



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS – CECH
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – DCOS

JULIE ANNE ROCHA ALVES

**A PRESENÇA DA MULHER NEGRA NAS SÉRIES DE FICÇÃO TELEVISIVAS
BRASILEIRAS**

São Cristóvão

2026

JULIE ANNE ROCHA ALVES

**A PRESENÇA DA MULHER NEGRA NAS SÉRIES DE FICÇÃO TELEVISIVAS
BRASILEIRAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade
Federal de Sergipe (UFS) como requisito parcial
para a obtenção do título de Bacharel.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kênia Cardoso Vilaça de
Freitas.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à minha mãe por todo o amor e apoio ao longo de todos esses anos, e por me permitir correr atrás dos meus sonhos. Muito dessa pesquisa nasceu das vivências que me acompanham desde a infância e que, se não fosse por você e a criação que me deu, os sonhos, visões e reflexões que construíram esta pesquisa provavelmente não teriam a oportunidade de chegar ao papel.

À Luiza, Vico, Lilian e Rebeca, pelo apoio irrestrito aos meus sonhos e projetos, o estímulo à minha pesquisa, e pela paciência pelos encontros furados por me encontrar em processo de pesquisa e escrita.

À professora Aianne, que me guiou quando eu me senti perdida em relação ao meu tema e que muito me inspirou para esta pesquisa.

À professora Kênia, por toda a orientação, paciência, carinho, acolhimento e atenção à este trabalho. Muito obrigada.

Ao professor Victor pela sua pesquisa e por ter colaborado na construção desse caminho que é a pesquisa sobre representação nas mídias, abrindo o caminho para novos e futuros estudantes e pesquisadores que queiram trilhar a mesma trajetória.

Ao Raul Marx, que me deu a oportunidade de participar da pesquisa Cinema-Educação, consequentemente inspirando também esta pesquisa.

A todos os meus amigos, minha família e aos professores por colaborarem comigo nesta jornada. Meus mais profundos agradecimentos.

In memoriam: Luiz Carlos Alves Pereira, sempre estudioso e dedicado, sendo até hoje meu maior exemplo e inspiração de responsabilidade, persistência e disciplina. Muito do meu estilo de vida hoje é dedicado a você.

RESUMO

Este trabalho investiga a presença e a representação da mulher negra nas séries televisivas brasileiras contemporâneas, compreendendo-as como produtos culturais atravessados por disputas simbólicas relacionadas à raça, gênero e classe. Diante da consolidação das séries de ficção como produtos centrais da cultura de massa, esta pesquisa analisa de que modo tais representações transitam entre avanços no campo da diversidade e a permanência de estereótipos historicamente associados às mulheres negras nos meios de comunicação brasileiros. A metodologia adotada é de caráter qualitativo, embora breve, fundamentada na análise crítica de obras audiovisuais, a partir dos estudos culturais e das teorias da representação, mobilizando autores como Stuart Hall, David Kellner, Lélia Gonzalez e Patricia Hill Collins. Foram analisadas as séries *Arcanjo Renegado* (2020), de José Júnior, *As Five* (2020) de Cao Hamburger, e *Encantado's* (2022), de Renata Andrade e Thais Pontes, com atenção especial à construção narrativa, aos conflitos atribuídos às personagens femininas negras e à relação entre protagonismo, subjetividade e estereotipização. Os resultados indicam que, embora haja uma maior presença de mulheres negras em posições de destaque profissional e social, suas trajetórias ainda são frequentemente condicionadas por arquétipos como o da Dama Negra, pela pedagogização da dor racial e pela subordinação narrativa ao protagonismo masculino. Observa-se, contudo, que produções com maior participação feminina nos processos criativos tendem a apresentar personagens mais complexas, humanizadas e plurais. Conclui-se que a ampliação da diversidade nas séries brasileiras, embora significativa, ainda ocorre de forma parcial e desigual, sendo imprescindível a ocupação de espaços de poder criativo por mulheres negras para que a representação deixe de ser apenas visível e se torne, de fato, emancipatória.

Palavras-chave: Representação; Mulher Negra; Séries Televisivas; Audiovisual Brasileiro; Feminismo Negro.

ABSTRACT

This study investigates the presence and representation of Black women in contemporary Brazilian television series, understanding these productions as cultural artifacts shaped by symbolic disputes related to race, gender, and class. In view of the consolidation of fictional television series as central products of mass culture, this study examines how such representations navigate between advances in diversity and the persistence of stereotypes historically associated with Black women in Brazilian media. The methodology adopted is qualitative in nature, albeit concise, and is grounded in the critical analysis of audiovisual works, drawing on cultural studies and theories of representation, mobilizing authors such as Stuart Hall, David Kellner, Lélia Gonzalez, and Patricia Hill Collins. The television series *Arcaño Renegado* (2020), created by José Júnior; *As Five* (2020), created by Cao Hamburger; and *Encantado's* (2022), created by Renata Andrade and Thais Pontes, were analyzed with particular attention to narrative construction, the conflicts assigned to Black female characters, and the relationship between protagonism, subjectivity, and stereotyping. The findings indicate that, although there has been progress in the presence of Black women in positions of professional and social prominence, their trajectories are still frequently shaped by archetypes such as the “Strong Black Woman,” by the pedagogization of racialized pain, and by narrative subordination to male protagonism. It is also observed that productions with greater female participation in creative processes tend to present more complex, humanized, and plural characters. The study concludes that the expansion of diversity in Brazilian television series, while significant, remains partial and uneven, making the occupation of spaces of creative power by Black women essential for representation to move beyond mere visibility and become genuinely emancipatory.

Key-words: Representation; Black Women; TV Shows; Brazilian Audiovisual; Black Feminism.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Personagem Madison para a linha de bonecas e série animada My Scene® produzida pela Mattel	10
Figura 2 - Flora para O Clube das Winx (2004)	11
Figura 3 - Taís Araújo interpretando a protagonista Helena Toledo em “Viver a Vida”	48
Figura 4 - Yolanda Braga com Leonardo Villar em “A Cor da Sua Pele”	49
Figura 5 - Sérgio Cardoso e Ruth de Souza como Tomás e Tia Cloé em “A Cabana do Pai Tomás”	50
Figura 6 - Taís Araújo na novela “Xica da Silva”, da Rede Manchete	51
Figura 7 - Erika Januza para a 1ª temporada de <i>Arcanjo Renegado</i>	71
Figura 8 - Erika Januza para a 2ª temporada de <i>Arcanjo Renegado</i>	74
Figura 9 - Cris Vianna em <i>Arcanjo Renegado</i>	76
Figura 10 - Heslaine Vieira para <i>As Five</i>	78
Figura 11 - Olímpia (Wilma Melo) e Eraldo (Luis Miranda) em <i>Encantado's</i>	82
Figura 12 - Dhu Moraes como Dona Ponza em <i>Encantado's</i>	84
Figura 13 - Neusa Borges é Tia Ambrósia em <i>Encantado's</i>	86
Figura 14 - Melissa (Ramille) na série <i>Encantado's</i>	87
Figura 15 - Ana Shaula (Luellem de Castro) e Pandora (Dandara Mariana), em <i>Encantado's</i>	88
Figura 16 - Evelyn Castro como Maria Augusta em <i>Encantado's</i>	89
Figura 17 - Ludmillah Anjos como Crystal em <i>Encantado's</i>	90
Figura 18 - Parte do elenco de <i>Encantado's</i>	91
Figura 19 - Jeniffer Dias é Thamy em <i>Rensga Hits!</i>	96

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Séries de ficção nacionais inéditas exibidas na televisão aberta em 2020	56
Tabela 2 - Séries de ficção nacionais inéditas exibidas na televisão aberta em 2021	57
Tabela 3 - Séries de ficção nacionais inéditas exibidas na televisão aberta em 2022	58
Tabela 4 - Séries de ficção nacionais inéditas exibidas na televisão aberta em 2023	59
Tabela 5 - Personagens femininas negras de destaque nas séries <i>Arcanjo Renegado</i> , <i>As Five</i> e <i>Encantado's</i>	64

SUMÁRIO

Apresentação.....	8
Introdução.....	14
1. Cultura das Séries, Representação e Poder: Bases Teóricas.....	21
1.1. Séries Televisivas como Fenômeno Cultural.....	21
1.2. Sobre Cultura de Mídia.....	25
1.3. Representação, Identidade e Produção de Sentidos.....	28
1.4. Raça, Gênero e Amefricanidade.....	32
1.4.1. Sobre Amefricanidade.....	35
1.5. Imagens de Controle na Representação da Mulher Negra.....	38
2. Historicidade da Mulher Negra na Televisão Brasileira.....	45
3. Percorso Metodológico.....	55
4. Avanços, limites e permanências nas representações.....	63
4.1. Análise do Corpus.....	70
4.1.1. Arcanjo Renegado.....	70
4.1.2. As Five.....	77
4.1.3. Encantado's.....	81
4.2. Análise comparativa dos resultado.....	92
Considerações finais.....	98

Apresentação

Ao longo de sua história, a televisão parece ter apresentado poucas oportunidades para os atores afro-descendentes, que buscaram por ela e deram a “alma” por suas carreiras artísticas, sonhando em poder interpretar grandes papéis, representar heróis e mocinhas, serem reconhecidos como grandes estrelas, ou que, simplesmente, desejavam ser amados pelo público, pelo exemplo de humanidade oriundo da força e diversidade dos papéis pelos quais poderiam representar o brasileiro comum. (ARAÚJO, 2019, p.16)

Acredito que a forma como o outro nos vê e como nós nos vemos impacta diretamente na forma como conduzimos a nossa vida. Nossa autoestima e autoconfiança moldam a forma como nos portamos na sociedade, desde os ambientes sociais, até os de trabalho e nos nossos relacionamentos. Portanto, acredito que cuidar do que influencia a forma como nos vemos e como somos vistos, significa consequentemente cuidar de todos os âmbitos da nossa vida.

