamos os antecessores do conceito de interseccionalidade, cunhado apenas no início dos anos 1990, porém seu efeito já era articulado décadas antes. Se faz necessário avaliar, ainda que brevemente, essas questões a fim de entender as utilidades da interseccionalidade nos dias atuais.

4.5.2 A construção do conceito de interseccionalidade

Como já dito anteriormente, a jurista Kimberle Crenshaw cunha o termo interseccionalidade a partir do artigo publicado em 1991, com base nas questões observadas na forma como a mulher negra

era tratada na sociedade estadunidense. Porém, em artigo publicado em 1989 a autora já começa a explorar as questões que serão melhor desenvolvidas nos trabalhos futuros. Neste artigo ela delimita a falta de precisão que as categorias raça e gênero têm em alcançar a totalidade da experiência das mulheres negras “uma vez que essas fronteiras são atualmente compreendidas e que a intersecção do racismo e do sexismo afeta as vidas das mulheres negras de maneiras que não podem ser capturadas completamente examinando as dimensões de raça ou gênero dessas experiências separadamente” (CRESHAW, 1991, p.1).

Ao estruturar seu artigo a autora destaca três pontos que considera fundamentais na análise da construção racial das mulheres não brancas. Ao observar como raça e gênero se cruzam a partir dos aspectos estruturais, políticos e representacionais, delimita-se um plano de fundo coerente para a ampla compreensão dos efeitos da opressão que afetam as mulheres não brancas, podendo assim entender a funcionalidade da interseccionalidade. Creshaw deixa claro que a sua intenção não é a de criar uma teoria totalizante da identidade, muito menos ignorar outros critérios, como a classe, em sua avaliação. Porém, entende que esses cruzamentos são importantes para uma compreensão ampliada.

Partindo de sua pesquisa prática, a autora ilustra os padrões estruturais que afetam a vida de mulheres não brancas quando leis são fomentadas sem considerar aspectos dos grupos isolados. Utilizando como exemplo a lei de imigração de 1990 para pessoas casadas com filhos nascidos nos Estados Unidos, onde prevê um prazo mínimo de dois anos de união comprovada antes de efetuar o pedido de cidadania. Com isso, muitas mulheres, principalmente as não brancas vindas de outras partes do mundo, se submetem a casamentos abusivos por não ter condições de se enquadrar nas leis, muitas vezes por falta de conhecimento ou pela barreira linguística. Essas mulheres acabam não sendo aceitas nos abrigos de acolhimento a vítimas de violência por falta de documentação regulamentada e questões do idioma. Creshaw fala que muitas vezes os limites são impostos de forma não intencional, “na verdade, é frequentemente a consequência da imposição de um fardo que interage com vulnerabilidades preexistentes para criar mais uma dimensão de destituição de poder” (CRESHAW, 1991, p.13).

A autora ainda chama atenção para a necessidade de políticas públicas pensadas com base nas necessidades específicas de cada grupo social. Ao trazer o exemplo de mulheres não brancas em relação às questões de violência sexual, é necessário maior aporte do Estado para as comunidades não-brancas. Muitas vezes são necessários investimentos diferentes daqueles que são previstos levando apenas em consideração as necessidades das mulheres brancas em similar situação de risco. “O fato de que as mulheres pertencentes a minorias sofrem com os efeitos da subordinação múltipla, aliada às expectativas institucionais baseadas em contextos não institucionais inadequados molda e, finalmente, limita, as oportunidades de intervenção significativa em seu nome” (CRESHAW, 1991, p.5).

No campo da interseccionalidade política a autora destaca um limbo representacional ao qual estão sujeitas as mulheres não brancas. Similar ao que é relatado por Gonzalez, Crenshaw encontra espaços dentro dos movimentos antirracista e feministas lugares propícios a reproduzir a subordinação das mulheres não brancas. Isso acaba por torna-se um espaço que impede o desenvolvimento político desse grupo específico de mulheres, prejudicando assim a conquista de direitos sociais. Para ilustrar essas políticas é exposta a situação em um abrigo para acolher mulheres em situação de vulnerabilidade onde só aceitavam falantes da língua inglesa. Ao receber o chamado de uma falante do espanhol a instituição negou atendimento alegando que a vítima não estaria capacitada para receber os benefícios do lugar. Mesmo a alternativa de um intérprete para auxiliar a vítima foi negada. Por este exemplo entendemos como a falta de um olhar interseccional nas políticas públicas prejudica mulheres não brancas mesmo vindo de instituições alinhadas à luta feminista.

No último ponto elucidado em seu artigo, Crenshaw aborda as questões relacionadas à intersecção representacional, considerando a forma como as mulheres negras ainda são representadas nos meios de comunicação. A autora traz o exemplo do grupo de rap *2 live crew*, acusado de ter letras sexistas e misóginas, chamando atenção para a necessidade de uma avaliação interseccional da situação. É válido destacar que outras autoras feministas, como bell hooks ([1990] 2019), também questionava as relações da música típica dos afro-estadunidenses, como o rap, e a cultura misógina por trás das letras e dos videoclipes que exploram o corpo da mulher negra.

A autora lança um olhar interseccional afim de compreender a fundo os motivos reais da rejeição do conteúdo da banda. Chegando à conclusão de que a defesa da moralidade imposta pela acusação não visa positivar a experiência da mulher negra, mas apenas punir a masculinidade negra, considerando que outras manifestações culturais possuem forte apelo erótico de forma similar. Com isso é reforçado a ideia de que as práticas antirracistas, se não considerarem o grupo de mulheres negras, acaba por favorecer o sexismo na mesma medida em relação ao feminismo.

Crenshaw, ao traçar o conceito de interseccionalidade no final dos anos 1980, contribui para uma ampla discussão acadêmica sobre as relações das mulheres negras levando em consideração os movimentos sociais e pensamento de mulheres que não estavam neste espaço de construção. O que a autora promove é a capacidade de através de um conceito consolidar inquietações presentes na vida das mulheres negras, fazendo com que fosse possível ampliar uma visão atrelada ao pensamento feminista negro, forma de pensamento ao qual esta pesquisa está alinhada. Porém, como qualquer conceito recente, o da interseccionalidade também está sujeito a variações e disputas, é necessário compreender esse percurso histórico para se ter compreensão de sua utilização. No próximo tópico exporemos a partir de autoras contemporâneas os alargamentos do conceito e suas aplicações.

4.5.3 A interseccionalidade hoje

As pesquisadoras Simone Bilge e Patricia Hill Collins (2021) classificam a interseccionalidade como uma poderosa ferramenta analítica que pode ser usada em diversos contextos sociais, servindo como uma categoria que amplia as informações e dados preliminares. Segundo as autoras, qualquer pessoa pode se utilizar do conceito como ferramenta analítica quando percebem que precisam de estruturas melhores para lidar com os problemas sociais (COLLINS; BILGE, 2021 p.8).

É importante destacar a multiplicidade no uso do conceito podendo ser incorporado em diferentes meios. A analogia utilizada pela pesquisadora Winnie Bueno (2021) nos parece ilustrar a dimensão de que “a interseccionalidade é um oceano, imenso, de navegação complexa.” (BUENO, 2021, p.3).

As autoras promovem análises interseccionais com o intuito de exemplificar o uso do conceito a partir de categorias analíticas amplas. Uma das análises propostas por elas é sobre a Copa do Mundo de futebol organizada pela FIFA. A intenção desta análise é elencar categorias e elucidar as variadas posições que a interseccionalidade colabora na obtenção de dados detalhados. Neste exemplo específico as categorias de intersecção são variadas para além de gênero, raça e classe, o que comprova como o conceito é cambiável para variadas situações auxiliando inclusive na instrução de políticas públicas.

O segundo exemplo é em relação aos desenlaces da economia global. Analisando apenas os dados relacionados ao crescimento econômico dos países não se tem dimensão de como essas informações agem em determinadas particularidades, ao usar a interseccionalidade pode-se expandir essas informações gerando um processo que pode ser interpretado nas mais diversas situações, beneficiando vários grupos.

Ao definir critérios interseccionais muda-se o ponto de vista de como as pessoas conseguem acessar determinados benefícios. A diferença de estrutura salarial e outros fatores econômicos não atingem toda a população da mesma forma, quando analisamos as diferenças em relação a raça, gênero e classe, é possível encontrar correlações mais precisas sobre essas informações. Da mesma forma, ao usar o conceito podemos entender que a noção de riqueza está ligada a determinados fatores sociais refletindo sistemas de poder interconectados. “Análises interseccionais mostram como a estrutura da disparidade de desigualdade é, simultaneamente, racializada e orientada por gênero para as mulheres de cor” (COLLINS; BILGE, 2021, p.36).

O terceiro exemplo traz como cenário as lutas das mulheres negras no Brasil. Como já relatado, as mulheres negras, ao unirem-se dentro dos núcleos do movimento negro, começam a abordar uma perspectiva interseccional, ainda que não nomeado dessa forma, reivindicando seus lugares da disputa

social. É destaque ainda o festival Latinidades, onde mulheres negras do Brasil se organizam através de diversas atividades enfrentando conceitos como democracia racial com o intuito de ser fazer ouvir no interior das construções políticas nacionais.

Ao levantar esses três exemplos, Collins e Bilge objetivam ilustrar as dimensões possíveis de serem extraídas a partir da interseccionalidade. Os três casos expostos levam a seis ideias centrais do conceito, a saber: a desigualdade social, as relações de poder interseccionais, o contexto social, a relacionalidade, a justiça social e a complexidade. Ainda é colocada em evidência a necessidade de explorar o contexto social quando se faz uma análise interseccional destacando a complexidade abarcada pelo conceito. Fazendo assim com que seja necessária atenção ao estabelecer categorias a serem interpostas para obtenção de dados. Usar o conceito requer estratégias complexas, o que pode dificultar seu uso, porém, se mostra um conceito adequado para entender especificidades.

Collins e Bilge ressaltam que a prática interseccional pode ocorrer em qualquer ambiente, não se restringindo apenas à academia. Por seu caráter de práxis crítica, esse desenvolvimento pode acontecer em variados meios, tanto no cotidiano como em ações institucionalizadas.

O que notamos, a partir dos exemplos aqui expostos, é que se pode levantar uma crítica à interseccionalidade afirmando que o conceito dá margem para uma abertura infinita de possibilidades de análise. Ao inserir variadas categorias é necessária atenção ao contexto social em que o produto analisado está inserido. Portanto, cabe ao condutor da pesquisa estabelecer determinados padrões que justifique as escolhas das categorias analíticas mantendo atenção à relevância em relação ao objeto analisado.

5. “Liberdade, liberdade abre as asas sobre nós” – analisando *Lado a lado*

5.1. Processo metodológico

No primeiro capítulo desta dissertação exploramos a produção de telenovelas concentradas nos anos 2010 a 2020 elaborando quadros que nos dessem a dimensão da presença negra em telenovelas da emissora. Ressaltamos que a nossa análise abrangeu apenas o aspecto quantitativo dessas produções, mas consideramos estes dados como fundamental para compreensão ampliada das relações representativas de raça dentro dessas narrativas. A partir disso selecionamos a única obra a apresentar variados personagens negros, incluindo nos quadros de protagonismo, a telenovela *Lado a lado*.

Nosso intuito neste capítulo é aprofundar as análises com relação a perspectiva de raça e gênero apresentados nesta produção. Para isso recorreremos a uma explanação sobre o melodrama, gênero

textual-visual ao qual se insere as telenovelas brasileiras. Ao compreendermos a história do formato e sua aplicação através das obras audiovisuais cinematográficas e televisivas, ampliamos a nossa percepção em relação aos meandros próprios do gênero que envolvem a narrativa da telenovela aqui analisada.

Um terceiro aspecto fundamental para a construção da análise, que intenta localizar a posição social da mulher negra representada nessa narrativa, foi a explanação das teorias produzidas a partir do viés feminista negro. Contando com as pesquisadoras desse segmento adentramos nos pormenores que envolvem as relações da mulher negra inseridas na sociedade patriarcal branca, destacando algumas categorias que nos auxiliarão na análise específica, dentre elas as imagens de controle proposta por Collins (2019) e as categorias decorrentes da posição da mucama analisada por Gonzalez (2020). Recorremos ainda à proposta elaborada por hooks (2019) intitulada olhar opositor. Uma importante contribuição decorrente do nosso processo conceitual foi a teoria interseccional, a qual aplicaremos na análise desenvolvida neste capítulo.

Neste percurso metodológico recorremos ao método desenvolvido pela pensadora Diane Rose (2002) intitulada “análise de imagem em movimento”, por acharmos apropriado ao modo de produção televisivo, compreendendo a forma como a telenovela é estruturada dentro deste campo, como já explanamos no primeiro capítulo. Ressaltamos que este método será fundamental para construção do pensamento desenvolvido nesta pesquisa, mas não abarcaremos todas as suas contribuições, adaptando-a a fim de adequar aos nossos propósitos, fator previsto pela autora na sua construção metodológica. No próximo tópico exploraremos as noções gerais desta metodologia, criando em seguida os fundamentos que guiam a análise.

5.1.1 – Análise de imagem em movimento

O método de Rose (2002) é criado especificamente para entender a representação da loucura na televisão britânica, partindo da concepção binária da diferença entre “loucos” e “não loucos”. Mas a autora reforça que é possível aplicar o sistema afim de avaliar qualquer temática no âmbito da representação social, basta realizar as adaptações necessárias. Os meios audiovisuais, em especial a telenovela, são produtos que se valem de diversos símbolos, a imagem reproduzida não se vale apenas desse elemento, há também a dimensão verbal, os elementos sonoros, os enquadramentos da câmera, que constituem a linguagem cinematográfica e a divisão das cenas em sequência. Para efetuar a análise, principalmente de um material tão extenso quanto as telenovelas, é preciso estar consciente de todos esses elementos e de como eles influenciam as percepções do espectador.

A autora usa o exemplo em relação ao jogo de câmera escolhido para representar visualmente os loucos: a câmera sempre os flagra em *close-ups* se inserindo num *plongée* em relação aos interlocutores. Com isso as imagens reforçam uma posição inferior dessa condição social, aliada a dimensão textual, presente na maioria dos programas analisados pela autora e exposto como exemplo para elaboração do método, têm-se uma definição da forma como os loucos são vistos e representados nos mais variados programas. Aliados a isso a trilha sonora escolhida para acompanhar essas personagens invocam geralmente tensão e sentimentos comparados ao cinema de horror. Com isso, a autora consegue chegar a algumas conclusões e evidenciar a importância de se ater a todos os elementos presentes na cena a ser analisada.

Para colher essas informações de forma sistemática é proposta a materialização de uma tabela onde a cena será decomposta a fim de ter dimensão de todos os seus elementos. As categorias de análise podem ser adaptadas de acordo com a modalidade da pesquisa a qual está sendo utilizada. Rose reforça que não existirá nunca uma análise capaz de capturar uma única verdade absoluta em relação ao objeto, cabe ao analista escolher suas fontes (as cenas) e explicitar as decisões da escolha de forma a tornar a análise mais clara possível. Invertendo-se os elementos ou alterando termos acesso a outras informações. Desse modo, a conceituação e a escolha dos produtos audiovisuais, em nosso caso as cenas que compõem o corpus de análise, devem estar em perfeito alinhamento com os elementos do qual se está tentando comprovar ou refutar através da análise.

Esta posição se alinha ao pensamento de Jost (2007) em relação à postura do analista de televisão, que para ele tem que estar atento a todos os elementos que compõem a transmissão daquele determinado programa que está sendo analisado. Portanto, considerar todos os elementos que compõem os produtos audiovisuais é um dos passos centrais para a realização da análise a partir do método de análise de imagens em movimento. Essa dimensão complexa auxiliará na obtenção de resultados precisos, ainda que sujeitos a alterações. “Devemos dizer que as representações da mídia são mais que discursos. Elas são um amálgama complexo de texto, escrito ou falado, imagens visuais, e as várias técnicas para modular e sequenciar a fala, as fotografias e a localização de ambas.” (ROSE, 2002, p.345).

A autora divide as etapas de análise em fases, sendo elas: seleção, transcrição, codificação e tabulação, tendo as dimensões textuais e visuais como parâmetro. Para isso é necessária confecção de tabelas onde poderão ser construídas as categorias de análise. Na fase de seleção a importância quanto ao que deixar de fora é igual ao da amostra selecionada. Nesta pesquisa, que tem como objeto a telenovela *Lado a lado*, extenso material apresentado em 188 capítulos, será necessária a seleção de recortes representativos, as cenas escolhidas correspondem a estes grupos selecionados. Considerando as noções de interseccionalidade previamente expostas, aliadas aos objetivos propostos na pesquisa,

dividimos a análise em grupos representativos por temáticas associativas à evolução das personagens femininas na trama e sua relação com a sociedade brasileira. Com isso temos três grandes grupos, sendo eles: “maternidade”, “casamento” e “carreira”.

Essa escolha de temas se justifica a partir do nosso referencial teórico, observamos que são instâncias de vivência da realidade feminina que a construção narrativa das personagens avaliadas abarca ao longo de sua trajetória. O que a análise pretende revelar é a maneira como as personagens negras são expostas a essas noções e se suas vivências na trama estão alinhadas a um pensamento de rompimento de paradigmas ou segue o que é comumente esperado. Para compreender como estas três instâncias são trabalhadas em *Lado a lado* foram selecionadas cenas de cada seguimento. Por ser uma narrativa seriada num formato longo optou-se por serem cenas que contemplem o início, o meio e o fim, abarcando mais de uma personagem.

Para o segundo momento da análise, a transcrição, a autora ressalta que o objetivo dessa fase é gerar um conjunto de dados suficiente para a elaboração de uma análise cuidadosa, evidenciando a codificação (ROSE, 2002). É importante nesse processo ter em mente que é impossível descrever tudo o que está na tela, porém é preciso fazer escolhas concernentes à construção metodológica aplicada. Sendo assim, as categorias descritivas que utilizamos, sempre levando em consideração as recomendações da autora sobre a possibilidade de criar diferentes formas que sejam suficientes para encaixar na fonte de análise, se concentram em: figurino/caracterização, diálogos, considerando também o modo do uso da língua formal ou não, gestualidade/performance, trilha sonora, cenário, iluminação, efeitos visuais e enquadramento.

Esses elementos nos garantem uma visão ampla com relação aos questionamentos que estamos aplicando na elaboração desta pesquisa. Desse modo podemos compreender a partir dos aspectos visuais e textuais presentes nas cenas selecionadas e transcritas, os sentidos vistos através da nossa conceitualização teórica. Podemos assim elaborar sobre os conceitos apresentados por Collins (2019) e Gonzalez (2020) com base na tabulação dessas cenas.

Como ressaltado pela autora, há a possibilidade de adaptações no método de acordo com as matrizes de análise propostas. Sendo assim, optamos por não utilizar as fases finais da maneira proposta por acreditarmos que não faria sentido ao tema explorado neste trabalho. As etapas selecionadas e expostas ao longo desse tópico servem de base para a configuração da análise dando a dimensão de um amplo produto veiculado pela televisão com suas particularidades que fazem com que outros métodos de análise audiovisual não sejam cabíveis.

5.2 – Maternidade

Tendo por base Collins (2019) e Gonzalez (2020), que definem as categorias de controle do corpo da mulher negra, partimos da colocação que a maternidade tem nas relações envolvendo mulheres negras. Como já explicado anteriormente, as principais categorias analisadas pelas autoras, uma no contexto estadunidense e outro no Brasil, tem como ponto de partida a posição da maternidade. É a partir disso que se desenvolvem a categoria da *mammie*, principal imagem de controle de onde todas as outras derivam, e a categoria da mãe preta.

Se faz necessário compreender de que forma a narrativa de *Lado a lado* constrói essas relações. Para Gonzalez é através da mãe preta que a cultura africana consegue se manter viva no Brasil, sendo isso uma forma de resistência passiva. É a mulher negra a responsável por inserir, através dos processos da linguagem, a compreensão acerca do universo cultural dos negros. No período da escravidão o corpo da mulher negra nas Américas é visto como um produto valioso, aqui ressaltamos a palavra produto, pois a mulher negra era duplamente retirada de seu lugar de humanidade, pelo gênero e pela raça. Seu corpo é visto como uma incubadora de novos escravos apenas. A relação entre mãe e filhos, visto a partir do envolvimento racial, passa a ser controlada pela sociedade, fator que se desenvolve na compreensão das imagens de controle, apontadas por Collins. Se faz necessário entender os pormenores do percurso envolvendo essa relação, através de um detalhamento da trama com foco nessa temática. Em seguida, analisamos as cenas chaves.

Em *Lado a lado*, Isabel, coprotagonista, mulher negra de pele clara, jovem, trabalhadora doméstica na primeira fase, e dançarina profissional na segunda, envolve-se afetivamente com Zé Maria, homem negro retinto, mais velho que ela, barbeiro na primeira fase e marinheiro reformado/contador na segunda fase, capoeirista. Porém, a relação do dois é atravessada por Albertinho, homem branco rico vindo de uma família aristocrática, jovem, vive as custas do dinheiro da família na maior parte da trama, em sua curva de redenção começa um trabalho como advogado na fábrica do cunhado. Como resultado desse breve encontro sexual orquestrado por Albertinho com a intenção de se aproveitar de Isabel no momento em que se encontrava fragilizada, nasce Elias, criança negra de tom de pele claro.

O período de gravidez é um momento de extrema solidão para Isabel, abandonada pelo homem que amava (Zé Maria), depois de armações das vilãs Berenice e Constância, e humilhada por Albertinho, a jovem encontra forças apenas em sua amizade com três mulheres: Laura, coprotagonista, mulher branca, jovem, casada com Edgar e professora por formação, mas que enfrenta uma grande batalha para conseguir trabalhar; Tia Jurema, mulher negra de pele retinta, mãe de santo, por sua idade havia sido escravizada e conquistou a liberdade, ajuda em seu terreiro a promover noções sobre a realidade da cultura negra através da culinária e do samba; e Diva Celeste, atriz branca que emprega Isabel em

seu teatro, o Alheiras, como camareira, mas nutre uma intensa relação de carinho, pois se identifica com a situação da jovem.

Seu Alfonso, homem negro retinto, ex-escravizado e muito amigo de Tia Jurema, pai de Isabel, rejeita a filha ao saber de sua gravidez por princípios morais. Para ele, uma mulher deveria se manter virgem até seu casamento. O que ele desconsidera durante o período de gestação da filha é que ela foi induzida a manter relações sexuais com o pai biológico da criança, o que em nosso entendimento configura como uma forma de abuso. Porém, considerando o horário em que a trama é exibida, os autores escolhem apresentar a situação de uma forma congruente com o tipo de melodrama clássico, ou seja, através de uma história de amor incompreendida.

Constância, mãe de Albertinho, não admite ter um neto negro, armando ao lado de Berenice para matar a criança no momento de seu nascimento. Entretanto, ela resolve trocar o bebê por uma criança morta e deixar o menino, Elias, aos cuidados de Zenaide, mulher negra de pele escura, mãe de outras duas crianças, mas por não concordar inteiramente com os planos da irmã, que recebe dinheiro de Constância, acaba por maltratar o menino.

O enredo envolvendo a armação sobre a morte do filho de Isabel pode ser visto em outras narrativas teledramatúrgicas clássicas, a repetição desse modelo narrativo tem por objetivo prender a atenção do telespectador que irá predizer o que poderá acontecer com essas personagens, pois possui um extenso arcabouço referencial. A matriz melodramática, como já explicado no segundo capítulo, situa o público o inserindo em um mundo já conhecido, mesmo que a história original esteja sendo exibida pela primeira vez. É o conforto do conhecido, através da repetição que faz com que a telenovela obtenha sucesso.

Isabel conhece Jeanett Dorleac, dançarina francesa em visita ao Rio de Janeiro e se oferece para ir com a mulher para Paris, iniciando assim uma carreira produtiva como dançarina de samba, ritmo em ascensão na época. A trama avança sete anos, seu filho, ao qual não sabia que estava vivo, é criado por Zenaide e Berenice no Morro da Providência, ao lado de Tia Jurema e Seu Alfonso, que também foram enganados pelas vilãs. Elias cresce tímido e maltratado, sua avó, apesar de rejeitá-lo, mantém um encontro casual todos os meses para vê-lo de longe – o que faz com que a criança nutra uma afeição por ela, mesmo sem saber de toda a história.

Escolhemos as cenas a serem analisadas envolvendo as personagens Zenaide e Isabel em situações onde as duas exercem a função materna. A partir dos conceitos apresentados pelas autoras citadas no terceiro capítulo, buscamos compreender de que maneira essa relação se desenvolve, tanto entre as personagens como entre outras que circundam essa relação.

Tabela 6 – Zenaide e seus filhos - dimensão visual [cena do capítulo 52]

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão visual</i>
<i>Cenário</i>	Um barraco feito de madeira com uma mesa de centro, um pequeno armário e alguns caixotes servindo de banco, todos em madeira gasta. Velas iluminam a cena. Panelas de barro, pratos e copos estão dispostos na mesa. Algumas ervas secas estão penduradas ao lado do cômodo.
<i>Figurino/ caracterização</i>	Zenaide – Veste um conjunto de saia longa e blusa de manga cumprida marrom, tecido simples de algodão cru sem nenhum detalhe ou acabamento. O cabelo crespo está preso em um coque. Elias veste calça cumprida e camisa de manga longa branca, um pouco suja; seus dois irmãos vestem-se de uma roupa com material mais simples da mesma cor da mãe.
<i>Gestualidade/ performance</i>	Zenaide serve arroz aos filhos, colocando porções maiores para os mais velhos e deixando Elias com menos, ele olha o prato dos irmãos e questiona Zenaide, o que faz com que seu irmão coloque um pouco de comida em seu prato enquanto Zenaide está de costas. A mulher briga e ofende Elias, que fica triste na mesa, as outras duas crianças ficam confusas na maior parte da cena. Na conversa a mulher dá instruções aos filhos.
<i>Enquadramento Iluminação</i>	Plano aberto dá dimensão ao ambiente e plano médio conduz a cena. Luz amarelada em tons sépia.