Sou uma mulher negra nascida em Manaus, AM, em 1997. Natural de uma família que sempre foi de classe baixa e sempre se esforçou para garantir o nosso bem estar, uma educação de qualidade e uma infância feliz para mim. Minha mãe sempre me contou como ela sonhava que sua primeira criança fosse uma menina, pois ela queria mimá-la com todas as roupas, acessórios, brinquedos e objetos que ela não pôde ter durante a sua infância. E assim foi feito, dentro da nossa realidade econômica.

Dessa forma, eu cresci tendo bastante contato com o espectro do que é dito como feminino – a cor rosa, bonecas Barbie, desenhos de garotas mágicas, moda, etc – e sempre fui bem resolvida com isso. Fui uma criança que usava a cor rosa dos pés à cabeça e que orgulhosamente se intitulava como *patricinha*, mesmo que, na época, não entendesse todas as características que se implicam no termo.

Dentro da mentalidade infantil, e tendo todo o amor e cuidado dos meus pais, nunca pensei que havia algo de “errado” ou “incomum” comigo. Isso até a minha primeira experiência com racismo ter sido ainda em tenra idade, por volta dos 4 ou 5 anos, quando algum comentário (que felizmente minha memória apagou) que ouvi na escola, me levou a fazer todo o trajeto de volta para casa chorando e pedindo a minha mãe para que eu fosse branca.

Outro episódio do qual me lembro recorrentemente é um em que, em uma celebração familiar, uma criança foi a única a ganhar de presente uma boneca preta, enquanto que eu e

minhas primas ganharam bonecas brancas, e imediatamente ela começou a chorar. O presente ser diferente para ela não foi dado com nenhuma má intenção, apenas devido a falta da mesma quantidade de bonecas brancas para todas. Mas fosse a reação dela devido ao fato de que ela foi a única que recebeu uma boneca diferente, ou porque, na época, bonecas pretas eram consideradas “feias”, o que sucedeu foi um desconforto palpável que se instaurou no ambiente diante daquela reação. E, mesmo sem ninguém me explicar nada abertamente, eu sabia que não deveria ser daquela forma. Afinal, eu estava cercada por mulheres negras: por que uma boneca semelhante à nossa imagem causava tanto desconforto numa criança?

Diante dessas memórias, ficou muito perceptível para mim que, mesmo sabendo que não havia de fato algo de errado comigo, na percepção de terceiros, talvez existisse, e que provavelmente eu estava fadada a ser preterida.

Isso se provava nas mídias. Como uma consumidora assídua de televisão, além dos desenhos eu também gostava muito de filmes da Barbie, comédias românticas e, claro, os famosos filmes de patricinha. Porém, me frustrava profundamente o fato das protagonistas sempre serem loiras de olhos claros e receberem não apenas o destaque, mas também os melhores figurinos e acessórios. Me frustrava tanto a ponto de, naquela época, eu desenvolver certo rancor por loiras. Sempre ao assistir obras protagonizadas por mulheres, a minha eu criança ansiava por ter alguém para se identificar, e sempre buscava ou pela personagem negra, ou, na maioria dos casos, a personagem de, no mínimo, cabelo escuro e a menos popular, pois era o máximo que eu conseguia encontrar de identificação, me compadecendo pela sensação de não ser a preferida.

Recordo até hoje das *MyScene*, uma linha de bonecas da Mattel de 2002 inspirada no universo da Barbie, com bonecas estilosas incorporadas pela cultura *Y2K*¹. Logo elas se tornaram minha linha de bonecas favorita por possuir uma personagem negra, Madison, em suas três personagens originais, sendo posicionada como uma das protagonistas e recebendo figurinos e acessórios marcantes, o que a diferenciava das personagens que eram apenas amigas da Barbie nos desenhos anteriores. A linha possuía também uma *websérie*² animada em seu site, e eu finalmente encontrei, naquele desenho, um referencial de personagem negra

¹ “Year 2000”, que significa “anos 2000” em tradução livre, referindo-se ao conjunto de tendências estéticas, visuais e comportamentais associadas ao final dos anos 1990 e início dos anos 2000, marcadas por influências tecnológicas, futurismo digital, cores vibrantes, brilho metálico, moda inspirada na cultura pop e no otimismo em torno da virada do milênio.

² Produção audiovisual seriada concebida para exibição prioritária na internet, distribuída por meio de plataformas digitais, geralmente com episódios de duração variável e formatos mais flexíveis que os da televisão tradicional.

que era antenada em moda, cultura pop, vivia um romance e sofria por exatamente os mesmos problemas que as demais.



Personagem Madison para a linha de bonecas e série animada *My Scene*® produzida pela Mattel.

O mesmo se estende para *O Clube das Winx* (2004-2019), animação italiana criada e escrita por Iginio Straffi, onde a Flora, que na primeira temporada era a única personagem negra e, mesmo não sendo a protagonista, possuía destaque visual, com design e figurino cuidadosamente pensados, ao invés do destaque ir todo para a protagonista ruiva, Bloom, ou para a personagem loira, Stella, esta última sendo a personagem que possuía todos os estereótipos de uma patricinha. Mesmo ainda sendo uma coadjuvante relativamente subestimada dentro da narrativa, a Flora foi o primeiro caso que vi de personagem negra com favoritismo entre o público. Para uma criança que constantemente se sentia frustrada com o que encontrava nas suas mídias favoritas, mudanças pequenas e simplórias como essas foram algo que acabaram por me marcar positivamente.



Flora para *O Clube das Winx* (2004)

Com o passar dos anos, os desenhos ficaram para trás, o rancor imaturo por personagens loiras se dissipou e, ao longo da minha vida, descobri na arte um refúgio e um lugar de conforto. Fosse ouvindo as letras de canções com as quais me identificava ou assistindo a obras que contavam dilemas semelhantes aos meus. Porém, mesmo com todo o processo de descobrimento pessoal, mudança de gosto e subsequente amadurecimento, ainda era forte em mim a sensação de insatisfação com a representatividade nas mídias, pois ainda assim, percebia que nunca me sentia totalmente contemplada. Era claro para mim como o espaço para mulheres pretas e pardas era constantemente pequeno, raramente recebendo protagonismo, contando dilemas femininos identificáveis ou simplesmente recebendo papéis e aventuras que eu via as personagens brancas viverem.

Especialmente na adolescência, ao desenvolver um grande gosto pelo gênero de fantasia, notei que era um espaço ainda menor. Como uma criança que amava desenhos de garotas mágicas e mundos fantasiosos, não encontrei nas obras infanto-juvenis de aventura, de vampiros ou nas obras de distopia que estiveram em alta de 2010 a 2015 e das quais eu fui fã assídua, personagens negras que eram heroínas sobreviventes até o final; que eram semideusas ou bruxas poderosas que integravam o trio principal; não encontrei na maioria

das mídias uma outra Flora ou outra Madison, com seu determinado destaque que não fosse apenas ser a melhor amiga da protagonista, e que tinham o direito de terem preocupações mais leves ou apenas viverem um romance. E, principalmente, fosse nos livros, adaptações para o cinema ou séries de ficção, não encontrei personagens negras que possuíam o direito de *errar*. Sempre que havia uma personagem negra integrando o elenco principal, notava através das interações com os demais consumidores que ela precisava possuir um caráter imaculado ou ser extremamente habilidosa, para não correr o risco de ser odiada pela *fanbase*³.

Foi assim que percebi que a arte não precisava ser um lugar onde eu apenas deveria esperar para me sentir representada, mas que eu poderia ativamente fazer parte. Se as grandes mídias não me entregavam a representatividade que eu tanto sentia falta, então eu mesma criaria ela. Meu objetivo tornou-se criar histórias onde eu pudesse dar esse protagonismo para mulheres negras em diferentes gêneros; mulheres negras que vivenciam uma comédia romântica, ou que são bruxas carismáticas, heroínas em um apocalipse zumbi, *final girls*⁴ em um filme de terror, ou que descobrem que são filhas de uma entidade mágica, herdando seus poderes e tendo que salvar o mundo.

Minha paixão pela arte sempre foi grande e a vontade de fazer uma diferença maior ainda, e ao descobrir minha afinidade pela escrita, mesmo que imatura, e grande empolgação pela ideia de criar histórias, personagens e mundos completamente novos, tomei aquilo como meu propósito. Decidi ainda jovem que encontraria uma forma de fazer as histórias que eu gostaria que fossem contadas, tomassem forma e fossem ouvidas, lidas e/ou vistas. Encontrei na carreira de cineasta o melhor potencial para dar vida a essas histórias, e no curso de Cinema a melhor forma de desenvolver as habilidades que eu julguei necessárias para alcançar esse objetivo.

Os anos cursando Cinema na universidade me trouxeram não apenas novas/melhores habilidades e experiências, mas também uma visão mais ampla acerca do mundo em que vivemos, da sociedade que fazemos parte e como eles impactam no audiovisual. Com amadurecimento e conhecimentos adquiridos, tornou-se claro que os problemas que eu notava ainda criança não eram apenas impressões minhas, mas um problema há muitos anos enraizados na sociedade, e que eu não era a única impactada por eles. E como não apenas

³ Literalmente “base de fãs” em inglês, refere-se ao conjunto organizado ou reconhecível de fãs que acompanham, consomem e promovem ativamente a obra, personalidade ou produto cultural, participando de sua circulação simbólica por meio de engajamento em redes sociais, eventos e práticas de divulgação.

⁴ *Final Girl* é um conceito do cinema de horror que designa a última personagem feminina sobrevivente em narrativas do gênero *slasher*, geralmente responsável por confrontar o antagonista e sobreviver ao desfecho, sendo associada a traços de moralidade, resistência e vigilância.

consumidora de audiovisual, mas também profissional da área, decidi que era indispensável me aprofundar mais nos estudos culturais, não apenas com o propósito de enriquecer meus projetos, mas também levantar reflexões que amadurecem minha visão de mundo.

Durante o meu último ano de graduação, fui contemplada com uma bolsa em Iniciação Tecnológica para o projeto de pesquisa “Cinema-Educação: A Imagem é um Direito Humano?”, contemplado no edital nº 06/2023 - Tarcísio Duarte, da FUNCAP/SE, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lcp nº 195/2022), em parceria do Núcleo Interdisciplinar de Cinema e Educação (NICE) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), orientado pelo pesquisadores Raul Marx, Kleverton Souza e Diogo Teles. Apesar de ser selecionada como bolsista em tecnologia, pude participar e auxiliar na pesquisa científica, na qual nos debruçamos sobre leituras acerca do cinema na educação, na imagem como um direito para todos e o seu potencial emancipador, especialmente para comunidades marginalizadas.

Foi a partir dessas leituras que despertei o desejo de aprofundar as discussões, direcionando meu olhar para os cruzamentos entre imagem, gênero e raça, com foco na representação das mulheres negras. O contato com autoras como bell hooks e Lélia Gonzalez, e posteriormente sendo apresentada a Stuart Hall, provocou em mim reflexões que se entrelaçam às minhas próprias vivências. As questões levantadas por esses pensadores fizeram emergir memórias da infância, quando eu pouco, quase nada, me reconhecia nas mídias que consumia, o que me levava a questionar constantemente o porquê disso.

A presente pesquisa nasce desse lugar de muito questionamento, insatisfação com a realidade em que viveu, mas de muita determinação a não apenas entender o espaço da mulher negra na sociedade e nas mídias e como essa representação impacta na sociedade, mas também de transgredir esse espaço limitado imposto a nós, e com muita esperança de tornar-se uma cineasta que poderá finalmente contar, através da arte, a própria história e a de demais mulheres que por muitos anos não se sentiram vistas.

Introdução

Ao longo da história da televisão brasileira, a presença de mulheres negras nas produções de ficção esteve atravessada por silenciamentos, estereótipos, papéis secundários e arquétipos construídos pela lógica da hegemonia. Apesar dos avanços pontuais, ainda é notável a escassez de personagens negras em posições de protagonismo na maioria das obras fictícias televisivas. Essas representações não apenas reafirmam uma desigualdade histórica presente no país, como também impactam diretamente a forma como indivíduos negros, especialmente mulheres, são percebidos na sociedade.

A escassez de referências positivas na televisão implica que, historicamente, os modelos de representatividade disponíveis tenham se limitado a figuras femininas negras associadas à escravidão, ao trabalho doméstico, à hiperssexualização, ao alívio cômico ou à mera presença coadjuvante, sempre à sombra de protagonistas brancos. A ausência de narrativas que lhes conferissem complexidade e centralidade dramática e protagonismo humano reforçava um imaginário social no qual a mulher negra ocupava sempre posições de subalternidade.

Segundo dados do Censo Demográfico de 2022 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a população negra (entendida como a somatória de pretos e pardos) corresponde a 55,5% da população brasileira; de acordo com relatório publicado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud) em 2024, as mulheres negras (28,4%) corresponde à maior percentagem da população em idade ativa, o que equivale a cerca de 60 milhões de pessoas. Apesar dessa expressiva presença social e econômica, são o grupo mais vulnerável e menos beneficiado por avanços sociais e, no audiovisual, a inserção da mulher negra permanece limitada, tanto em termos de oportunidades profissionais quanto de visibilidade narrativa.

A televisão brasileira permanece como um objeto de estudo crucial para compreender as dinâmicas midiáticas, culturais e sociais do país, mesmo em um cenário de crescente digitalização. Segundo dados obtidos através da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) em 2023, o número de domicílios com TV no Brasil subiu de 69,6 milhões para 71,5 milhões de 2021 a 2022, representando uma proporção de 94,9%, em comparação aos 86,4% de domicílios com banda larga fixa.

Entre os domicílios com televisão, 43,4% utilizavam algum serviço pago de *streaming*⁵ de vídeo. Entre os domicílios com esse serviço, a grande maioria (95,3%) também acessavam canais de televisão, sendo 93,1% na TV aberta e 41,5% com TV por assinatura. Apenas 4,7% dos domicílios com acesso pago a *streaming* de vídeo não tinham TV aberta ou por assinatura. Essa disparidade reforça a necessidade de se analisar a televisão aberta como fenômeno midiático ainda hegemônico em um país marcado por profundas desigualdades regionais e socioeconômicas, especialmente sob o contexto pós-pandêmico.

Fica claro que, embora a internet e as plataformas de vídeo sob demanda tenham ampliado as formas de consumo audiovisual e ocupem as moradias brasileiras cada vez mais a cada ano, a televisão tradicional ainda se mantém como o principal meio de entretenimento e informação para boa parte da população, especialmente em regiões rurais. Isso se deve, em parte, a certas limitações estruturais da infraestrutura da banda larga (SILVA, 2014); embora a transmissão de radiofrequência por satélite já seja superada por tecnologias como a fibra óptica, a internet via satélite ainda se destaca em áreas remotas e rurais onde a infraestrutura de fibra óptica é inexistente ou inviável.

A televisão brasileira possui características únicas que a distinguem de outros modelos globais, demandando uma abordagem crítica específica. A produção televisiva nacional, especialmente por meio da telenovela, consolidou-se como um dos principais espaços de produção de sentidos e de construção da identidade cultural no país (LOPES, 2003; 2009; 2014), articulando narrativas que dialogam diretamente com o cotidiano social. O estudo da televisão brasileira significa não apenas mapear suas mudanças tecnológicas e mercadológicas, mas também refletir sobre suas implicações culturais e políticas em um contexto de democratização ainda incompleta dos meios de comunicação.

Com a eclosão da pandemia do vírus SARS-CoV-2 no Brasil em 2020, e a adoção de medidas de isolamento social, observou-se um aumento significativo no consumo de mídias digitais e audiovisuais, incluindo a internet, a televisão aberta e as plataformas de *Video on Demand* (VoD)⁶. Esse cenário contribuiu para a ampliação da audiência de formatos televisivos como telenovelas, *reality shows*⁷ e, especialmente, séries. Diante desse cenário, as

⁵ Tecnologia que envia informações e conteúdos multimídia por meio da transferência de dados, permitindo a reprodução contínua de conteúdos audiovisuais através da internet.

⁶ Traduzido como Vídeo sob Demanda, é um modelo de distribuição audiovisual no qual o espectador pode selecionar e assistir a conteúdos no momento de sua escolha, por meio de plataformas digitais, sem a necessidade de seguir uma grade de programação fixa, como ocorre na televisão tradicional.

⁷ “Programa de Realidade” em tradução livre, formato televisivo ou digital que acompanha pessoas reais em situações cotidianas ou desafios estruturados em prol de uma vitória final, combinando elementos de espontaneidade e encenação, para fins de entretenimento.

emissoras de televisão brasileiras adotaram estratégias de readequação de suas grades de programação, recorrendo à reprise de conteúdos populares. No caso do Grupo Globo, essa estratégia incluiu a exibição, na televisão aberta, de séries originalmente produzidas e disponibilizadas em sua plataforma digital, o *Globoplay*⁸.

Nesse contexto, ao trazer as questões levantadas para a contemporaneidade, observa-se que a televisão e, mais recentemente, as plataformas digitais, vêm reconfigurando os modos de produção e consumo de narrativas audiovisuais. Após a literatura, o teatro, o cinema e outras formas consolidadas de narrativa, a série televisiva destaca-se como um dos meios narrativos de maior destaque na cultura de massa contemporânea. Sua crescente popularidade está associada não apenas ao aumento significativo da produção, mas também à ampliação das formas de acesso, que incluem a televisão aberta, a TV por assinatura, o *download*⁹ e as plataformas digitais de *streaming*. As séries, que por muito tempo ocuparam lugar secundário em relação às telenovelas, passaram a assumir maior protagonismo na cultura midiática no Brasil, tanto pela diversificação de formato quanto pela possibilidade de abordar temáticas mais específicas e complexas.

Esse movimento vinha se intensificando com a consolidação dos serviços de vídeo sob demanda (VoD), que transformaram os hábitos de consumo audiovisual no Brasil e ampliaram o acesso a produções seriadas nacionais. As séries produzidas para a televisão aberta e posteriormente disponibilizadas em plataformas digitais, ou vice-versa, bem como aquelas concebidas exclusivamente para o *streaming*, passaram a ocupar um espaço de destaque no imaginário coletivo, disputando com as novelas a função de principal mediadora das representações sociais.

No âmbito das telenovelas, pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), que analisou 254 novelas exibidas entre 1977 e 2023, revela que as novelas da TV Globo foram historicamente compostas majoritariamente por personagens brancos (86,4%), enquanto personagens pretos representaram 7,9% e pardos, 5%. Embora esses percentuais tenham apresentado crescimento ao longo dos anos, João Feres Júnior, coordenador do GEMAA, ressalta que a presença negra permanece concentrada, sobretudo, em papéis secundários. Segundo o autor, “nas histórias principais, onde estão os protagonistas, apenas 8% dos personagens são não brancos, enquanto nas tramas paralelas a

⁸ Plataforma brasileira de *streaming* pertencente ao Grupo Globo, que opera no modelo de vídeo sob demanda (VoD), oferecendo produções originais, séries, filmes, programas televisivos e transmissões ao vivo, mediante assinatura ou acesso vinculado a serviços da emissora.

⁹ Baixar, transferir ou descarregar arquivos da internet para o seu dispositivo (computador ou celular).

proporção sobe para 18%”, evidenciando uma ampliação quantitativa que não se traduz, necessariamente, em maior centralidade narrativa.

Ainda segundo o estudo, em 2023 as mulheres negras corresponderam a 16% das personagens femininas nas telenovelas. No entanto, quando esse dado é confrontado com a composição demográfica da população brasileira, torna-se evidente que tal percentual é insuficiente para refletir a diversidade racial e social do país. Em um país amplamente marcado pela miscigenação e pela maioria populacional negra, a reduzida presença de personagens negras em posições de centralidade nas narrativas audiovisuais revela a persistência de um imaginário social que associa o negro a lugares subalternizados, limitando sua legitimidade simbólica para ocupar espaços de protagonismo, poder e complexidade narrativa.

É nesse cenário que se evidencia a necessidade de questionar a presença da mulher negra nas produções audiovisuais e de refletir criticamente sobre as formas pelas quais ela tem sido representada, uma vez que o racismo na sociedade não retrocede com o avanço da sociedade, ao invés disso, ele avança e se adapta à socioeconomia atual, se moldando de acordo com o contexto social (MOORE, 2007), de forma que continue perpetuando seus ideais hegemônicos.