Tabela 6.1 – Zenaide e seus filhos - dimensão sonora

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão sonora</i>
<i>Trilha sonora</i> <i>Diálogo</i>	Instrumental da música <i>O mundo é um moinho</i> Elias: O Olavo e Vilmar sempre ganham mais. Zenaide: Tá reclamando do que, Elias? Vilmar: Pirralho que nem você tem que comer pouco mesmo. Né, mãe? Zenaide: Sou eu quem decide isso aqui. Anda! Come logo que eu não vou ficar requentando comida de ninguém não, hein. Olha aqui, presta atenção vocês três, eu não quero ninguém dando conversa pra esse povo daqui, não quero vizinho sabendo da nossa vida, e isso é principalmente pro senhor, viu seu Elias? Não gosto nada nada do Seu Alfonso se engraçando pra você, esse velho não tem que ficar metido na nossa vida não. Elias: Mas Seu Alfonso é bonzinho mãe, e todo mundo aqui no morro gosta de mim. Vilmar: Esse morro é chato, ficar toda hora subindo e descendo, eu queria morar lá embaixo. Zenaide: Mas é aqui que a gente mora, tem que gostar. Eu só não quero ninguém dando conversa pra esse povo daqui. Entendeu, Elias? Elias: Entendi... Aqui no morro é alto e dá pra saltar pipa. Né, Olavo? Eu gosto. Vilmar: Esse bobo não sabe nem saltar pipa direito e fica aí falando. Olavo: Mas eu vou te ensinar, Elias, e a gente vai fazer uma pipa nova



Figura 1 – Zenaide e seus filhos – cena do capítulo 52

Zenaide demonstra preocupação com os filhos, ao mesmo tempo em que evidencia desprezo por Elias, que não é seu filho biológico, porém, ele ainda não sabe disso. Mesmo ao demonstrar carinho e atenção a Olavo e Vilmar sua posição é de rigidez, não demonstração de afeto, ela não usa de palavras de carinho e mantém-se o tempo inteiro numa posição de rigidez diante das crianças. Ao alertá-los sobre os possíveis perigos em fazer amizade com os moradores do morro, a sua posição não é afetuosa, paira sob sua figura uma ideia de constante preocupação e medo. O desprezo visível que sente por Elias não é algo que parece espantar as crianças, o que sugere ser um tratamento recorrente entre eles. A maneira como todos a tratam com respeito, mesmo com base no medo, sugere uma relação imposta com base nesses sentimentos. “Consideradas excessivamente agressivas e não femininas, as matriarcas negras eram supostamente castradoras dos seus amantes e maridos” (COLLINS, 2019, p.145).

Zenaide está vestida com peças que cobrem completamente seu corpo, uma saia longa e blusa de manga cumprida, não há espaço para ela vivenciar seu corpo de maneira livre. As representações visuais da *mammy* estimulam subtrair a sexualidade da mulher a fim de que este corpo, que serve para cuidados apenas, não seja visto como uma posição de desejo. Podemos inferir a partir da cena e da imagem presente na figura 1, que as noções da imagem de controle da *mammy*, em seu desdobramento da “matriarca” está sendo aplicada.

Elaborando a partir das ideias apresentadas por Collins podemos inferir que esta cena desenha a personagem da mulher mãe e negra com base em noções estereotipadas, o que se aproximaria da ideia que a autora diz em relação à matriarca. Sendo esta mulher pintada como “mãe megera”, culpada da má educação dos seus filhos e rígida em seus tratamentos. Collins afirma que a importância da utilização das imagens de controle para a elite branca perpassa por uma sólida tentativa de se manter no poder. Ao associar as mulheres negras mães como megeras, existia, desde a escravização, a necessidade de enquadrar este corpo como um corpo apto a punição e controle social exercido pela

sociedade branca. “Enquanto a *mammy* caracteriza a figura da mãe negra nas famílias brancas, a matriarca simboliza a figura materna nas famílias negras. Assim como a *mammy* representa a mãe negra ‘boa’, a matriarca simboliza a mãe negra ‘má’”. (COLLINS, 2019, p.145).

Chamamos atenção para o fato de que os estudos promovidos por Collins têm como base a sociedade estadunidense, porém se torna relevante para nosso estudo não só pelas relações de proximidade que as Américas possuem em questão ao modelo escravocrata, mas também pela forma como o país absorve essas relações e as representa nos meios culturais, tornando-os como uma influência cultural, preenchendo nossas referências visuais. O que sugere também que a construção da personagem na trama corresponda a determinados aspectos de semelhanças.

Há uma forte intenção na cena de ilustrar essa mulher como uma megera que não cuida direito dos filhos, especialmente daquele que sequer é seu filho biológico. Na dimensão do melodrama Zenaide se enquadra na categoria de vilã, sua participação ao longo da trama não tem nenhuma outra função a não ser barrar a felicidade da heroína, para isso se recorreu a estereótipos relacionados à figura da mulher negra. Por esta cena podemos compreender que a trama reforça o sentido da mulher negra como o mal, não havendo no momento uma contraparte que contextualize ou reprove essas ações. Outro fato que nos chama atenção é a escolha para dar vida a esta personagem ser uma mulher negra de tom de pele mais escuro que a das outras personagens negras com relevância na história. Seu corpo se aproxima da imagem de assexuada e gorda que povoa a figura da *mammie* e da mãe preta, uma escolha visual que nos leva a aproximar o nosso repertório visual – alimentado por imagens racistas e tendenciosas – dessas figuras.

A posição de Zenaide, chefe de família que cuida dos filhos sozinha, é uma posição em que a mulher negra ocupa em maior percentual. Ao apresentar na trama a personagem como uma das vilãs, corrobora para o que Collins afirma da posição da matriarca, que serve como uma justificativa do Estado para a falta de políticas públicas que ajudem a beneficiar essa parcela da população. Esta é uma relação que intersecciona noções raciais e de classe, desfavorecendo a mulher negra e criando uma justificativa para o abandono estatal em relação às comunidades negras periféricas.

A utilização de estereótipos e lugares comuns ao longo da narrativa da telenovela poderia justificar a exploração do tema central da trama. Porém, convém atenção ao que nos é apresentado. Esta cena simboliza o uso de noções estereotipadas de maneira a reforçar aspectos conflitantes com relação à mulher negra. Podemos sugerir que Zenaide é desenhada para servir de contraponto a Isabel, o que sugere que a narrativa está ancorada numa lógica binária, o que faz sentido na perspectiva do melodrama, que sugere o ideal oposto de uma mãe ruim/uma mãe boa. Porém, Zenaide, como podemos inferir pela cena apresentada, faz parte da parcela popular vivendo em um barraco no Morro da

Providência. Podemos entender por isso que ela é o comum, diferente de sua contraparte, Isabel, como veremos a seguir.

Tabela 7 – Isabel conversa com Elias - dimensão visual [cena do capítulo 149]

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão visual</i>
<i>Cenário</i>	Um quarto ricamente decorado com móveis de madeira de boa qualidade, cama com lençóis que aparentam ser de boa qualidade, papel de parede num tom cor de rosa, vários livros espalhados numa mesinha com luminária.
<i>Figurino/Caracterização</i>	Isabel veste-se com um vestido branco de seda e um xale azul marinho, seu cabelo volumoso encontra-se em um penteado simples. Seu Alfonso está com terno simples e Elias com um pijama.
<i>Gestualidade/Performance</i>	Elias está deitado na cama com as mãos nos ouvidos enquanto os dois adultos em pé tentam falar com ele. A conversa ocorre, dessa forma. Elias chora ao longo da conversa enquanto argumenta com Isabel e Seu Alfonso que estão tristes e preocupados.
<i>Enquadramento</i>	Plano aberto para mostrar o cenário seguido de campo e contracampo nos diálogos e plano médio ao final da cena.
<i>Iluminação</i>	Fotografia amarelada em tons sépia.

Tabela 7.1 – Isabel conversa com Elias - dimensão sonora

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão sonora</i>
<i>Trilha sonora</i>	Instrumental da música “o mundo é um moinho”
<i>Diálogo</i>	Seu Alfonso: Sua mãe só tá querendo te explicar uma coisa Elias. Isabel: Você não quer saber por que você não pode ir na casa de sua avó? Então, tira a mão do seu ouvido, tira. Vou te contar o resto da sua história, quando roubaram você de mim. Elias: A parte que tem a mulher malvada e que não gosta de você? Isabel: Sobre ela mesmo que eu quero falar. Porque ela ainda tá muito perto da gente, filho, e ela nem parece que é malvada, mas isso porque ela sabe mentir muito bem. Seu Alfonso: Você até gosta dela e não sabe que ela é perigosa. Elias: Eu conheço essa moça que me roubou? Isabel: A moça dos doces é sua avó, foi ela quem roubou você de mim, foi por causa dela que eu fiquei sem filho, que você ficou sem mãe. Elias: Mas ela me roubou só porque ela não gostava de você? Isabel: Foi filho, foi por causa disso. Elias: Mas por que ela não gostava? O que você fez pra deixar minha avó tão brava? Isabel: Eu não fiz nada pra ela não gostar de mim, eu não fiz nada de errado. Elias: E por que que ela não gostava de você? Isabel: Porque... Porque eu era pobre, filho, e ela não aceitava que uma mulher pobre namorasse o filho dela.

Elias: Mas agora você não é mais pobre, você pode gostar dela e ela pode gostar de você.

Isabel: É muito mais difícil de explicar do que isso, Elias, e é muito mais difícil de entender também.

Seu Alfonso: Eu já te contei do tempo da escravidão.

Elias: Eu sei vô, mas você também me contou que não existe mais escravo.

Seu Alfonso: É verdade, só que tem pessoas que pensam que ainda deveria ter.

Isabel: Sua avó faz parte delas, por isso que você não pode ficar perto dessa mulher.

Elias: Mas eu não sou escravo, eu também não sou mais pobre.

Isabel: Mas você... Filho você é diferente, você é muito diferente dela, você é igual a mim, você é igual a seu avô.

Elias: Mas eu sou neto dela, ela gosta de mim, ela disse que gosta.

Isabel: Ela roubou você de mim, você já tem idade suficiente pra entender que roubar um bebê é uma coisa muito, muito grave.

Elias: Isso faz tempo, não faz? Ela pode tá arrependida, ela pode pedir desculpa.

Isabel: Filho, quando uma pessoa faz muita maldade, quando ela conta muita mentira, não adianta pedir desculpa.

Seu Alfonso: Ela era senhora de escravos meu filho, isso não tem perdão.

Elias: Mas agora ela não tem mais escravo e ela só faz coisa boa pra mim, me dá doce, me dá sorriso, me dá abraço.



Figura 2 – Isabel conversa com Elias – cena do capítulo 149

Ressaltamos as diferenças em relação à cena analisada anteriormente. Nesta, Isabel se mostra uma mãe amorosa, apta a demonstrar carinho e dar amor ao seu filho, que permaneceu anos afastado,

como ela mesma explica nos diálogos. Tem-se a associação da maternidade estruturada a partir do viés do cuidado e respeito, as relações estão se construindo aos poucos, havendo a necessidade de explicar à criança sobre as estruturas de classe e raça. Diferente de Zenaide, retratada de forma violenta, Isabel acolhe a criança e lhe explica sobre as questões do mundo ao redor.

Nesta cena Isabel conversa com seu filho sobre a avó, mulher que ele tem a imagem de ser boa e justa, quando era ela quem estava por trás de todos os planos de seu sequestro. A presença de Seu Alfonso vem para reforçar o discurso que Isabel tenta ressaltar em relação a sua condição de negritude. Observa-se que ela desvia do assunto principal, o racismo proferido por Constância, ao que a criança compreende que apenas as relações de classe seriam suficientes para traçar uma nova alternativa para as condições familiares. Ao abordar a temática da escravidão, com o intuito de revelar indiretamente os verdadeiros motivos que mantêm avó e neto afastados, acentua o passado da família paterna do menino: “ela era senhora de escravos”. É evitado ao longo da cena a palavra “negro”, opta-se por falar em “diferente”: “Filho, você é diferente”, igual ao avô e a mãe, ambos negros.

A partir dessa cena podemos constatar que a relação estabelecida por Isabel com seu filho está alicerçada na discussão da pertença racial, sendo a criança negra de pele clara, com pai branco e mãe negra – de igual tom de pele, as percepções raciais não estão totalmente estabelecidas para ele. Ao compararmos as duas cenas selecionadas neste tópico, podemos compreender que existem duas perspectivas da vivência da maternidade como uma mulher negra, uma onde os problemas são dialogados através da violência e outra onde há a prática da construção de uma nova perspectiva de vivência racial.

A partir da cena analisada Isabel exerce a sua maternidade de uma maneira não associada ao que comumente é apresentado em relação a mães negras, como nos sugere Collins e Gonzalez. A imagem de controle da *mammie* e suas derivações, ou a categoria da mãe preta, não são articuladas a partir dessa personagem. Observamos também que Isabel não manifesta as descrições associadas às outras categorias apresentadas ao longo dessa pesquisa. Sua maternidade é explorada associada a articulação de uma construção da identidade negra. Ao tentar explicar as relações do mundo ao seu filho, ela se coloca disposta a repassar seu conhecimento e vivência. A figura do seu pai na cena reforça o sentido de aproximação com a história do povo negro e a associação de Constância, ausente na cena, mas referida nos diálogos, como a principal fonte de sofrimento, não só das relações familiares como de todo o sistema.