Não será o caso de fazer uma análise acerca da presença da mulher negra nas telenovelas, embora este campo de pesquisa seja ainda um movimento em curso; este trabalho tem por objetivo voltar o olhar para as séries de ficção que, no Brasil, são um fenômeno cultural mais recente e ainda pouco explorado, mas que já ocupam seu lugar na cultura de massa, sendo tópico de discussão especialmente entre os grupos mais jovens. Dessa forma, diante da ascensão da popularidade das séries, o acesso global às plataformas digitais e relevância dentre os públicos de diferentes idades e gêneros, esta monografia propõe uma breve análise da presença de mulheres negras em séries televisivas brasileiras dos anos de 2020 a 2023, sendo estas: *Arcanjo Renegado* (2020), de José Júnior, *As Five* (2020) de Cao Hamburger, e *Encantado's* (2022), de Thais Pontes e Renata Andrade. Esta pesquisa surge a partir dos seguintes questionamentos: o quanto a mulher negra tem estado presente nas séries de ficção televisivas brasileiras na contemporaneidade? Como as personagens femininas negras estão sendo representadas? Até que ponto é representatividade e até onde é apenas estereotipação? De que forma a representação reflete ou confronta estereótipos de gênero e raça? E em que medida as séries promovem ou limitam a visibilidade e a complexidade de personagens femininas negras?

Partindo dessas premissas, a pesquisa tem por objetivos: examinar como as personagens femininas negras são construídas nas narrativas das séries selecionadas, considerando aspectos como protagonismo, trajetória dramática, conflitos, desfechos e relações afetivas; identificar a presença de estereótipos e arquétipos historicamente atribuídos às mulheres negras, articulando-os às noções de representação, imagens de controle e interseccionalidade; e, por fim, avaliar se as produções analisadas indicam avanços na complexidade, autonomia e pluralidade das personagens femininas negras, ou se mantêm padrões de subalternização simbólica na ficção televisiva brasileira contemporânea.

Para isto, esta monografia organiza-se em quatro capítulos e fundamenta-se em uma abordagem interseccional que articula raça, gênero e classe, ancorando-se nos aportes teóricos de Marcel Vieira, David Kellner, Stuart Hall, Lélia Gonzalez e Patricia Hill Collins. Os estudos desses autores e autoras são centrais para compreender como tais categorias estruturam e atravessam as formas de representação midiática, em especial no âmbito das séries de ficção televisivas brasileiras.

O primeiro capítulo dedica-se à discussão teórica que sustenta a pesquisa. Inicialmente, mobiliza-se a contribuição de Marcel Vieira (2014), cuja noção de Cultura das Séries permite compreender a série televisiva como um fenômeno cultural específico da contemporaneidade, marcado por lógicas narrativas próprias, recorrência temática, serialidade e forte inserção no cotidiano social. Para o autor, as séries não devem ser analisadas apenas como produtos de entretenimento, mas como formas culturais capazes de produzir sentidos, valores e identificações, articulando-se com transformações tecnológicas, industriais e simbólicas da televisão contemporânea.

Na sequência, o capítulo se apoia nos Estudos Culturais, dialogando com David Kellner (2001), cuja perspectiva dos estudos críticos da mídia compreende os produtos midiáticos como espaços de disputa ideológica. Kellner entende a mídia como um terreno no qual se constroem e se disseminam representações que refletem, legitimam ou tensionam relações de poder vigentes, especialmente aquelas relacionadas à raça, gênero e classe. Dessa forma, as séries televisivas são analisadas como textos culturais que podem tanto reproduzir discursos hegemônicos quanto oferecer possibilidades de resistência e reconfiguração simbólica.

Essas contribuições articulam-se diretamente com o pensamento do sociólogo e teórico cultural Stuart Hall (1997, 2003, 2006, 2016), para quem a realidade mediada por aparatos tecnológicos institucionais que substituem a comunicação cara a cara está profundamente implicada no funcionamento do poder. Hall (2016) argumenta como a mídia

não apenas reflete a sociedade, mas participa ativamente da construção de sentidos, especialmente no que se diz na forma como raça e etnia são percebidas e representadas.

Neste contexto, a presente pesquisa fundamenta-se na teoria da representação e construção de identidades desenvolvidas por Hall (1997, 2003, 2006, 2016). Para o autor, a identidade não é algo fixo ou essencial, mas um processo dinâmico e socialmente construído, moldado por múltiplas influências culturais e pelas relações de poder que atravessam a sociedade (2006). Em vez de buscar uma definição estável ou uma “escala final de valor”, Hall (2003) compreende a identidade como um campo em constante movimento, no qual significados são continuamente negociados e redefinidos.

Hall (2016) também compreende a cultura como um sistema de significados compartilhados, no qual a imagem ocupa papel central na construção das percepções sociais. As representações midiáticas, enquanto práticas discursivas, não apenas espelham a realidade social, mas moldam modos de ver e compreender o mundo. Desse modo, as mídias audiovisuais tornam-se espaços privilegiados na produção e manutenção de identidades racializadas, frequentemente reforçando hierarquias simbólicas e preconceitos históricos.

Complementando essa abordagem, o primeiro capítulo incorpora o pensamento de teóricas feministas negras, fundamentais para uma compreensão aprofundada das experiências e representações da mulher negra. Destaca-se, inicialmente, Lélia Gonzalez (1984, 1988), cuja contribuição é central para os estudos de raça e gênero no Brasil. A autora analisa como a mulher negra, situada na base da estrutura social, é alvo de processos contínuos de desvalorização simbólica, apagamento e exotização, especialmente nas representações midiáticas. Gonzalez também oferece uma perspectiva decolonial ao formular o conceito de *amefricanidade*, reafirmando as raízes culturais e históricas afro-latino-americanas da identidade negra.

Em diálogo com essa perspectiva, recorre-se à contribuição de Patricia Hill Collins (2019), particularmente à sua categoria analítica das “imagens de controle”, que permite compreender os estereótipos atribuídos às mulheres negras como mecanismos de manutenção das opressões raciais, de gênero e de classe. Embora desenvolvida a partir do contexto estadunidense, essa categoria revela-se produtiva para pensar as recorrências e semelhanças presentes na sociedade brasileira e em suas produções audiovisuais.

O segundo capítulo apresenta uma abordagem histórica da ficção seriada na televisão brasileira, com ênfase na representatividade da mulher negra, dialogando principalmente com os estudos de Joel Zito Araújo (2006, 2008, 2019) e Victor Adriano Ramos (2022) acerca da presença negra nas telenovelas brasileiras. Neste capítulo, discute-se como as estruturas

históricas de produção audiovisual influenciaram a presença, os papéis e os limites impostos às personagens negras ao longo do tempo.

O terceiro capítulo dedica-se à explicação do percurso metodológico da pesquisa, bem como à apresentação quantitativa da presença de personagens negras nas séries exibidas na televisão aberta brasileira entre os anos de 2020 e 2023. A partir de dados do Obitel Brasil, são elaborados quadros quantitativos que permitem identificar onde e como a população negra está inserida nessas narrativas, além de refletir sobre as estratégias e motivações das emissoras ao abordar temáticas sociais.

O quarto capítulo apresenta a análise dos resultados e a discussão dos dados à luz do referencial teórico mobilizado ao longo do trabalho, articulando os achados empíricos com os debates sobre representação, identidade e poder. Para tanto, são analisadas as séries *Arcanjo Renegado* (2020), de José Júnior, *As Five* (2020) de Cao Hamburger, e *Encantado's* (2022), de Renata Andrade e Thais Pontes; inicialmente de forma individual, atentando-se à construção das personagens femininas negras no interior das narrativas, partindo de uma perspectiva crítica e interseccional, e às possibilidades oferecidas pelo formato seriado, como o desenvolvimento progressivo de arcos dramáticos e a complexificação psicológica das personagens.

Em um segundo momento, realiza-se uma análise comparativa entre as obras, com o objetivo de identificar aproximações e distanciamentos nas formas de representação da mulher negra, observando tanto as rupturas quanto as permanências dos arquétipos historicamente associados a essas personagens. Busca-se, assim, compreender quais construções narrativas avançam no sentido de representações mais plurais e maduras e quais permanecem limitadas por estereótipos e lógicas tradicionais de subalternização.

Por fim, nas considerações finais, são retomados os principais argumentos e resultados da pesquisa, apontando suas contribuições, limitações e possíveis desdobramentos para investigações futuras sobre a representação da mulher negra no audiovisual brasileiro.

1. Cultura das Séries, Representação e Poder: Bases Teóricas

O capítulo presente dedica-se à construção do embasamento teórico que sustenta a pesquisa, articulando contribuições dos estudos sobre televisão, cultura e representação. A partir da noção de Cultura das Séries, de Marcel Vieira, as séries televisivas são compreendidas como formas culturais contemporâneas dotadas de lógicas narrativas próprias e forte inserção no cotidiano social. Em diálogo com os Estudos Culturais, especialmente com David Kellner (2001) e Stuart Hall (1997, 2003, 2006, 2016), as produções televisivas são analisadas como textos midiáticos atravessados por disputas ideológicas, capazes de tanto reproduzir quanto tensionar relações de poder. Por fim, o capítulo incorpora as contribuições do feminismo negro, com destaque para Lélia Gonzalez e Patricia Hill Collins, cujas reflexões permitem compreender as representações da mulher negra a partir de uma perspectiva interseccional, evidenciando os mecanismos simbólicos de apagamento, estereotipização e controle presentes nas narrativas audiovisuais brasileiras.

Ao articular essas autoras e autores, esta pesquisa busca compreender de que maneira as séries de ficção televisivas brasileiras participam da construção dessas representações, ora reproduzindo estigmas e papéis subalternizados atribuídos às mulheres negras, ora oferecendo brechas para representações mais plurais, complexas e emancipadoras.

1.1. Séries Televisivas como Fenômeno Cultural

A televisão brasileira exerce uma hegemonia cultural incontestável, fundamentada, em grande medida, pela centralidade de suas ficções seriadas, isto é, produtos audiovisuais produzidos para um consumo segmentado em capítulos ou episódios. Tais produções englobam telenovelas, minisséries, microsséries, séries e seriados. A telenovela, em particular, consolidou-se como o principal expoente da indústria cultural nacional, alcançando expressiva inserção em mercados internacionais na Europa, Ásia e Américas. Para além de sua relevância econômica, o gênero é reconhecido por teóricos da comunicação como um modo de representação que reflete as dinâmicas socioculturais do país.

Nas últimas décadas, contudo, foi notória a ascensão das séries ficcionais em seu formato tradicional, que passaram a ocupar um espaço de crescente prestígio e impacto na cultura global. Para compreender esse fenômeno, entretanto, faz-se necessário primeiramente uma delimitação conceitual entre novela e série, formatos audiovisuais frequentemente

utilizados de forma indistinta no senso comum, mas que apresentam estruturas narrativas, modos de exibição e lógicas de produção distintas.

As análises estruturais do formato seriado ainda percorrem um caminho em consolidação, especialmente por se tratar de um modelo relativamente recente e menos explorado quando comparado a outros formatos audiovisuais. Nesse sentido, Balogh (2002, p. 95) defende que “*a descontinuidade, a interrupção, a fragmentação são características da linguagem televisual*”, identificando como principais formatos da ficção televisiva as séries e os seriados, as minisséries e as telenovelas.

As telenovelas e as séries distinguem-se, sobretudo, por suas estruturas narrativas e modos de produção. A novela caracteriza-se por uma narrativa contínua, exibida de forma quase diária e com ausência de divisão em temporadas. Composta por cerca de 160 capítulos, a novela desenvolve uma única trama central, na qual cada capítulo retoma diretamente o ponto de interrupção do anterior, exigindo acompanhamento regular do público. Esse formato, historicamente central na televisão aberta de países latino-americanos como o Brasil, organiza-se em horários fixos e prolongados ao longo de vários meses.

Um de seus traços centrais é o fato de ser escrita e gravada concomitantemente à exibição, o que possibilita ajustes narrativos em resposta à recepção do público e da crítica, sem romper com o eixo principal previamente estabelecido na sinopse (Pallottini, 1998). Essa abertura estrutural favorece a multiplicidade de conflitos e a constante dilatação da narrativa, conferindo à telenovela um caráter processual e adaptativo.

As séries, por sua vez, estruturam-se em temporadas, com episódios exibidos de forma semanal ou disponibilizados em blocos, especialmente no contexto do *streaming*. Diferentemente da novela, a narrativa é segmentada em arcos temporais, e o desfecho da história depende da continuidade da produção ao longo das temporadas, geralmente condicionada à recepção do público e ao desempenho comercial. Cada temporada costuma encerrar-se com ganchos narrativos que projetam os conflitos para a seguinte, podendo a série estender-se por vários anos.

Podem assumir uma forma episódica, na qual cada capítulo apresenta uma história relativamente autônoma, permitindo que o espectador acompanhe episódios isolados sem prejuízo significativo da compreensão global (Comparato, 1995; Pallottini, 1998). Alternativamente, as séries podem adotar uma estrutura serializada, em que os conflitos e arcos narrativos se estendem ao longo de vários episódios ou temporadas, exigindo maior fidelidade do público e acompanhamento contínuo da trama (Sydenstricker, 2012). Essa

segunda forma é especialmente recorrente nas séries dramáticas e favorece a construção de redes narrativas mais complexas.

Diferentemente da telenovela, a narrativa seriada permite um aprofundamento gradual e detalhado de personagens, relações e conflitos, beneficiando-se tanto de sua duração quanto da possibilidade de acompanhar transformações ao longo do tempo, inclusive o envelhecimento simultâneo do espectador, do ator e do personagem (Carlos, 2006). Nesse sentido, enquanto a telenovela privilegia a expansão narrativa e a multiplicidade de tramas em um fluxo contínuo e adaptável, as séries tendem a apresentar maior coesão estrutural e controle autoral, explorando com mais intensidade os modelos episódicos, serializados ou híbridos. Essas diferenças impactam diretamente o ritmo, o desenvolvimento dramático e as formas de engajamento do público com cada formato.

Em suma, a principal distinção entre novela e série reside na organização temporal da narrativa, na continuidade dos episódios e na relação estabelecida com o público. A partir dessa compreensão, a presente pesquisa aborda as ficções seriadas no formato de série, buscando abordar neste tópico, a sua presença cultural no cenário contemporâneo à luz de Marcel Vieira (2014).

Diante da crescente popularidade e impacto cultural das séries de ficção, aumentou-se também o interesse acadêmico em torno delas, especialmente as de origem norte-americana. Sendo assim, o professor, pesquisador, escritor, roteirista e diretor de cinema Marcel Vieira (2014) propõe a existência de uma cultura das séries fundamentada em três condições centrais: o crescente nível de sofisticação das formas narrativas, o contexto tecnológico que possibilita ampla circulação digital e a transformação dos modos de consumo, participação e crítica dos textos audiovisuais. Segundo o autor, essas condições fazem com que as séries ultrapassem o engajamento restrito a comunidades de fãs de obras específicas, contribuindo para a constituição de um repertório histórico compartilhado, de uma telefília transnacional e, de modo mais amplo, de uma cultura própria das séries.

No que se refere às formas narrativas, Vieira (2014) destaca a crescente sofisticação dos roteiros como elemento decisivo para a valorização das séries contemporâneas. Essas produções passam a investir em narrativas complexas, que escapam de estruturas previsíveis e clichês tradicionais, favorecendo arcos longos, personagens densos e repetições estruturais que se renovam como novidade. Nesse contexto, emerge a figura do escritor/produtor (ou

*showrunner*¹⁰) como centro criativo, responsável por garantir a unidade narrativa e estética da obra, assumindo um estatuto autoral semelhante ao do diretor no cinema. Segundo o autor, essa centralidade autoral contribui para o reconhecimento das séries como produtos culturais dotados de valor artístico, especialmente no âmbito da televisão segmentada e da TV a cabo.

Já no que se trata do contexto tecnológico, Vieira (2014) aponta que a expansão do digital, da internet e das plataformas de circulação de conteúdo audiovisual possibilitou novas formas de acesso às séries, tanto de modo síncrono quanto assíncrono. *Streaming, downloads, compartilhamento peer to peer*¹¹ e acervos digitais ampliam significativamente a circulação dos programas, deslocando a lógica de exportação para uma lógica de circulação transnacional. Para o autor, esse cenário favorece a formação de uma “telefilia diacrônica”, baseada no acesso contínuo à memória televisiva, permitindo revisitar séries de diferentes épocas e construir um repertório histórico. Tal espectadorialidade hiperconectada, marcada pela multitarefa e pela navegação entre plataformas, fundamenta o que o autor denomina de cibertelefilia.

Por fim, os modos de consumo dizem respeito às novas formas de engajamento do público com as séries. Vieira (2014) ressalta a emergência de comunidades de fãs organizadas em ambientes digitais, que promovem trocas constantes de informações, interpretações e produções derivadas, como *fanart, fanfiction*¹² e *fanfilms*¹³. Esse envolvimento é estimulado tanto por estratégias explícitas de convite à participação quanto pela incorporação orgânica da experiência participativa na própria diegese das obras. Paralelamente, a consolidação de espaços críticos e jornalísticos dedicados às séries em jornais, revistas, sites e blogs especializados, contribui para legitimar o fenômeno e aprofundar sua análise. A interação entre fãs, produtores e crítica reforça, assim, a cultura das séries como um campo específico de produção, circulação e consumo audiovisual.

Um exemplo dessa dinâmica pode ser observado na série *As Five* (2020 - 2024), de Cao Hamburger, que conquistou uma legião de fãs expressiva nas redes sociais ainda durante sua antecessora *Malhação: Viva a Diferença* (2017-2018), cuja temporada foi reconhecida internacionalmente ao vencer o prêmio de Melhor Série no Emmy Internacional Kids em

¹⁰ No Brasil sendo chamado de Criador, é o líder criativo e produtivo de uma série de TV, responsável por manter a visão geral, geralmente combinando os papéis de produtor executivo e roteirista-chefe, e sendo a figura central que garante a coerência da narrativa ao longo de toda a produção.

¹¹ “Arte de fã” em tradução livre, referindo-se a produções artísticas, como desenhos e ilustrações digitais, de personagens ou universos ficcionais, criadas por admiradores de uma obra, geralmente sem fins lucrativos.

¹² Histórias ficcionais escritas por fãs de uma obra, que re-imaginam os personagens ou ambientações preexistentes para criar novas narrativas, geralmente sem fins lucrativos.

¹³ Traduzido como “filme de fã”, são produções audiovisuais realizadas pelos fãs de uma obra ou franquia, que recria ou expande seu universo narrativo, normalmente de forma independente e não comercial.

2018, um feito inédito para a produção brasileira na categoria. A recepção positiva na internet e nas plataformas digitais ajudou a consolidar *As Five* como série derivada, com fãs ativos compartilhando conteúdos, debates e reflexões sobre as personagens e seus arcos narrativos, evidenciando como a participação do público em ambientes digitais amplia o ciclo de circulação simbólica das séries e aprofunda o engajamento com as temáticas abordadas.

Em síntese, para Vieira (2014), é a atuação conjunta dessas três dimensões que configura a cultura das séries como um cenário cultural singular, cujas dinâmicas extrapolam os limites da televisão tradicional e influenciam práticas audiovisuais contemporâneas, inclusive no contexto brasileiro. Ainda assim, o autor ressalta que, mesmo com a ascensão das séries internacionais em plataformas digitais, a televisão aberta mantém sua relevância por oferecer uma programação contínua e massiva, capaz de alcançar públicos diversificados em todas as regiões do país.

Nesse sentido, considerando a forte presença da televisão na vida cotidiana brasileira e o elevado grau de engajamento do público nacional no consumo e na circulação de conteúdos midiáticos — frequentemente reconhecido como um dos mais ativos no ambiente digital —, torna-se fundamental compreender as séries brasileiras de ficção como produtos culturais dotados de significativo poder de influência social. Essas obras não apenas entretêm, mas também participam ativamente da produção de sentidos sobre a realidade.