A mãe preta, nos estudos de Gonzalez, seria a responsável por através da linguagem inserir a cultura negra no Brasil, esta cena sugere uma proposta de inversão a partir do mesmo sentido. Ao apresentar as estruturas raciais e de classe ao seu filho, Isabel se coloca num lugar de educação e

reflexão. Seu Alfonso, um ex-escravizado, a acompanha e reflete sobre a sua própria realidade enfim finalizada. Sua filha, ao se portar com as vestes e a colocação, em que se encontra poderia representar a estabilidade do negro na sociedade, ainda que mediante a muita luta e esforço. A criança estaria com um futuro a frente muito mais tranquilo em relação aos seus antepassados. O que nos sugere também uma reelaboração do quadro “A redenção de Cam”, com a diferença da crítica às estruturas raciais.

Levantamos a hipótese de que *Lado a lado* faz alusões a colocações políticas do Brasil naquele período histórico. Seria Constância a representação de um sistema falho, mas bem estruturado da colonialidade escravocrata; Isabel a representação do que está por vir, e seu filho, curiosamente um mestiço, reforçaria as noções de embranquecimento.

5.3 – Casamento

A amizade entre Isabel e Laura, protagonistas da trama, nasce a partir de um desencontro no dia do casamento das duas. Por desencontros – o motor propulsor melodramático para que a narrativa tenha justificativa e assim progredir nos acontecimentos – o casamento de Isabel com Zé Maria não acontece. Em um momento de espera as duas mulheres conversam sobre a idealização do casamento. Para Laura, a ideia da mulher ser obrigada a casar é ultrapassada, ela gostaria de trabalhar e construir uma carreira sendo professora; já para Isabel o casamento é a celebração do amor que sente e conclusão natural para a construção de uma vida feliz e saudável.

As duas mulheres têm ideias diferentes sobre a necessidade da instituição matrimonial, o que ao longo da narrativa passa a ser questionado por ambas. Após todos os acontecimentos em sua vida, Isabel desiste da ideia de casamento, voltando a pensar sobre isso apenas na ocasião do reencontro com o homem que ama. Porém, a possibilidade de desistir desse amor, em nome do amor pelo filho, sempre se mostra como uma alternativa favorável. O casamento deixa de ser algo pelo qual ela almeja e sonha, tornando-se um desejo secundário. De todo modo, ao final da trama ela tem o seu final feliz ao lado do homem amado, mas não sem antes questionar e afrouxar a instituição matrimonial, moldando a experiência a partir de sua vivência.

Já para Laura o casamento com Edgar começa como uma obrigação da qual ela não consegue entender o motivo da obrigatoriedade. Com o passar do tempo, porém, apaixona-se pelo marido vivendo dias felizes e se adequando ao papel de esposa. Realizada ao descobrir que o marido a apoiará na decisão de ir em busca de trabalho, ela acredita que poderá enfim criar uma relação que se alinhe com seus ideais. Mas, ao descobrir uma filha, nascida a partir de uma relação anterior do marido no período em que estudava em Portugal, ela questiona essa instituição pedindo enfim o divórcio.

As cenas selecionadas para análise estão dispostas ao longo do capítulo 3 e 4, sendo ela entrecortada por outras cenas. Considerando a dinâmica da televisão contemporânea, há a necessidade de um maior dinamismo afim de prender a atenção do telespectador por maior tempo, portanto, consideramos toda a extensão como uma cena única, mas respeitamos a maneira como ela está apresentada nos capítulos, por isso será preciso mais de uma tabela.

A cena analisada está presente no terceiro e quarto capítulo, escolhemos um trecho em que se passa inteiramente em um único ambiente, porém é entrecortada por outras cenas, sendo assim escolhemos confeccionar as tabelas de acordo com a montagem do capítulo, produzindo assim uma tabela referente aos elementos visuais, que não se alteram ao longo dos segmentos, e três relacionado a dimensão sonora, seguida das interpretações.

Tabela 8 – Laura e Isabel se encontram na igreja - dimensão visual [cena do capítulo 3 e 4]

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão visual</i>
<i>Cenário</i>	Sala reservada da igreja ostensivamente decorada com pesados móveis de madeira ostentando imagens de santos. Vasos de porcelanas, algumas flores. Azulejos azuis formam vitrais facilmente identificável com a decoração do período histórico correspondente.
<i>Figurino/ caracterização</i>	Isabel – Vestido de noiva branco e longo, sem muitos elementos de destaque, véu simples e flores adornam seu cabelo crespo e volumoso. Laura- Vestido de noiva elegante, branco e longo com detalhes de cristais ao longo de toda a costura, véu trabalhado e cabelo preso, nas orelhas brincos de pérola. Padre – Batina branca com adornos dourado Constância – Elegante vestido azul trabalhado com bordados que formam variações, uma bolsa de mão prata, colar de contas longo azul e um imponente e grande chapéu, também azul, cobrindo o cabelo enfeitado num elaborado penteado, brincos grandes azuis e luvas longas também na cor azul.
<i>Gestualidade/ performance</i>	Isabel se olha no espelho feliz e nervosa sorrindo. Laura se aproxima nervosa e encabulada, o padre a pedem para esperar. As duas sentam e conversam. Constância chega irritada e fala diretamente para Laura menosprezando Isabel. Isabel altiva desafia Constância que a ignora saindo de cena. Laura e Isabel conversam, as duas visivelmente tensas. O padre chega agitado para informar a chegada do noivo. Isabel se alegra, mas logo muda de expressão ao perceber o equívoco. Constância é rude com Isabel que mais uma vez a responde a altura. Isabel e Laura tornam a conversar, Isabel chora e se despede de Laura a deixando sozinha com o padre. Laura tensa e triste.
<i>Enquadramento</i>	A câmera percorre em um plano aberto o ambiente fechando em Laura e Isabel, plano e contra plano são usados nos momentos de diálogo. Close-up encerra o primeiro segmento. Plano aberto para alocar todos os personagens em cena e plano médio configura os diálogos.
<i>Iluminação</i>	Luz ambiente em tons de sépia.

Tabela 8.1 – Laura e Isabel se encontram na igreja - dimensão sonora

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão sonora</i>
<i>Trilha sonora</i>	Música instrumental; cena de corte fade in da trilha de abertura seguido de instrumental leve.
<i>Diálogo</i>	Padre: Fique ali sentadinha do lado da outra noiva Laura: Pela cara do padre ele nunca viu duas noivas juntas numa sala. (riem) Isabel: De verdade nem eu... Nossa, seu vestido é tão bonito. Laura: Eu acho o seu mais bonito. Isabel: É simples. Laura: Por isso mesmo. Isabel: Você tá adiantada e eu tô atrasada. Essa hora eu já deveria tá com aliança no dedo. Laura: É, o noivo atrasou um pouco, o padre me contou. Isabel: Um pouco é o castigo que eu vou dar em Zé Maria. Zé tá atrasado, mas ele vai chegar. Laura: Claro. Isabel: Ele vem. Laura: Claro que ele vem. E olha, eu espero, sem problemas. Isabel: Brigada, mas eu não quero atrasar seu casamento. Laura: Não, não tem problema não. Isabel: Você não tá com pressa? Ai, eu tô que não me aguento. Laura: Parece que eu não tenho o que você tem. Isabel: O que? Laura: Certeza. Isabel: Do casamento? Laura: É. Certeza que quer casar, que ama o seu noivo. Isabel: Nossa, o Zé é meu carinho, é minha alegria, ele é tudo pra mim. Mas se você tá dizendo isso, porque... Laura: Porque te vendo assim tão certa, tão... apaixonada, isso só confirma pra mim que eu... Quando você falou de seu noivo, seu rosto se iluminou, seus olhos, eu nem imaginava que era possível ficar desse jeito por alguém. Isabel: Mas você vai se casar assim, sem amar? E ele? Ele te ama? Laura: Acho que sim. Nós ficamos muito tempo afastados, ele passou quatro anos estudando em Portugal, sempre mandava presentes, poucas cartas, mas muitos presentes. Isabel: Quem sabe ele não te conquista como meu Zé me conquistou? Ai, eu não tô entendendo esse atraso do Zé... Oh Zé... Será que aconteceu alguma coisa?

Nesse primeiro momento Isabel demonstra intensa alegria de se casar com o homem que ama, Zé Maria, o que provoca em Laura um sentimento de certeza em relação as suas crenças, a de não casar com um homem que mal conhece. Podemos extrair dessa primeira sequência os locais reservados à mulher, principalmente a mulher branca. Dela é esperado o casamento e a construção de uma família,

considerando a sua condição pertencente a elite carioca, a união com outra família de prestígio social equivale a união de interesses. Já a mulher negra é esperada que ela tenha e vivencie outros interesses, sendo as relações amorosas relegadas a segundo plano, sem interesse social.

Isabel demonstra domínio sobre seu corpo, escolhendo livremente casar com o homem que ama, sem interferências, o que sugere o lugar da mulher negra como agente social ativo, é ela quem sai para trabalhar, enquanto a mulher branca está em casa.

De acordo com o culto da verdadeira condição de mulher, associado ao ideal tradicional de família, as mulheres “de verdade” tinham quatro virtudes fundamentais: piedade, pureza, submissão e domesticidade. As mulheres brancas das classes abastadas e da classe média emergentes eram encorajadas a aspirar essas virtudes. (COLLINS, 2019, p. 140)

Os espaços sociais reservados para as mulheres no início do século XX não permitiam deslocamento de maneira natural. Mesmo não sendo favorável à ideia do casamento, como demonstra Laura ao conversar com Isabel, ela vai até a cerimônia obedecendo os papéis que lhe são impostos. Já Isabel aparenta gozar de uma autonomia em relação a essa questão. Porém, o que socialmente – por uma perspectiva da sociedade branca – o que lhe é esperado é a sua força de trabalho, independente do status de casamento.

Tabela 8.2 - Laura e Isabel se encontram na igreja - dimensão sonora

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão sonora</i>
<i>Trilha sonora</i> <i>Diálogos</i>	Isabel: Zé Maria é barbeiro, ele trabalha junto do meu pai, quando nos... Constância: Ah! Você que é a criadinha? Isabel: No momento não... Eu não sei se a senhora reparou, mas eu não tô de uniforme, eu não tô de serviço, mas se eu puder ajudar em alguma coisa. 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 é uma escurinha! Laura: Mãe! Isso não é jeito de falar! Isabel: Alguns dizem que eu sou clarinha demais..., mas eu sou uma mulher negra e eu continuo sem entender o que a senhora deseja. Constância: Existem igrejas que atendem a pessoas como você, e eu até entendo que o padre Olegário por caridade tenha lhe aberto as portas da igreja que eu frequento, mas a gente dá a mão e já querem logo o braço, porque esse atraso minha filha é um abuso! Isabel: Se a senhora conseguir dizer o que deseja talvez eu possa lhe ajudar. Constância: Eu quero que você retire essas pessoas daqui imediatamente! Porque daqui a pouco vão chegar os meus convidados e os do senador e o florista ainda não pôde preparar o altar para o casamento da minha filha. Laura: Mãe, por favor!... eu posso esperar.

Isabel: Eu lamento se o atraso vai lhe trazer algum inconveniente, mas eu não posso fazer nada além de dizer que a senhora pode ir preparando o altar se quiser, a minha cerimônia não vai atrapalhar a sua decoração.

Constância: Mas que petulância! Eu exijo...

Isabel: A senhora está perdendo seu tempo! Nenhum convidado meu vai embora antes do fim do meu casamento, e a cada grito que a senhora dá é menos uma rosa que já poderia estar no altar, se o casamento de sua filha atrasar será por sua culpa, não minha.

Constância: Eu vou apressar a decoração, mas ai de você se uma pétala for ao chão antes da Laura entrar na igreja. Pro seu próprio bem, espero que seja a última vez que você atravessa o meu caminho.

Laura: Desculpa minha mãe, ela tá nervosa por causa do casamento.

Isabel: Nisso somos duas.

Nesta sequência podemos observar Isabel se colocar enquanto uma mulher negra, mesmo sendo de pele clara: “Alguns dizem que eu sou clarinha demais..., mas eu sou uma mulher negra”. Ao reivindicar essa posição a narrativa elimina qualquer possibilidade de leitura que possa ser feita de maneira equivocada, é a personagem que diz como devemos enxergá-la, uma mulher negra. Ao expor sua condição de mulher negra de pele clara, Isabel articula com as noções de branqueamento, ainda que não de forma crítica, o que não é a sua intenção no momento, mas reivindica o seu lugar de pertencimento ao nomear seus status de racialidade. É com base em sua condição que ela reivindica a sua posição mediante a arrogante Constância. A narrativa nos apresenta a uma mulher que briga pelos seus direitos, sabendo da condição racial que está inserida, mas sem fazer da exclusão um lugar de aprisionamento.

Além disso, é exposta a sua profissão de modo desdenhoso por Constância, o que mais uma vez faz com que Isabel se apodere de suas marcas e articule uma defesa a partir desses marcadores sociais. As condições de raça e classe são apresentadas tendo como pano de fundo a instituição do casamento. É articulado que Isabel apesar de estar numa posição desfavorável, consegue ser capaz de movimentar a sua vida, sendo, na medida do que lhe cabe, agente ativo do seu destino, ao contrário de Laura que se mostra diminuída pela figura materna, mesmo não concordando com a maneira como a mulher trata a sua nova amiga, ainda assim se mantém passiva diante das circunstâncias apresentadas.

Ao analisarmos através da interseccionalidade, podemos constatar diferentes especificações envolvendo as vivências de uma mulher negra e uma mulher branca. Isabel e Laura, apesar de serem enquadradas na mesma categoria de “mulher”, são esperados delas posições diferentes em relação às vivências sociais. Constância enxerga Isabel como a “empregadinha”, aquela que serve apenas para o trabalho sem direito a uma vida social. Portanto, a imagem dela vestida de noiva na igreja a espanta tanto, não é o lugar nem a situação esperada. Pela ótica da elite branca dominante, o que é esperado é

a posição de subalternidade, como ela deixa bem claro. O incômodo da demora em começar o casamento é o incômodo da posição ocupada por Isabel naquele momento. Ao invadir o espaço de Laura, Isabel rejeita as imagens de controle que lhe são impostas e assume um novo papel, ainda que de maneira fragilizada.

Tabela 8.3 - Laura e Isabel se encontram na igreja - dimensão sonora

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão sonora</i>
<i>Trilha</i> <i>Diálogo</i>	Isabel: Você me desculpe, mas, como uma pessoa como você tem uma mãe assim tão... Laura: Não... não precisa se desculpar não... eu mesma as vezes, não, muitas vezes não entendo a minha mãe. Isabel: No meio dessa confusão toda esquecemos de dizer nossos nomes... Isabel. Laura: Prazer, Isabel, Laura. Isabel: Nesse momento te juro, queria trocar de lugar com você. Laura: Não fala isso não, você ama o seu noivo! Isabel: Mas é por causa disso que eu tô nessa espera, nessa agonia. Padre: O noivo chegou! Constância: Laura! O Edgar chegou, ele está na carruagem dos Vieira e eu pedi para que esperassem um pouquinho para a gente terminar de arrumar a igreja... Você ainda está aqui! Padre Olegário, seu ato de caridade não deu em nada, apenas serviu para encher essa igreja de uma ralé que está atrasando o meu casamento. Padre: Casamento de Laura a senhora quer dizer, né dona Constância. Isabel: A facilidade com que a senhora ofende as pessoas é impressionante. De que adianta ser tão altiva e tão vulgar? Constância: De que adianta ser tão abusada e tão coitada? Laura: Mãe! Nós podemos esperar mais! Constância: Não podemos! Padre: Lamento Isabel..., mas..., mas..., mas... Se... quando o Zé Maria chegar aí nós vamos poder... Isabel: Compreendo...

Tabela 8.4 - Laura e Isabel se encontram na igreja - dimensão sonora

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão sonora</i>
<i>Trilha</i> <i>Diálogo</i>	Laura: Eu vou falar com o padre, ele vai entender. Isabel: Não Laura, eu é que preciso entender o que é que tá acontecendo. Também não tem mais jeito, acabou! A gente se conheceu no pior dia da minha vida, mas mesmo assim foi muito bom te conhecer. Laura: Eu digo o mesmo... Amiga? Que ironia né? Você que queria tanto se casar, e eu que tenho tantas dúvidas, eu que não quero. Isabel: É, essa seria a felicidade para mim, tristeza pra você.

Laura: É, mas quem sabe não vai ser melhor para você não se casar agora, terá tempo de fazer outras coisas, tem tantas coisas que você pode fazer.

Isabel: O que? Que coisas? Tudo que eu sonhei, tudo o que planejei na minha vida tinha o Zé.

Laura: Você vai descobrir.

Isabel: E você, quem sabe também não é melhor se casar?

Laura: Não, meu caso é diferente, casamento não combina com o que eu quero.

Isabel: Você diz isso com tanta certeza!

Laura: Porque eu sei! Não é um casamento que vai me fazer feliz.

Isabel: Seja no casamento ou no que for Laura, que você encontre o que te fará feliz.

Laura: Você também, Isabel.



Figuras 3 e 4 – Laura e Isabel se encontram na igreja – cenas dos capítulos 3 e 4

Laura demonstra estar em posição contrária à sua mãe, porém ainda mantém a postura de aceitação. Podemos inferir a partir da cena apresentada que ao pensar diferente de sua mãe, ainda que não totalmente, se afeiçoando à Isabel e considerando seus sentimentos e sua subjetividade, Laura representaria uma visão renovada de uma parte da elite branca progressista.

A partir desta sequência a amizade das heroínas da trama é selada, revelando como os desejos e aspirações são opostos. O que socialmente é esperado de Laura é diferente daquilo que é esperado de Isabel. Ao assumir que para ela o casamento era a realização de um desejo de vida feliz, ela não só descarta outros desejos, como os alimentados por Laura, como também evidencia a vontade de cumprir um destino que não é o proposto para a mulher negra nesta sociedade. Neste diálogo também fica claro que Laura não deseja cumprir com as aspirações ao qual ela estaria designada. O que pode nos sugerir uma inversão nos papéis sociais das duas mulheres. Ao final da cena as duas são surpreendidas com a frustração dos seus desejos mais íntimos. Ao ter a certeza de que Edgar chegou na igreja, Laura vê seus sonhos irem embora. Já Isabel, ao ter a confirmação de que não haverá casamento, também.

No que diz respeito às relações entre mulheres negras e o casamento, Velloso (1990) afirma:

Nas camadas populares não se sustentava o modelo burguês de família que delega à mulher o espaço do lar, a criação dos filhos e a submissão, e ao homem o trabalho, a subsistência da família e o poder de iniciativa. Algumas vezes, o casamento funcionava como um conjunto de entendimentos e ajuda mútua, onde se buscava garantir a própria sobrevivência. (VELLOSO, 1990, p.211)

5.4- Carreira

O terceiro tópico temático que elencamos para análise trata-se do mais extenso, abarcando o tema da carreira. À medida que nos aprofundamos nos grupos apresentados anteriormente, temos uma dimensão mais aprofundada da sinopse da telenovela, ampliando assim a nossa compreensão, as análises das cenas selecionadas no corpus nos dão a dimensão qualitativa dos comentários. Portanto, se faz necessário uma breve apresentação sobre o que entendemos sobre carreira com relação às personagens selecionadas. Com isso, teremos mais detalhes para efetuar a análise na etapa posterior. Diferente dos tópicos anteriores, este tem uma abrangência de mais personagens. Ao final, agrupando as três modalidades, conseguiremos responder às perguntas levantadas por essa pesquisa.

Sobre o trabalho da mulher negra no período pós abolição Gonzalez afirma que:

No período que imediatamente sucedeu à abolição, nos primeiros tempos de “cidadãos iguais perante a lei”, coube à mulher negra arcar com a posição de viga mestra de sua comunidade. Foi o sustento moral e subsistência dos demais membros de sua família. Isso significou que seu trabalho físico foi decuplicado, uma vez que era obrigada a se dividir entre o trabalho duro na casa da patroa e suas obrigações familiares. Antes de ir para o trabalho, havia que buscar água na bica comum da favela, preparar o mínimo de alimento para os familiares, lavar, passar e distribuir as tarefas das filhas mais velhas no cuidado dos mais novos. Acordar às três ou quatro horas da madrugada para “adiantar os serviços caseiros” e estar às sete ou oito horas na casa da patroa até a noite, após ter servido o jantar e deixado tudo limpo. (GONZALEZ, 2020, p.40)

Este trecho revela a condição a que a mulher negra estava submetida na sociedade pós abolição, sendo ela a responsável por todos os cuidados em sua comunidade e nas casas em que prestava serviços.

Isabel começa a trama como uma empregada doméstica. Como vimos a partir das colocações de Gonzalez, esta profissão está intimamente ligada às noções escravocratas associadas à figura central da mucama, e ainda a posição da doméstica é o que possibilita a emancipação política e cultural da mulher branca. A posição da doméstica é o lugar comum nas narrativas audiovisuais em relação à mulher negra, principalmente para aquelas de pele retinta. Nos primeiros capítulos Isabel demonstra estar satisfeita nessa profissão, afirmando com começou a trabalhar na casa da elegante Madame Beçanson (Beatriz Segal) ainda criança. A senhora logo se afeiçoou à menina ensinando francês e noções de

etiqueta. Cabe ressaltar, a título de comparação, que todas as novelas do período de exibição concernente ao de *Lado a lado*, 2012-2013, traziam personagens negras na posição de doméstica, a saber: *Cheias de charme* as 19h, *Avenida Brasil* as 21h e *Gabriela* as 23h.

Porém, ao final da primeira fase Isabel passa a ocupar o cargo de camareira no teatro Alheira, servindo muitas vezes como camareira particular de sua amiga Diva Celeste. É notório como a relação de amizade não elimina o vínculo empregatício, favorecendo as relações de classe e evidenciando as posições da pirâmide social onde a mulher branca – neste caso a empregadora – estaria acima da mulher negra. Mas, na mudança de fase, Isabel torna-se uma mulher com posses e compra o teatro onde um dia trabalhou, transformando-se em uma empresária e agente cultural, fazendo com que o vínculo se inverta. Agora ela é a chefe negra comandando uma equipe branca. Isabel acumula ainda uma terceira função, além de dançarina – posição que não é explorada na narrativa, ficando subentendido nos diálogos, já que essa profissão ela exerceu nos anos em que vivia em Paris, compreendido entre as passagens de tempo referente a mudança de fases na trama – ela é também dona da primeira escola de alfabetização no Morro da Providência. Ou seja, Isabel deixa de ser empregada doméstica e torna-se uma empresária do ramo cultural e educacional, liderando uma equipe exclusivamente formada por mulheres brancas.

Se faz necessário entender outras relações de vínculos empregatício das mulheres negras presentes na narrativa. Destacamos duas personagens, além da protagonista, para estender as nossas observações: Tia Jurema e Berenice. A primeira cumpre a função de representar as grandes matriarcas conhecidas como “tias” que ajudaram na consolidação do samba na cidade do Rio de Janeiro. Tia Jurema acumula diversas funções, todas elas com vínculos empregatícios considerados como subempregos, mas que historicamente são posições ocupadas pelas mulheres negras desde o sistema escravocrata, o que faz com que o entendimento de que essa parcela social está desde sempre inserida no mercado de trabalho de forma precária, pois “excluída do mercado de trabalho formal, ela [a mulher negra] vivia normalmente da prestação de serviços os mais variados possíveis” (VELLOSO, 1990, p.217).

Além disso, ela mantém o funcionamento de seu terreiro no Morro da Providência como um espaço de socialização negra onde pratos específicos da cultura negra, como acarajé e cocada dentre outros, são confeccionados para consumo interno e para venda nas ruas da cidade, gerando assim outros empregos para outras mulheres, que poderão instalar tabuleiros na rua para venda de comida. Sendo assim, Tia Jurema acumula diversas funções para prover seu sustento e o de sua comunidade, sempre em serviços que são historicamente demarcados pela presença da mulher negra na sociedade. Por ser uma mulher mais velha, ex-escravizada, ela não tem ambições de alterar as funções que exerce, mantendo-se do início ao fim da narrativa em sua posição.

Já Berenice, mulher negra de pele clara, é uma jovem e que nutre um forte sentimento de inveja por Isabel trabalhar numa casa de “madame rica”, que fala francês. Suas funções se assemelham às de Tia Jurema, lavando roupa para fora e colocando tabuleiro de cocada na rua, além disso ela é a responsável pela cozinha no terreiro de Tia Jurema. Porém, ela tem ambições e, consciente de sua posição social, ou seja, entendendo que não terá apoio do Estado nem da sociedade branca, opta por enveredar por caminhos considerados indignos, colaborando com a vilã Constância para manter Isabel longe do filho. Apesar de receber uma significativa quantia por mês, ainda assim mantém-se fazendo todos os outros trabalhos, pois seu maior desejo é deixar o Morro da Providência e morar numa casa no centro da cidade.

É importante ressaltar que na socialização no período pós abolição, é a mulher negra a responsável por gerir grande parte de sua comunidade, mesmo não estando apta a concorrer a altos cargos. A partir de seus saberes informais ela consegue galgar por lugares de prestígio. No Rio de Janeiro, em 1870, “71% das mulheres ativas eram criadas, o que significava 34 mil mulheres trabalhando como mucamas, pajens, amas-de-leite, cozinheiras, copeiras, arrumadeiras, carregadoras de água, lavadeiras, passadeiras e costureiras” (MONTELEONE, 2019, p.2).