As séries de ficção televisiva dialogam de modo direto com questões contemporâneas, como raça, gênero, política e tecnologia, podendo tanto reforçar quanto desafiar imaginários hegemônicos. Assim, sua análise exige um olhar que vá além das dimensões estéticas ou narrativas, considerando também seus efeitos simbólicos e ideológicos na sociedade.

É nesse ponto que se torna pertinente articular a noção de cultura das séries com o conceito de cultura de mídia, desenvolvido por Douglas Kellner (2001), uma vez que tal abordagem permite compreender os produtos midiáticos como espaços privilegiados de disputa de significados, nos quais identidades, valores e relações de poder são continuamente construídos, negociados ou contestados.

1.2. Sobre *Cultura de Mídia*

Proposto pelo filósofo e acadêmico estadunidense Douglas Kellner (2001), o conceito de *Cultura de Mídia* tem por objetivo compreender de que maneira a mídia se apropria da cultura e a coloca a serviço da manutenção das relações de poder existentes na sociedade. Segundo o autor, os produtos midiáticos como o rádio, a televisão, o cinema e demais meios

de comunicação, não apenas refletem a realidade social, mas atuam ativamente na sua construção simbólica, difundindo valores, comportamentos e ideologias. Kellner (2001) define a Cultura de Mídia como:

Uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer; modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles” (KELLNER, p. 9, 2001).

Partindo dessa perspectiva, torna-se possível compreender como as narrativas midiáticas, especialmente as ficcionais, operam no imaginário social, influenciando percepções, identidades e comportamentos. No caso brasileiro, produtos como as telenovelas e as séries televisivas funcionam como instrumentos de difusão de discursos ideológicos e representações simbólicas, que podem tanto reforçar estereótipos quanto promover transformações nas formas de pensar e de se reconhecer. Assim, o discurso ficcional não se limita ao entretenimento: ele agencia sentidos e produz identificações que dialogam diretamente com as ideologias sociais, políticas e culturais de seu tempo.

O entretenimento, segundo Kellner (2001), é estruturado para seduzir o público, mobilizando recursos visuais, sonoros e narrativos que estimulam a identificação com determinadas visões de mundo, sentimentos e condutas. A mídia, associada à lógica do consumo, oferece um vasto conjunto de bens simbólicos que moldam desejos e induzem a adesão a um sistema de gratificação comercial. Dessa forma, a cultura da mídia e a cultura de consumo operam de maneira interdependente, reforçando valores e práticas que legitimam a ordem social e econômica vigente.

A própria plataforma Globoplay, conforme destacado em análises sobre o crescimento de seu catálogo e engajamento do público, amplia a experiência de consumo além da tela principal, estimulando assinantes a interagir com conteúdos anexos, assistir a programas relacionados e engajar-se em redes sociais. Essa dinâmica transita entre a exibição no *streaming* e a reprodução em televisão aberta, reforçando o consumo continuado de produtos audiovisuais e incentivando hábitos de visualização que se estendem à formação de repertórios culturais compartilhados.

Além disso, produções originais da plataforma passam a ultrapassar o espaço da narrativa ficcional ao lançar produtos culturais no mundo *offline*, que não apenas incentivam o consumo, mas também funcionam como estratégias de ampliação da visibilidade e da popularidade das séries. Uma prova significativa é a canção “*Desatola, Bandida*”, interpretada pela personagem Raíssa, protagonista da série *Rensga Hits!* (2022–2025), de Carolina Alckmin e Denis Nielsen. A música é cantada pela atriz Alice Wegmann, que dá vida à personagem, e acumula quase dois milhões de reproduções na plataforma de música digital Spotify, evidenciando a circulação do produto para além do contexto televisivo.

A série foi concebida diretamente a partir de um gênero musical popular e comercialmente relevante no Brasil, o sertanejo e o feminejo, adaptando seus elementos narrativos e sonoros ao universo da ficção. Ao incluir músicas originais e composições inspiradas em ritmos amplamente consumidos, a produção cria uma ponte direta entre a narrativa audiovisual e o consumo musical no cotidiano do público. Esse movimento pode ser compreendido à luz do conceito de narrativa transmídia, conforme definido por Henry Jenkins (2006), no qual elementos de uma obra são desdobrados em múltiplas plataformas, contribuindo de maneira complementar para a expansão do universo narrativo.

No contexto da Cultura da Convergência (2006), também proposta pelo autor, observa-se a circulação de conteúdos por diferentes meios e a participação ativa do público nesse ecossistema midiático integrado. A difusão de termos associados à cultura musical sertaneja, como “sofrência”, amplamente popularizado pela mídia e pelas plataformas digitais, exemplifica como conteúdos audiovisuais podem reforçar tendências musicais e influenciar hábitos de consumo cultural.

A disponibilização da trilha sonora da série em serviços de *streaming* amplia ainda mais esse alcance, comprovando a lógica integrada entre mídia, mercado e práticas culturais contemporâneas. Assim, ao extrapolar os limites da diegese televisiva e alcançar plataformas como o Spotify, a canção não apenas reforça a construção ficcional da personagem, mas também exemplifica como produtos derivados operam estrategicamente na ampliação do engajamento e na consolidação da obra em um ambiente de convergência midiática.

No atual sistema socioeconômico, marcado pela globalização e pela lógica neoliberal, a cultura midiática assume um caráter essencialmente mercadológico, orientado pelo lucro e pela rentabilidade. A produção cultural passa a responder às demandas do mercado, sendo definida e controlada por grupos que detêm o poder econômico e simbólico. Assim, o olhar que prevalece nas representações midiáticas tende a reproduzir o olhar dominante, invisibilizando ou subordinando perspectivas que desafiam as estruturas estabelecidas.

A partir dessa abordagem, a cultura é entendida como um campo de disputas simbólicas no qual se articulam representações de raça, gênero, classe e poder. Nessa direção, os Estudos Culturais, base teórica de autores como Stuart Hall e do próprio Douglas Kellner propõem uma leitura crítica das transformações sociais e culturais, enfatizando o papel dos meios de comunicação na produção e circulação de significados.

1.3. Representação, Identidade e Produção de Sentidos

Através das reflexões de Stuart Hall, a discussão acerca das dinâmicas sociais contemporâneas é ampliada através da leitura da cultura como espaço de representação e construção de identidades, em que as imagens e narrativas midiáticas não apenas espelham a realidade, mas participam ativamente de sua constituição simbólica. A teoria da representação, nesse sentido, torna-se fundamental para compreender como os discursos visuais e narrativos da mídia produzem significados, reforçam ou contestam hierarquias e constroem modos de ver e de ser no mundo.

Aplicada ao contexto histórico e social atual, essa perspectiva permite analisar de que modo as séries de ficção televisivas brasileiras funcionam como dispositivos culturais de representação, revelando tanto os avanços quanto as permanências nos modos de retratar a diversidade racial e de gênero. Assim, ao dialogar com a teoria da identidade de Hall (2006), torna-se possível compreender como essas produções não apenas refletem a sociedade brasileira, mas também contribuem para moldá-la.

Os estudos acerca da identidade envolvem diferentes concepções teóricas que, ao longo do tempo, contribuíram para a formulação de categorias fundamentais no campo da identidade cultural. Entre essas contribuições, destaca-se a proposta por Hall (2006) que fundamenta três principais concepções históricas de sujeito: o sujeito iluminista, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Essas concepções permitem compreender as transformações culturais, históricas e sociais que moldaram as formas de o indivíduo se perceber e se relacionar com o mundo, revelando diferentes modos de construção da identidade ao longo das épocas.

A primeira delas, a do sujeito iluminista, parte da ideia de que o ser humano nasce detendo uma essência interior fixa e unificada, dotado de razão e consciência próprias e centrado em um núcleo interior, permanecendo estável ao longo da vida. Essa visão pressupõe um sujeito racional, autônomo e consciente, cuja identidade é entendida como algo inerente e imutável.

A segunda concepção, a do sujeito sociológico, surge em um contexto histórico em que o indivíduo passa a ser compreendido como resultado das relações sociais. Nessa perspectiva, o “eu interior” deixa de ser autônomo e passa a ser formado e transformado a partir das interações com o meio social. Assim, a identidade se constrói no diálogo contínuo entre o sujeito e os “mundos culturais exteriores”, sendo moldada pelos valores, símbolos e práticas que compõem a cultura (HALL, 2006).

Por sua vez, a concepção do sujeito pós-moderno rompe com a ideia de uma identidade fixa ou imutável. Nesse entendimento, a identidade é vista como um processo em constante formação, que se redefine de acordo com os contextos históricos, culturais e discursivos nos quais o sujeito está inserido. Em um mundo marcado pela globalização, pela diversidade cultural e pela fluidez das relações sociais, as identidades tornam-se múltiplas, fragmentadas e mutáveis. Como afirma Hall (2006, p. 13):

[...] o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...]. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p.13)

Dessa forma, a noção de sujeito pós-moderno se aproxima da realidade atual, marcada por intensas transformações culturais, pela globalização e pela multiplicidade de referências simbólicas que influenciam a formação identitária. Em um mundo conectado por redes de informação e circulação de significados, as identidades não são dadas, mas construídas e reconstruídas continuamente, revelando a complexidade das relações sociais e culturais que moldam a experiência contemporânea.

Com base nessa perspectiva, entende-se aqui a identidade como um processo complexo e dinâmico, constituído por múltiplos fatores que se interrelacionam e se transformam continuamente. Elementos como origem étnica, gênero, classe social, sexualidade, nacionalidade, crenças e condições econômicas influenciam diretamente na maneira como os sujeitos se reconhecem e são reconhecidos. Tais componentes não são inertes, mas sim movediços, moldados por contextos históricos e pelas interações sociais.