Tabela 9 – Tia Jurema planeja a construção de sua casa - dimensão visual [cena do capítulo 7]

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão visual</i>
<i>Cenário</i>	Cachoeira próxima ao morro da providência, com um forte córrego de água e pedras formando uma passagem que divide o rio das matas.
<i>Figurino/ caracterização</i>	Isabel – Um vestido simples de algodão cru, cabelos crespos volumosos preso em um penteado sem nenhum adorno. Tia Jurema – Saia de algodão cru e camisa longa do mesmo tecido, pano de cabeça cobrindo os cabelos, no pescoço colar de miçangas variados.
<i>Gestualidade/ performance</i>	Isabel e Tia Jurema estão diante do rio esfregando peças de roupas em um instrumento próprio para esse fim. Isabel o coloca entre suas pernas elevando o vestido, Tia Jurema faz o mesmo movimento, mas estirando as roupas na pedra. Elas conversam sem deixar de fazer a atividade.
<i>Enquadramento</i>	Plano aberto no início da sequência enquadrando o cenário e personagens; plano médio seguido de plano e contra plano no final da cena.
<i>Iluminação</i>	Ambientação natural com as luzes fortes do dia e as cores da mata ao redor.

Tabela 9.1 - Tia Jurema planeja a construção de sua casa (dimensão sonora)

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão Sonora</i>
<i>Trilha</i>	Sons da natureza, barulho da água corrente e do farfalhar das matas
<i>Diálogo</i>	Isabel: Tia, pai contou que a senhora tá caprichando na casa nova. Tia Jurema: É, eu vou abrir a casa para reunir o pessoal daqui, como a Tia Ciata fez na Gamboa, só que menor, vai ter música, comida, reza, pra ver se eu ganho um dinheirinho, tô muito velha pra lida.

Isabel: Mas não vai faltar quem venha não, pai vai ser o primeiro a chegar com o violão de baixo do braço né... Tia o Zé, ele apareceu por aqui?

Tia Jurema: Não tive mais notícias dele não.

Isabel: Desde o que ele me fez, tomei raiva de homem, prometi que nunca mais ia querer saber dessa raça, mas...

Tia Jurema: É isso que dá esse tipo de promessa né, sempre tem um mas.

Isabel: Conheci um rapaz, ele tá se aproximando de mim, ele é estudante, gosta de poesia, tão fraco de saúde coitado, tão diferente do Zé Maria.

Tia Jurema: Você tá gostando dele?

Isabel: Não sei... Esse rapaz me agrada, mas minha cabeça tá uma bagunça. Sei que eu não amo ele como amei o Zé Maria, mas ele parece ser um homem incapaz de fazer mal a uma mulher. Ele recita poesia como se tivesse feito pra mim.

Tia Jurema: Bonito, mas abre o olho, esse poeta faz verso, mas é cheio de prosa.



Figura 5 – Tia Jurema planeja a construção de sua casa – cena do capítulo 7

Logo na dimensão visual o que chama atenção é a atividade que as duas mulheres estão exercendo, lavando roupa na cachoeira, uma atividade econômica comum a mulheres negras. A possibilidade de lavar roupas para fora trazia uma certa liberdade para a mulher através do trabalho, ainda um trabalho braçal e visto como subemprego. As diferenças estabelecidas entre mulheres brancas e negras pode-se evidenciar a partir da ação das lavadeiras, já que os serviços domésticos era algo a ser aspirado pela mulher dentro da elite branca, mas não todos os serviços, aqueles considerados como pesados, exigindo maior carga física, eram relegadas às mulheres negras. Essa atividade torna-se comum no período pós-abolição, não deixando de ser usual até pouco tempo atrás, podemos associar a figura da emprega doméstica, funções que mantém ainda fortes ligações com o esquema organizativo da sociedade escravocrata. Na cena, além das duas mulheres com falas, há outras que circundam a imagem, todas exercendo a atividade de lavadeira. “Por meio do trabalho doméstico, da culinária e dos

mais variados biscates, as mulheres conseguiam garantir, mesmo que em bases precárias, o sustento dos seus” (VELOSSO, 1990, p.211).

Através do diálogo exposto inferimos que Tia Jurema, após se mudar para o Morro da Providência, planeja abandonar uma parte de suas funções atuais, aquelas que exigem maior esforço físico, para abrir uma casa onde poderá exercer outras funções. Ela usa o exemplo de Tia Ciata, uma mulher de extrema importância para a cultura do Rio de Janeiro, considerada como uma das responsáveis pelo surgimento do ritmo samba como o conhecemos e referenciada como uma autoridade espiritual. Gozando de grande prestígio, sua casa era visitada por importantes nomes da sociedade brasileira, o que a permitia que a partir de suas festas houvesse a oportunidade de gerar negócios. Esse é o modelo que Tia Jurema deseja copiar, já que para a realidade da narrativa Tia Ciata existe.

A famosa casa da Tia Ciata (...) reúne música, dança, culinária e religião. Local de encontros, cura, conversas, criatividade e trabalho: um “verdadeiro microcosmo do universo”, onde se processam as mais variadas atividades e saberes. Entre frequentadores da casa estavam Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha e Heitor dos Prazeres. Alguns jornalistas e intelectuais, como João do Rio, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e o assíduo cronista Francisco Guimarães (Vagalume) tornariam conhecido o pedaço. (VELOSSO, 1990, p. 216)

Ao articular os elementos históricos com a realidade apresentada na narrativa, *Lado a lado* consegue articular os elementos da realidade a partir da vivência cotidiana, elemento narrativo comum ao melodrama folhetinesco. Há uma tentativa da fuga dos estereótipos associados à mulher negra na personagem, ela busca seu próprio sustento alternando entre elementos de sua cultura, como a confecção de comidas típicas para venda – em seus planos de abrir a casa no Morro da Providência está subentendida esta função –, aliado à necessidade de preservação dessa mesma cultura. Além disso, ela é sacerdotisa do candomblé, expressão religiosa tradicional das culturas de matriz africana.

Seu empreendimento é muito mais do que apenas uma alternativa para arrecadar dinheiro, mas funciona também, assim com todas as comunidades tradicionais de terreiro (NOGUEIRA, 2020), como um lugar que salvaguarda as memórias da população negra em diáspora. “Vai ter música, comida, reza, pra vê se eu ganho um dinheirinho”: nesta fala entende-se a necessidade não só de reunir as pessoas, mas também do cuidado espiritual e da necessidade de fazer renda. Podemos inferir ainda que esse sistema implantado por essas comunidades tradicionais não visam o lucro a partir de transações de venda, mas estão em busca de um equilíbrio na dimensão comunitária. Essas casas “eram os cantos, o pedaço onde era possível unir esforços, dividir tarefas, enfim, reunir os fragmentos de uma cultura que se via constantemente ameaçada” (VELOSO, 1990, p.213).

Podemos dizer que essas mulheres, representadas em *Lado a lado* pela personagem Tia Jurema, seriam consideradas como empresárias, considerando a movimentação que exercem a partir das atividades desempenhadas. Entendemos que a visão de carreira como uma profissão única em crescente progresso não cabe à realidade dessas mulheres, que precisam, como evidenciado no diálogo reproduzido, desempenhar diversas funções diferentes e pensar de forma criativa para conseguir tirar o sustento. Ao representar essa realidade na narrativa, *Lado a lado* expõe uma passagem histórica pouco representada nas obras audiovisuais brasileiras, a imagem da mulher negra, como nos alude Gonzalez, está comumente associada à figura da doméstica, tendo a sua representação nos meios de comunicação associado a esta categoria. Ao apresentar diferentes mulheres negras, mesmo que ainda em posições subalternas, a novela reconhece uma outra realidade, sem deixar de articular noções já conhecidas, mas trazendo uma nova perspectiva.

Tabela 10 – Berenice vende cocada na rua - dimensão visual [cena do capítulo 124]

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão visual</i>
<i>Cenário</i>	Uma rua movimentada do centro do Rio de Janeiro. Berenice está com seu tabuleiro repleto de cocadas e outras comidas no meio fio próximo à rua.
<i>Figurino/Caracterização</i>	Berenice veste um vestido com um amplo decote evidenciando seus seios. Um colar simples adorna o pescoço, usa o cabelo preso com um pano deixando uma parte livre. Bonifácio veste um elegante terno, chapéu e bengala.
<i>Gestualidade/Performance</i>	Berenice chama a atenção dos fregueses, à medida que se aproximam pega algum doce e levemente sobe a saia, com consciência de que seu corpo se movimenta de forma sensual. Ao atender aos dois clientes Luiz Neto e Jonas, que se mostram visivelmente atraídos por ela, usa de sua sensualidade movimentando o corpo de forma explícita ao pegar os doces. Bonifácio, ao ver do outro lado da rua, ela prontamente chama a sua atenção indo até ela. Em conversa com o homem, Berenice usa de toda a dimensão sexual enquanto ele claramente está encantado pela mulher. Bonifácio, após comprar o doce, sai andando pela rua e joga na esquina sem comer, os dois trocam olhares insinuantes um para o outro.
<i>Enquadramento</i>	Plano aberto, corta para plano médio, seguido de campo e contracampo nos diálogos.
<i>Iluminação</i>	Luz amarelada.

Tabela 10.1 – Berenice vende cocada na rua - dimensão sonora

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão sonora</i>
<i>Trilha</i>	
<i>Diálogo</i>	Berenice: Tabuleiro da Berê! Só tem gostosura! É doce, salgado de dar água na boca e simpatia para dar e vender, tem pamonha de estalar a língua e baba de moça pra se lambuzar. Aposto que é perdido numa baba de moça, não é?

Luiz Neto: Eu quero pamonha.
Jonas: Me dá... baba... de moça.
Berenice: Claro, pronto...
Luiz Neto: Brigado.
Berenice: Brigada
Luiz Neto: Nossa... com aquele decote e aquela lábia ela vai vender mais do que pão quente.
Jonas: Nem me fale.
Berenice: Tabuleiro da Berê! Só tem gostosura!

Tabela 10.2 – Berenice vende cocada na rua - dimensão sonora

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão sonora</i>
<i>Trilha</i>	Música de demarcação de tensão
<i>Diálogo</i>	Berenice: Pronto, brigada, você quer pamonha... Doutor tá com apetite? Não quer matar a vontade não? Bonifácio: Eu não costumo provar comida na rua, mas aqui me parece tudo tão apetitoso. Berenice: É provar e virar freguês, vai querer todo dia, pode escolher à vontade e se não tiver do seu gosto pode encomendar que eu trago amanhã. Bonifácio: Uma cocada. Berenice: Tenho certeza que o senhor vai gostar. Bonifácio: Eu já gostei. Berenice: Que bom! Bonifácio: Desse jeito eu vou virar freguês.



Figura 6 – Berenice vende cocada na rua – cena do capítulo 124

De acordo com Velloso (1990), as mulheres negras tinham maior liberdade de circulação, já que exerciam o trabalho na rua, fazendo com que elas conquistassem certo grau de liberdade em relação ao homem negro. A autora ainda credita a essa maneira de vivenciar a cidade, através do trabalho, como um dos elementos que elenca a mulher negra como uma líder comunitária, já que tendo acesso às ruas da cidade de forma que nem o seu companheiro de raça nem a mulher branca possuíam, ela conseguia fazer articulações em seu favor. “Essa intensa participação no mundo do trabalho influenciou a própria personalidade dessas mulheres, interferindo na sua maneira de pensar, sentir e de se integrar à realidade” (VELLOSO, 1990, p.217).

Num primeiro momento a cena destaca os efeitos que o corpo de Berenice provoca nos homens, insinuando que o seu trabalho é executado unicamente por sua postura sexualizada. Na fala de Luiz Neto, “com aquele decote e aquela lábia ela vai vender mais do que pão quente”, fica explícito como a narrativa se apodera da dimensão histórica do trabalho executado nas ruas pela mulher negra, para articular às noções estereotipadas envolvendo seu corpo. Tem-se claro que Berenice é vista como a mulata, categoria analisada por Gonzalez que afirma que esse papel, estabelecido pela sociedade branca, é respaldado e garantido a partir de uma visão masculina. Podemos ainda aproximar a imagem de controle proposta por Collins, da Jezebel, a mulher negra hipersexualizada, que usando de seus atributos consegue persuadir seus interlocutores.

Berenice está inserida em um lugar de autonomia, é ela quem organiza o seu tabuleiro na rua, representando o caminho de trabalho comumente encontrado pela mulher negra na sociedade carioca do início do século XX. Porém, a escolha narrativa não se predispõe a evidenciar os seus atributos como cozinheira ou como “empresária”, mas apenas a sua sexualidade, vista a partir do olho dos homens presentes na cena.

O que fica ainda mais evidente a partir da interação com Bonifácio, marcada por diálogos que evidenciam o seu desejo por Berenice, a partir da construção do diálogo e da movimentação em cena. Podemos inferir que o uso da motivação de trabalho da personagem está intimamente ligado a noções que movimentam estereótipos, e sua participação tem o único interesse de construir uma subtrama envolvendo os dois personagens e ignorando as aspirações profissionais da mulher.