A identidade, assim, não se forma de maneira isolada; ela emerge no contato entre diferentes sujeitos, por meio de processos de reconhecimento, negação ou confronto. É nas interações sociais e discursivas que o indivíduo constrói sentidos sobre si e sobre o outro, definindo-se simultaneamente em um movimento de afirmação e oposição. Dessa forma, a identidade é sempre relacional, fluida e inacabada, sendo continuamente modificada através da linguagem, da cultura e das práticas sociais.

Entretanto, é importante destacar que a produção das identidades e das diferenças não ocorre em um campo neutro. Como observa Tomaz Tadeu da Silva (2007), esses processos estão profundamente imbricados em relações de poder, que estabelecem hierarquias e desigualdades entre grupos sociais. A criação de fronteiras identitárias implica classificações e normatizações, definindo o que é considerado “normal” ou “anormal”, “superior” ou “inferior”. Nas palavras do autor:

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa (SILVA, 2007, p.83).

Assim, compreender a identidade implica reconhecer que ela é atravessada por disputas simbólicas e estruturais. A afirmação de uma identidade dominante acarreta, simultaneamente, a marginalização de outras formas de existência, produzindo exclusões e reforçando desigualdades. As identidades hegemônicas tornam-se invisíveis em sua condição de identidade, sendo, ao invés disso, percebidas como referência universal, enquanto que as identidades subalternizadas são vistas como “o outro”.

Hall (1997) evoca Althusser (1970), retomando a concepção de que a mídia, assim como instituições como as igrejas, escolas e sindicatos, compõem o conjunto dos Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE), estruturas responsáveis por reproduzir a ideologia dominante e garantir a coesão social. Althusser diferencia esses aparelhos dos aparelhos repressivos (exército, polícia e o sistema jurídico), uma vez que os ideológicos operam de modo sutil, difundindo valores, crenças e comportamentos socialmente aceitos.

É nesse nível simbólico que a ideologia se manifesta de forma mais efetiva, moldando comportamentos, relações sociais e influenciando a percepção da realidade em áreas como

raça, gênero, classe e etnia. Assim, as mensagens e imagens veiculadas pelos meios de comunicação não são neutras, mas carregadas de significados ideológicos que moldam o imaginário coletivo.

Esses significados, entretanto, podem ser reformulados. Conforme o próprio Hall afirma, “não falamos da representação como uma atividade posterior ao evento. Há um significado, e a representação pode alterá-lo ou distorcê-lo. Falamos sobre o fato de que nem sequer existe um significado fixo, real, no sentido literal, até que seja representado” (HALL, 1997). Ou seja, o significado e, consequentemente, a identidade, não é estático, podendo ser apropriado, reconfigurado ou ressignificado conforme os contextos históricos e discursivos.

Essa compreensão permite analisar as séries de ficção televisiva brasileiras como espaços centrais de produção simbólica, nos quais se constroem e circulam representações sobre raça e gênero. A presença ou ausência de personagens negras femininas, bem como os papéis que lhes são atribuídos, revela disputas ideológicas em torno da visibilidade, da humanidade e da complexidade dessas mulheres no audiovisual.

Investigar como tais personagens são representadas nas séries brasileiras implica compreender de que forma a mídia contribui para a reprodução de estereótipos historicamente associados às mulheres negras — que serão abordados mais à frente à luz de Lélia Gonzalez e Patrícia Hill Collins — ou, ao contrário, para a elaboração de narrativas que desafiem esses imaginários e ampliem as possibilidades de identificação e reconhecimento social.

Hall (2016) enfatiza a importância da análise crítica dos processos de produção de significados, a fim de compreender como as imagens e os discursos constroem sentidos, estabelecem hierarquias de poder e influenciam a formação das identidades — tanto individuais, quanto coletivas. A representação distorcida de determinados grupos nos meios de comunicação reforça desigualdades estruturais e limita o imaginário social sobre quem pode ocupar espaços de centralidade e poder.

Assim, trazer a questão da presença da mulher negra na mídia significa refletir sobre as dinâmicas que atravessam o campo da representação. Quando uma série televisiva aborda temas como racismo ou sexismo, ela não apenas reflete a realidade social, mas também participa ativamente na formação ou desconstrução de estereótipos e narrativas dominantes, podendo contribuir para a reafirmação de desigualdades ou para a construção de representações mais plurais e críticas.

Uma representação da mulher negra de maneira estereotipada, subalterna ou invisibilizada reforça um ciclo de exclusão simbólica que afeta diretamente a forma como ela é percebida e se percebe no mundo. Em contrapartida, sua presença em papéis complexos,

multifacetados e protagonistas contribui para a ampliação do repertório de imagens possíveis, contribuindo para a construção de novas formas de identificação e reconhecimento social.

Compreender esse processo requer uma análise atenta às mediações e relações de poder que determinam quem fala, quem é representado e como essa representação é construída.

1.4. Raça, Gênero e Amefricanidade

Visando compreender melhor como e por que a representação da mulher negra na mídia é construída da forma como conhecemos, se faz necessário retomar a historicidade desse processo. Para isso, este trabalho irá investigar brevemente a maneira como a mulher negra foi construída simbolicamente desde o período colonial, através das lentes da filósofa e historiadora Lélia Gonzalez acerca da construção dos mitos e estereótipos nessa representação. Tais construções reverberam estruturalmente até os dias de hoje, influenciando diretamente não apenas a presença de personagens femininas negras nas produções televisivas contemporâneas, como também o modo como são representadas.

Gonzalez (1984) questiona a persistência do mito da democracia racial, amplamente difundido no país. Para a autora, o racismo opera como uma neurose cultural brasileira, articulando-se ao sexismo para produzir efeitos particularmente violentos sobre as mulheres negras. É nessa interseção que emergem os estereótipos de “mulata”, “doméstica” e “mãe preta” como categorias centrais. Tais arquétipos funcionam como dispositivos que naturalizam desigualdades e reforçam a forma como a sociedade define e limita o lugar social da mulher negra.

Ao investigar quais processos possibilitaram a construção da democracia racial e, sobretudo, o que essa narrativa oculta, a autora ancora-se na psicanálise, adotando os conceitos de Sigmund Freud e Jacques Lacan na tentativa de explicar como o racismo e o sexismo influenciaram profundamente a formação cultural brasileira. Dentro deste contexto da psicanálise, quando situamos essas mulheres no campo da dialética entre o consciente e o inconsciente coletivo, percebemos que a sociedade opera um mecanismo de apagamento simbólico de papéis historicamente atribuídos às mulheres negras. Esse apagamento, porém, não elimina completamente tais representações, funcionando antes como um recalque, já que permanecem preservadas no inconsciente social. Ou seja, a imagem da mulher preta no inconsciente coletivo ainda é frequentemente reduzida aos papéis da mãe preta, da mulata e da empregada doméstica.

Apresentado por Gilberto Freyre (1933), a figura da *mãe preta* refere-se à da mulher escravizada, normalmente mais velha, responsável pelos serviços domésticos e pelo cuidado das crianças da casa-grande, tratadas “como se fossem seus próprios filhos”. Na interpretação freyriana, essa personagem ocuparia um lugar diferenciado dentro da estrutura escravocrata, recebendo da família senhorial um tratamento supostamente especial, baseado na ideia de que ela “aceitava” espontaneamente a escravidão e a ordem patriarcal que a oprimia.

Essa representação, construída como símbolo de docilidade e submissão, é criticada por Lélia Gonzalez, que questiona este lugar de subserviência conferido à narrativa oficial. Para a autora, a mãe preta não encarnava passividade, mas sim formas sutis de resistência. Sua presença no interior da casa-grande permitiu que ela não apenas encontrasse uma forma de sobrevivência, como também de preservar sua cultura, garantindo a continuidade de práticas, valores e línguas de matriz africana.

Foi justamente por meio dessa atuação que elementos centrais da cultura e da linguagem brasileiras se constituíram, revelando que a contribuição africana não se deu apenas nos espaços marginalizados da sociedade, mas também no núcleo doméstico do colonizador. Nesse processo, o país tornou-se irremediavelmente africanizado, inclusive no plano linguístico, razão pela qual Gonzalez propõe o conceito de “pretuguês”.

Assim, Gonzalez (1984) argumenta que, ao reduzir a mãe preta apenas à dimensão do cuidado e da abnegação, o discurso dominante apaga seu papel histórico de resistência e consolida um estereótipo que ainda pesa sobre as mulheres negras. Esse imaginário, constantemente reforçado, espera delas submissão, paciência e disposição para servir. Com isso, suas subjetividades e sua agência política são sistematicamente invisibilizadas.

No sistema escravocrata, a divisão “senhores” e “escravizados” não apenas moldava a economia, como também a subjetividade dos próprios “senhores”, que se sentiam no direito de subjugar, inclusive sexualmente, suas/seus escravos. Ainda segundo Freyre (1933), o modo de justificar essa violência foi através da criação de uma narrativa que atribuía ao corpo negro uma suposta “sexualidade excessiva”, como se a hipersexualização fosse uma característica natural da raça. Assim, homens e mulheres negras passaram a ser retratados como figuras moralmente perigosas, responsáveis pela “corrupção” da sexualidade branca.

Gonzalez demonstra que esse imaginário permanece vigente e se manifesta, sobretudo, em duas figuras atribuídas à mulher negra contemporânea: a mulata e a empregada doméstica. No Carnaval, a mulher negra é exaltada como corpo erotizado e desejado; terminado o período festivo, essa mesma construção converte-se em violência cotidiana, recaindo sobre a figura da doméstica: desvalorizada, subordinada e socialmente explorada.

O mito que se trata de reencenar aqui, é o da democracia racial. E é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha, na “mulata deusa do meu samba”, “que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente”. (GONZALEZ, 1984, p. 228)

Essas duas representações derivam, segundo a autora, das reformulações modernas da antiga figura da mucama. Enquanto no dicionário ela é descrita apenas como jovem escravizada destinada a serviços domésticos e ao acompanhamento da família branca, a etimologia quimbunda do termo, *mukama*, significa “concubina, escrava que era amante do seu senhor” (BAIRROS, 2006, p. 55), revelando, assim, o apagamento histórico da exploração sexual dessas mulheres. A narrativa oficial retém apenas a dimensão servil, enquanto o inconsciente social mantém vivo o registro da função sexual, que reaparece, por exemplo, na imagem hipererotizada da mulata no Carnaval.