Outro elemento que podemos inferir a partir da dimensão visual é o figurino usado por Berenice, evidenciando a hipersexualização de seu corpo. O elemento do figurino se faz ilustrativo em relação a sua atividade de trabalho já que, pela disposição apresentada na cena, os seus fregueses estariam mais interessados em uma aproximação com ela do que consumir os seus produtos. Entendemos que essa lógica de representação reforça algumas posições evidenciadas a partir da categoria da mulata e da imagem de controle da Jezebel, o que faz com que a dimensão de seu trabalho esteja em segundo plano.

Tabela 11 – Isabel firma contrato com o teatro Alheira - dimensão visual [cena do capítulo 75]

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão visual</i>
<i>Cenário</i>	A cafeteria, símbolo do lugar da classe alta carioca.
<i>Figurino/Caracterização</i>	Isabel veste um elegante vestido de seda, com um colar grande adornando o pescoço, os cabelos em um penteado que valoriza o volume e caimento, usa longos brincos dourado, ela está elegante. Diva Celeste veste um vestido verde e chapéu, Mário veste um terno.
<i>Gestualidade/Performance</i>	Todos estão sentados a mesa conversando, ao final Isabel levanta uma taça propondo um brinde.
<i>Enquadramento</i>	Plano aberto seguindo para um plano médio intercortado com campo e contracampo.
<i>Iluminação</i>	Luz amarelada sépia.

Tabela 11.1 – Isabel firma contrato com o teatro Alheira - dimensão sonora

<i>Categoria</i>	<i>Dimensão sonora</i>
<i>Trilha</i>	
<i>Diálogo</i>	Mário: É difícil abrir mão de tanto trabalho, de tanto esforço. Isabel: Eu entendo, vocês não estão preparados para vender o Alheira, não é isso. Mário: Não, é que nós gostaríamos de definir melhor qual vai ser a nossa participação no novo Alheira, é isso que nos preocupa. Isabel: Claro, vocês têm todo direito. Bom, a minha proposta é a seguinte: vocês continuam como grupo oficial do teatro, mas a escolha do repertório será minha. Eu quero, por exemplo, montar mais autores brasileiros invés dos franceses como vocês preferem. Diva: Mas os brasileiros não são muito bons de drama. Isabel: Mas são bons em comédia. Vai ser ótimo, Diva! Vai ser uma combinação perfeita! Eu quero espetáculos diferentes, de música, de dança. Eu queria seguir um modelo europeu mais dinâmico, entendem? Diva: Parece uma boa ideia, hein? Mário: É, a ideia é boa, mas é que é muito difícil de abrir mão de tudo que se construiu, né? Isabel: E que vai ficar de pé, Mário, agora sob nova administração. E então?



Figura 7 – Isabel firma contrato com o teatro Alheiras – cena do capítulo 75

Isabel demonstra estar no controle da situação em relação à venda do teatro Alheira, não só em relação aos seus desejos e projeções sobre o lugar, como também demonstra enorme conhecimento sobre o que é produzido culturalmente na Europa e no Brasil. A sua habilidade de negociação está ligada à sua forma de enxergar as produções artísticas e de entender o que seria melhor para o teatro que pretende administrar. Diva e Mário se mostram reticentes sobre o papel que eles ocupariam, mas aparentemente não se preocupam em serem chefiados por uma mulher negra. Rapidamente, com sua sagacidade e visão empresarial renovadora, Isabel consegue assinar o contrato de compra do lugar, tornando-se assim uma empresária, gestora cultural.

Diferente das outras mulheres negras da trama, como Zenaide, Berenice e Tia Jurema, Isabel consegue estabelecer o seu caminho profissional de maneira a garantir um grande retorno financeiro. Ela não segue o mesmo caminho das outras mulheres, apesar de começar a trama como empregada doméstica. Sua representação, vista a partir dessa cena destacada, não encontra correlação com a realidade da época em que a novela se passa. Assim, a personagem estaria inserida na dimensão da fabulação, compreendendo o olhar do presente com as discussões envolvendo o papel da mulher na sociedade atual e interferindo no passado histórico. Assim, a trama consegue se manter relevante e criar um apelo para o público atual.

Na dimensão sonora “mas a escolha do repertório será minha” é colocado em evidência não só o capital cultural acumulado por Isabel, como também a sua posição de liderança, o que não era comum no período histórico retratado, e faz com que a personagem ganhe novos contornos. Os estereótipos e imagens de controle comumente associados à mulher negra não encontra respaldo em Isabel de maneira caricata. Porém, podemos encontrar semelhança com a imagem de controle da *blacklady*, referente à

mulher negra acumuladora de trabalho e com isso as suas relações afetivas são constantemente relegadas ao esquecimento, sendo vistas como uma mulher rude.

6 - A telenovela como espaço de construção de conceitos – os primeiros resultados de um percurso de pesquisa

A telenovela no Brasil é o produto audiovisual catalisador das emoções capazes de sustentar o sentimento de nação compartilhada (IMACOLLATA, 2002). Durante décadas não houve outro produto que fosse capaz de atingir de maneira ampla diferentes camadas da população. Desde sua consolidação, em meados dos anos 1960 e 1970, que o país pôde se ver refletido nas tramas folhetinescas a partir dos elementos melodramáticos. Mas que país é esse que a telenovela brasileira reflete? Quem são essas pessoas representantes dos tipos e histórias brasileiras? Não precisamos ir muito longe para deduzir que a produção concentrada em empresas localizadas no eixo Rio de Janeiro- São Paulo, formado por elites brancas, reproduziriam apenas as suas realidades. Quando outros tipos são apresentados, recebem a alcunha de regionalismo – destaque as novelas rurais de Benedito Ruy Barbosa, autor notável por suas produções de cunho ruralista, e as adaptações de romances de Jorge Amado retratando a Bahia ou/ e outras cidades do nordeste brasileiro. Geralmente, essas produções trazem elementos de magia associada às localidades.

Retorno à indagação apresentada no início deste trabalho: onde estão os mais de 50% da população brasileira (IBGE, 2010) que se entendem como pretos e pardos representadas nestas produções? A Rede Globo apresenta a personagem Preta de Souza na novela *Da cor do pecado* em 2004, marcando a primeira produção da emissora com protagonismo negro, e discussões envolvendo racismo, onde personagens declaradamente racistas (ainda que apresentados como os grandes vilões da trama), têm seus comportamentos questionados. A trama tem parte de sua apresentação no estado do Maranhão. Nesses últimos 18 anos, desde sua estreia, observamos a lenta inserção de personagens negras nas produções da emissora. Atualmente, em seus canais voltados para reprises e em sua plataforma de *streaming*, os capítulos da novela são apresentados com uma mensagem que diz “Esta obra reproduz comportamentos e costumes da época em que foi realizada”.

Inferimos que na época em questão, início dos anos 2000, a discussão racial não estava em foco, o que podemos dizer ser uma inverdade, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, através da organização dos diversos movimentos negros pela inclusão de representação no audiovisual. O que esta mensagem mostra é uma preocupação crescente em inclusão que pode ser associada a uma cooptação da temática pelas empresas visando benefícios próprios.

Ao apresentar uma obra que traz em sua história o foco em personagens negros, *Lado a lado* inaugura em 2012, quase uma década após o pontapé inicial de *Da cor do pecado*, uma forma de construção de personagens inédita dentro da emissora. Personagens negros como protagonistas de suas vivências desde o início ao fim da trama, a história do Brasil narrada por um viés diferente do que é comumente apresentado nas produções folhetinescas do canal.

A partir dos dados apresentados no primeiro capítulo podemos ter noção aproximada do crescimento da inserção de personagens negras dentro das telenovelas. Ressaltamos que não temos condições de avaliar de que maneira ocorre essas inserções por não ser o objetivo deste trabalho, mas chama nossa atenção o crescimento desse percentual, principalmente nos últimos anos.

No processo de elaboração da pesquisa uma novela inédita estreou na emissora, trata-se de *Nos tempos do imperador*, obra de reprodução histórica que visa dar ênfase ao período de reinado do imperador Dom Pedro II. Continuação direta de *Novo mundo*, que havia ido ao ar em 2016. Com um núcleo formado por atores negros, que na trama representavam escravizados organizados em um quilombo urbano.

A novela chamou atenção por apresentar personagens negros que lutavam contra a condição da escravidão, em contrapartida essas mesmas personagens eram tuteladas por personagens brancos, incluindo o próprio imperador que, na história, se transforma em um defensor ferrenho da abolição. Ao longo de sua exibição a novela foi acusada de apresentar cenas racistas, incluindo uma cena de alusão ao racismo reverso. As atrizes Dani Ornellas, Cinnara Leal e Roberta Rodrigues entraram com um processo interno na emissora acusando o diretor geral Vinicius Coimbra de racismo, o que resultou em sua demissão da empresa.

Cito *Nos tempos do imperador* e o acontecido nos bastidores por entender que ao levar ao ar em 2012 a telenovela *Lado a lado* existia, como afirma os seus escritores João Ximenes Braga e Cláudia Lage, a clara intenção de criar uma referência para ser seguida nas próximas produções, principalmente aquelas que mantêm o método de reprodução histórica no horário das 18hs onde esse tipo de trama é comum, atualizando a maneira como personagens negras são vistas dentro dessas obras. Porém, o que se observa é que após a exibição da novela, a direção da emissora não manteve a intenção inicial.

Em rede social, Braga questiona em postagem publicada a respeito de curso de letramento racial promovido pela emissora, onde *Lado a lado* é tida como exemplo a ser seguido por autores em relação à representação racial, sendo este o modelo a ser celebrado e seguido. O porquê de a gestão de teledramaturgia ter demitido os autores da obra considerada modelo e nem sequer ter aprovado nenhuma outra sinopse remotamente similar à obra é o que questiona o autor, e este questionamento

também me movimenta enquanto pesquisador e como consumidor assíduo da teledramaturgia da emissora.

Podemos observar através da análise empreendida neste trabalho que *Lado a lado* pode ser considerada como uma obra pioneira na intenção de apresentar protagonistas negros conscientes de sua história e de sua condição social. Ainda que possamos apontar incongruências, como as analisadas a partir da relação da maternidade da personagem Zenaide e a relação de carreira a partir da personagem Berenice. O uso das recorrências de imagens de controle, respectivamente da megera e da Jezebel, cria personagens que estão atreladas a noções estereotipadas.

A partir das cenas analisadas percebemos que há a articulação de algumas categorias, principalmente a da mulata e da megera. Essa construção está articulada às posições de predominância nas narrativas de telenovelas que apresentam personagens negras, como explanado ao longo da dissertação e como nos alude pesquisadores que já se debruçaram sobre o tema, como Araújo (2019) em sua análise da presença de personagens negros em telenovelas desde a década de 1960 a 1990, em que percebe que além da ausência na maioria das tramas, quando presentes as personagens obedeciam padrões de caracterização que podem ser considerado racistas; Malta e Oliveira (2016; 2020), em suas análises das personagens da atriz Taís Araújo nas novelas em que ela é protagonista, onde destaca a predominância de lugares comuns nos papéis assumidos pela atriz; e Grijó e Souza (2012), ao atualizar a pesquisa promovida por Araújo, analisando as obras do início dos anos 2000 e chegando a semelhantes conclusões. Além disso, podemos citar ainda Rodrigues (2011), que encontra 13 estereótipos racistas largamente utilizados nas produções audiovisuais, em especial no cinema, mas que não deixa de estar presente também na televisão.

Porém, ao analisar a trama de *Lado a lado* para além das relações de proximidade com noções estereotipadas encontradas em algumas situações destacadas, podemos citar também a relação de Isabel e Tia Jurema, que em seus seguimentos nos apresentam personagens ativas que não se enquadram dentro de estereótipos, o que não significa necessariamente que estaria sendo veiculada uma representação humanizada. Entendemos que essas personagens apresentam perfis que fogem dos padrões em relação à experiência audiovisual negra apresentada em telenovelas da emissora. Isabel é uma mulher livre, entende as suas limitações por estar dentro de uma sociedade marcada pelo racismo, mas em nenhum momento é tutelada por personagens brancos, ou tem o seu corpo como modelo de apenas admiração. A personagem não se enquadra nas imagens de controle apresentadas por Collins, mantendo em sua curva dramática aproximação com sua história e suas raízes sociais negras.

Nos segmentos escolhidos para análise podemos observar que ela exerce a função materna, quando lhe cabe essa possibilidade, de forma que se diferencie das representações associadas à mãe

preta, categoria definida por Gonzalez, e que cabe como estereótipo comum às mulheres negras na teledramaturgia. Nas questões envolvendo a carreira, Isabel não se insere por todo o período da trama na mesma posição de subemprego, deixando de ser empregada doméstica – carreira tida como pertinente às personagens negras – para se tornar empresária em distintos ramos, o da arte e da educação. Por se tratar de um melodrama, como vimos ao longo do segundo capítulo, a trama central recorre às questões envolvendo relacionamentos amorosos que se prologam por toda a vida das personagens. Porém, ao traçarmos as diferenças entre as protagonistas Laura e Isabel, percebemos que a visão que esta tem do matrimônio está ligado a questões diretamente associadas à construção melodramática, revelando as aspirações da mulher negra como diferentes daquelas assumidas pela mulher branca na sociedade.

Já Tia Jurema representa na trama a mulher negra que sai do sistema escravocrata e encontra em suas próprias raízes culturais a maneira para prosperar. Chama nossa atenção que apenas essa personagem é uma mulher negra de pele escura, sendo ela uma coadjuvante na trama, ainda que mantenha a sua relevância e importância para a história. Esse fato nos alude a uma importante questão que se refere à predominância da inserção de pessoas negras de pele clara, o que é justificado pela política de embranquecimento, sistema que vigorou no Brasil como lei oficial no início do século XX e ainda mantém uma forte tradição dentro dos sistemas de comunicação, como nos alude Santos (2021), e foi melhor detalhado no primeiro capítulo deste trabalho.

Como dito anteriormente, coube às personagens Berenice e Zenaide, que na trama desempenham o papel de vilãs, ou seja, suas construções narrativas servem apenas para barrar os protagonistas de conquistarem aquilo que almejam. Um típico papel de narrativas melodramáticas, mas chamamos atenção para os seus desenvolvimentos, ainda que calcado em estereótipos e lugares comuns, essas personagens, em especial Berenice, consegue lidar com as tradições referente à história da mulher negra dentro da sociedade carioca. Sua forma de sustento oficial, para além do dinheiro que conseguia através de suas maldades, vinha da cozinha no terreiro de Tia Jurema e posteriormente de sua atividade vendendo quitutes nas ruas. Como vimos, essa era uma das formas em que as mulheres negras conseguiam sua independência financeiras, muitas vezes, ainda no período escravocrata, juntavam-se para comprar as cartas de alforrias de outros homens e mulheres.

Ao escolher o caminho da vilania, a trama faz alusão a essa posição fundamental para a movimentação de uma narrativa melodramática. Percebemos que a personagem traz elementos de complexidade, ainda que poucos desenvolvidos em sua trajetória narrativa, mas que não estão unicamente associados a uma personagem plana. Berenice pode ser comparada com a invejosa e má Rosa, personagem interpretada por Léa Garcia em *A escrava Isaura* nos anos 1970. Não é nossa

intenção analisar a obra, mas a citamos por entender que *Lado a lado* utiliza de elementos narrativos já largamente assimilados pelo público consumidor deste formato. Ao trazer essa personagem, traça-se um certo contraste com aquela apresentada nos anos 1970, que mesmo tendo consciência de sua posição de escravizada, agia unicamente por inveja da protagonista. Já Berenice compreende a sua situação social, canalizando na protagonista suas frustrações em relação ao sistema em que vive.

Ao apresentar diferentes perfis de personagens, podemos ter uma dimensão ampla de trajetórias de distintos grupos de mulheres negras. A narrativa nos apresenta visões múltiplas de vivências negras através de suas personagens mulheres, ainda que em algumas personagens, como Berenice e Zenaide, recaia a utilização de estereótipos e imagens que podem ser entendidas como negativas. Ao expandir essa representação para além de uma única personagem negra, a trama nos oferece múltiplas narrativas de vivências negras ainda que cercados do mesmo ambiente, ou seja, o período imediato ao pós abolição, a narrativa consegue apresentar diferentes visões e vivências todas elas amparadas na história da população geral, como nos diz Baccega et al (2016) em sua análise da novela.

Um importante ponto que cabe destacar é que *Lado a lado* é uma obra escrita unicamente por pessoas brancas, seus autores principais João Ximenes Braga e Claudia Lage, e seus colaboradores de escrita além dos profissionais de pesquisa, todos são pessoas brancas. Desde a inauguração da emissora em 1965, nenhum autor ou autora negro assinou uma telenovela. A notícia do cancelamento da temporada de *Malhação* que vinha sendo desenvolvida pelos cineastas Marcos e Eduardo Carvalho, conhecidos como irmãos carvalhos, seria a primeira telenovela escrita por autores negros, tratando de temas pertinentes a essa parcela da população. Podemos inferir que o cancelamento dessa produção está associado ainda ao que Braga indaga em relação à emissora e também ao que acontece nos bastidores de *Nos tempos do imperador*.

Lado a lado venceu o Emmy internacional, premiação promovida pela academia de televisão dos Estados Unidos, na categoria melhor telenovela em 2013, vencendo inclusive o sucesso *Avenida Brasil*. Me permito retornar às memórias familiares que compartilho na introdução desde trabalho. Ao compartilhar o processo de pesquisa com colegas através das redes sociais, recebi muitas vezes mensagens de pessoas negras que não acompanham produções televisivas, mas que na ocasião de exibição de *Lado a lado* não só acompanharam toda a trama como puderam criar um ambiente de trocas e afetos em suas relações familiares. Algumas coisas em comum nesses relatos era a presença familiar ao redor da televisão. A telenovela é um espaço de construção afetiva, muitas de minhas memórias de reuniões familiares estava sempre presente através de algum bordão de personagens cômicos ou através de comentários sobre os capítulos que foram ao ar na semana anterior. *Lado a lado*, através do seu enredo, aproxima o público negro, aquele que é costumeiramente renegado nessas obras, fazendo

com que seja um espelho, ainda que não ideal e com falhas e vícios imagéticos, mas uma ocasião para celebrar, dentro do principal produto do nosso audiovisual, uma parte da história das pessoas que construíram o Brasil, principalmente das mulheres negras.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maureci Moreira de. **Ideologia do branqueamento nas telenovelas brasileiras**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Linguagens, Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá. P.159, 2015.
- ARAUJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Ed. Senac, 2019.
- _____. O negro na dramaturgia: um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista de estudos feministas**. Setembro de 2008.
- BACCEGA, MARIA APARECIDA; Mello, F.C; BARRETO, R. G. História, ficção e realidade: a novela Lado a Lado e seu olhar sobre questões históricas brasileiras. In: Ricardo Zagallo Camargo. (Org.). **Brasil: Múltiplas Identidades** - volume 2. 1ed.São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2016, v. 1, p. 1-20.
- BUENO, W. **Imagens de Controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins**. 1. ed. Porto Alegre: Zouk, 2020. v. 1. 176p.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven; London: Yale University Press, 1995
- CANDIDO, M. R.; FERES JUNIOR, J. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. **REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS**, v. 27, p. 1-13, 2019.
- CARMINHA, Marina. A teledramaturgia juvenil brasileira. IN: RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO (org.), Ana Paula; Igor; Marco: **História da televisão no brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.
- COLLINS, Patricia Hills. **Pensamento feminista negro: Conhecimento, consciência, e a política do empoderamento**. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- _____. Traços distintivos do pensamento feminista negro. IN: BAPTISTA; CASTRO (org.), Maria Manuel; Fernanda de: **Gênero e performance: textos essenciais 2**. Coimbra: Grácio Editor, 2019.
- DE MELO, José Marques. **Televisão brasileira: 60 anos de ousadia, astúcia, inovação**. Cátedra UNESCO/ Memorial da América latina, 2010.
- FERREIRA, J.; HAMLIN, Cynthia L. Mulheres, Negros e Outros Monstros: um ensaio sobre corpos não-civilizados. **Revista Estudos Feministas** (UFSC. Impresso), v. 18, p. 811-836, 2010.
- GOMES, Igor Bergamo An. **A ameaça simbólica das cotas raciais na mídia brasileira: o negro nas telenovelas**. Dissertação (Mestrado em Ciências sociais) – Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís. P.90, 2008.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino americano: ensaios intervenções e diálogos**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- _____. **Primavera para rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa**. 1ª Edição. Editora Filhos da África, 2018.
- GRIJÓ; SOUZA, Wesley Pereira; Adam Henrique Freire: O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações. **Estudos em comunicação**, nº 11, p. 185-204. Maio de 2012.
- HOOKS, Bell. **Olhares negros: Raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- _____. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. 1ª Edição. São Paulo: Elefante, 2019.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

- _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HAMBUGUER, Ester. TV brasileira hoje. IN **Revista USP**, n.61, p. 110-115, 2004.
- JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes (USP. Impresso)**, v. 3, p. 21-48, 2009.
- _____. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 1, n.26, p. 17-34, 2003.
- _____. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. In: 23o. Encontro Anual da Compós, 2014, Belém. **Anais do 23o. Encontro Anual da Compós**. São Paulo: Compós, 2014. v. 1. p. 1-16.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- MALTA, R. B.; OLIVEIRA, L. T. B. A Construção de Raça e Gênero nas Personagens de Taís Araújo. **ECCOM - EDUCAÇÃO, CULTURA E COMUNICAÇÃO**, v. 11, p. 165-178, 2020.
- MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. Editora Jandaíra; 1ª edição, São Paulo: 2019.
- MONTELEONE, Joana de Moraes. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: O trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920). **Revista Estudos Feministas [online]**. 2019, v. 27, n. 1 [Acessado 28 janeiro 2022]. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n148913>>
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2018
- NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras – relações raciais, quilombos e movimentos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- NÉIA, Lucas Martins. **Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020)**. 2021. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Pólen, 2020.
- OLIVEIRA, Laila Thaíse. **A mulher negra na primeira pessoa: uma construção de raça e gênero nas telenovelas protagonizadas por Taís Araújo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Universidade Federal de Sergipe, 2016.
- Roncador, S. (2011). O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, (31), 129–152.
- RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- ROSE, Diane. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George. (org). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- SILVA, Vinícius. O que é a masculinidade feminista para bell hooks, afinal? In: BAPTISTA; ALMEIDA (org.), Maria Manuel; Rodolfo Alves. **Gênero e poder: Performatividades contra hegemônicas**. Coimbra: Grácio Editor, 2020.

SANTOS, Richard. **Branquitude e televisão**: a nova África (?) na tv pública. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

SANTOS, Dominique Vieira: Acerca do conceito de representação in **Revista Teoria da História** ano 3/ n.6. Universidade Federal do Goiás, 2011.

SILVA, F. C. Maternidade negra em Um defeito de cor: a representação literária como disrupção do nacionalismo. **ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**, v. maio-Ago, p. 245-275, 2018.

SOUZA, E.P. de. **Cinema na panela de barro**: mulheres negras, narrativas de amor e afeto e identidade. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Educação, 2013.

SVARTMAN, Rosane. **Televisão em transformação**: como a telenovela pode indicar estratégias para a televisão corporativa diante das transformações da espetatorialidade, da convergência das mídias e das plataformas interativas. Tese (Doutorado em Comunicação) Universidade Federal Fluminense Instituto de Artes e Comunicação Social, 2019.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol 3, n. 6, 1990, p.207-229.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 85-99.

SITES

EM ENTREVISTA, João Ximenes Braga e Claudia Lage apontam as grandes surpresas de Lado a Lado, como a interpretação de Lázaro Ramos. **GSHOW**, São Paulo, 07 de mar. De 2013. Disponível em <<http://gshow.globo.com/novelas/lado-a-lado/Fique-por-dentro/noticia/2013/03/autores-destacam-trabalho-de-lazaro-ramos-indiana-ramos-o-super-heroi-negro.html>> acesso em 22 de abril de 2021

ENTREVISTA: Claudia Lage, autora da novela Lado a Lado. **GELÉDES**, São Paulo, 01 de abr. de 2013. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/entrevista-claudia-lage-autora-da-novela-lado-a-lado/>> acesso em 22 de abril de 2021.

FERNANDES, Guilherme. Lado a Lado – Os negros nas telenovelas. **Géledes**, São Paulo, 28 de mar. De 2013. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/lado-a-lado-os-negros-nas-telenovelas/>> acesso em 22 de Abr de 2021.

GARCIA, Fábio. 'Bom Sucesso' tenta uma representação racial mais diversa nas novelas. **CLAUDIA**, São Paulo, 28 de ago. de 2019. Disponível em <<https://claudia.abril.com.br/famosos/bom-sucesso-tenta-uma-representacao-racial-mais-diversa-nas-novelas/>> acesso em 04 de abr de 2021.

GLOBO COMUNICAÇÕES E PARTICIPAÇÕES S.A. **Gshow**, 2021. Página Inicial disponível em <<https://gshow.globo.com/novelas/>> acesso em: 04 de mar. De 2021.

GLOBO COMUNICAÇÕES E PARTICIPAÇÕES S.A. **Memória Globo**, 2021. Página disponível em <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/>> acesso em: 04 de mar de 2021

'LADO A LADO' e Fernanda Montenegro ganham o Oscar da TV. **G1**, São Paulo, 26 de nov. de 2013. Disponível em <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/11/fernanda-montenegro-vence-premio-emmy-internacional.html>> acesso em 21 de abril de 2021

NAQUELE Tempo.... **GSHOW**, São Paulo, 01 de nov. de 2013. Disponível em <<http://gshow.globo.com/novelas/lado-a-lado/Fique-por-dentro/naquele-tempo/noticia/2012/11/naquele-tempo-por-que-constancia-nao-permitia-que-laura-trabalhasse.html>> acesso em 22 de abril de 2021.

XAVIER, Nilson. "Me agonia essa mania dos homens de pegar as mulheres pelo braço", critica autora revendo Totalmente Demais. **Teledramaturgia**, São Paulo, 28 de maio de 2020. Disponível em <<http://teledramaturgia.com.br/me-agonia-essa-mania-dos-homens-de-pegar-as-mulheres-pelo-braco-critica-autora-revendo-totalmente-demais>> acesso em 06 de maio de 2021