No polo oposto da exaltação carnavalesca, a figura da empregada doméstica representa a persistência da imagem da antiga mucama cotidianamente. Como observa Gonzalez (1984), trata-se da “mucama permitida”, aquela cuja função se limita à prestação de serviços, carregando sobre si o peso do trabalho doméstico, e é nesse ambiente cotidiano que a desvalorização da mulher negra se torna mais evidente.

Essa imagem não se restringe às mulheres negras que ocupam formalmente empregos domésticos. Gonzalez lembra que mesmo mulheres negras de classe média, com escolaridade elevada e aparência cuidada, são frequentemente tratadas socialmente como se fossem domésticas, evidenciando que o estigma não se refere à ocupação, mas ao corpo racializado. A categoria “boa aparência”, presente em anúncios de emprego e entendida como atributo exclusivamente “branco”, revela como a mulher negra é sistematicamente empurrada para o lugar simbólico da servidão, independentemente de sua posição social ou econômica.

O arquétipo da empregada doméstica, assim, simboliza a continuidade da lógica colonial que atribui às mulheres negras o lugar do trabalho pesado, da servidão e da disponibilidade absoluta. Tal arquétipo pode ser vinculado à personagem Olímpia Ponza, de *Encantado's*, na medida em que sua construção narrativa a posiciona como a figura responsável, racional e incansável, sobre a qual recai a manutenção do funcionamento do negócio familiar e da organização cotidiana.

Ainda que Olímpia não exerça o trabalho doméstico em sentido estrito, sua caracterização retoma simbolicamente a expectativa histórica de que mulheres negras sejam

aquelas que “dão conta de tudo”, assumindo responsabilidades práticas e emocionais sem margem para falhas. Essa associação será aprofundada adiante, considerando os deslocamentos e subversões que a série também propõe em relação a esse arquétipo.

Essas duas faces, a do desejo e a da submissão, a mucama e a empregada, evidenciam como os mitos coloniais racistas e sexistas continuam a moldar as percepções sobre o corpo da mulher negra, perpetuando sua objetificação, hipersexualização e marginalização nos dias atuais.

1.4.1. Sobre *Amefricanidade*

Partindo da constatação de que a formação histórico-cultural brasileira permanece profundamente marcada pela herança colonial europeia e pela valorização de referenciais branco, Lélia Gonzalez (1988) introduz o conceito de *Amefricanidade*, como forma de contraposição ao eurocentrismo presente na cultura e identidade brasileira e latino-americana. Para a autora, a compreensão do racismo no Brasil contempla reconhecer não apenas a violência estrutural da escravidão, mas também os mecanismos psicológicos que sustentam a ideologia da democracia racial.

Novamente ancorando-se na psicanálise, Gonzalez traz o conceito de processo de *denegação* para argumentar a forma como o racismo brasileiro opera, isto é, pela recusa consciente de reconhecer aquilo que, no entanto, se manifesta de forma evidente na prática social. Assim, embora a sociedade brasileira formule discursos que reforcem o mito da democracia racial, ela simultaneamente discrimina aqueles que são o testemunho vivo da africanidade constitutiva do país: os negros. Nessa perspectiva, a denegação funciona como estratégia que oculta, no plano simbólico, a violência e a hierarquia racial herdadas da colonização.

Através da frequente presença em seminários e congressos fora do Brasil, Gonzalez pôde ter contato com diversas manifestações culturais negras de outros países, o que a permitiu identificar elementos linguísticos, musicais e culturais compartilhados, os quais evidenciam um processo de africanização transcontinental. Gonzalez formula o uso do “pretuguês” brasileiro, os dialetos crioulos caribenhos e traços fonéticos comuns no espanhol da região revelam que a influência africana não foi um fenômeno isolado, mas constitutivo da formação cultural das Américas.

Essas observações levaram a autora à necessidade de uma categoria analítica capaz de descrever essa experiência histórica comum, sem reduzi-la às fronteiras nacionais e sem

submetê-la às classificações eurocêntricas que desvalorizam manifestações culturais negras, rotulando-as como “folclore” ou “cultura popular”. Assim, então, surge o conceito de Amefricanidade, pensado como uma ferramenta interdisciplinar que integra as múltiplas contribuições africanas na formação do continente, destacando processos de resistência, adaptação e criação cultural que se desenvolveram desde a escravidão até os dias atuais.

Gonzalez também problematiza o uso de termos como “afro-americano” ou “african-american”, que, ao se referirem exclusivamente aos negros dos Estados Unidos, apagam a negritude existente nas demais regiões do continente e reforçam a perspectiva imperialista que toma os Estados Unidos como “a América”. A autora afirma que, ao reproduzir esse vocabulário, os próprios povos da América Latina colaboram, ainda que inconscientemente, com essa lógica de dominação. Nesse sentido, a adoção do termo “amefricanos” busca romper com o uso desse vocabulário imperialista e afirmar uma identidade negra continental, construída a partir das experiências históricas compartilhadas de racismo, resistência e produção cultural.

Gonzalez destaca que a especificidade do racismo latino-americano, marcado pela dissimulação e pela ideologia do branqueamento, produz uma forma ainda mais eficaz de alienação, pois fragmenta a identidade racial dos grupos oprimidos. Ao contrário do racismo aberto, como o que historicamente se expressou nos Estados Unidos ou na África do Sul, o racismo por denegação induz os discriminados a internalizarem o desejo de embranquecer, negando suas raízes culturais, sua identidade fenotípica e sua ancestralidade africana. Essa dinâmica é reforçada pelos aparelhos ideológicos do Estado, especialmente os meios de comunicação, que privilegiam valores, estética e narrativas eurocêntricas.

Como contraponto, Gonzalez observa que em sociedades onde o racismo se apresenta de forma explícita, a identidade racial tende a se fortalecer justamente porque a diferença é reconhecida desde cedo como experiência concreta e incontornável. Crianças negras nesses contextos crescem sabendo que são negras e desenvolvem estratégias de resistência cultural e política muito mais cedo, o que contribui para a consolidação de uma consciência étnica coletiva e mobilizadora.

A autora reforça que a Amefricanidade não é apenas uma categoria cultural ou identitária, mas também política. Ao reconhecer as conexões históricas entre diversos grupos afrodescendentes do continente, a categoria evidencia uma continuidade de experiências de resistência que se materializam em movimentos negros espalhados pelas Américas. Essa história, frequentemente silenciada, revela o papel fundamental da população negra na construção cultural e política do continente.

Nesse sentido, assumir a Amefricanidade implica recuperar a herança africana, mesmo diante de séculos de escravização e opressão. Gonzalez enfatiza que uma verdadeira ideologia de libertação precisa nascer da própria experiência histórica e cultural dos povos negros das Américas, e não ser importada de modelos externos que não dialogam com essa realidade.

Tal conceito proposto por Gonzalez oferece um instrumento teórico fundamental para pensar a emancipação das populações negras frente às representações impostas pelo colonialismo e por suas continuidades contemporâneas. Ao denunciar a passividade político-ideológica diante do imperialismo estadunidense, Gonzalez chama atenção para a forma como modelos culturais, narrativos e simbólicos produzidos a partir de uma lógica eurocentrada e branca seguem operando como referências hegemônicas no continente americano.

Logo, faz sentido concluir que essa hegemonia não se restringe ao campo político ou econômico, mas atravessa de modo decisivo as mídias que consumimos, moldando imaginários, subjetividades e formas de representação, como antes apontado por Kellner (2001) e Hall (1997, 2006, 2016), especialmente no que diz respeito às mulheres negras.

Nesse sentido, a Amefricanidade não se limita a uma crítica ao eurocentrismo, mas propõe a construção de uma epistemologia própria, ancorada nas experiências históricas, culturais e políticas da diáspora africana nas Américas. Trata-se de um chamado à recusa dos estereótipos historicamente atribuídos às populações negras e à afirmação de narrativas que registrem a existência, a resistência e a agência desses sujeitos a partir de suas próprias vozes.

Se, na diáspora africana, as mulheres negras tinham coragem para lutar contra a desumanização que a própria escravidão pressupunha, ainda hoje precisamos denunciar o confisco da nossa palavra, que pretende, assim, manter na cifra oculta toda a objetificação, todo o estupro, o encarceramento, o genocídio. No entanto, enquanto há todo um trabalho de construção da representação da mulher negra fundada em mitos e estereótipos, também há intelectuais – principalmente mulheres negras – desenvolvendo um hercúleo trabalho no sentido de construir uma outra narrativa possível, registrando nossa (re)existência que a história oficial e os privilégios fazem questão de apagar.

No campo do audiovisual, essa disputa narrativa se revela de forma particularmente evidente. As séries de ficção televisiva, inseridas em um contexto de circulação transnacional de produtos culturais fortemente influenciado pelos Estados Unidos, tendem a reproduzir padrões narrativos, estéticos e ideológicos alinhados a essa matriz imperialista.

Como consequência, a presença de personagens negras femininas com protagonismo, complexidade psicológica e agência própria permanece limitada, frequentemente condicionada a estereótipos consolidados ou a papéis secundários. Essa escassez não é fortuita, mas está diretamente relacionada à presença historicamente privilegiada de pessoas brancas nos espaços de criação, roteirização, direção e produção audiovisual.

À luz da Amefricanidade, pensar a emancipação das representações da mulher negra implica, portanto, deslocar o olhar tanto para aquilo que é exibido na tela quanto para quem ocupa os bastidores da produção midiática. A ampliação da presença de criadores e criadoras negras no audiovisual constitui um passo central para a construção de personagens que escapem à lógica colonial dos mitos e estereótipos. É a partir da ocupação desses espaços de poder simbólico que se torna possível produzir narrativas mais fidedignas às experiências *amefricanas*, capazes de refletir a pluralidade, a historicidade e a potência das mulheres negras.

1.5. Imagens de Controle na Representação da Mulher Negra

Durante décadas, a cultura popular e o audiovisual contribuíram para consolidar um ideal eurocêntrico e patriarcal de beleza, de amor romântico e de feminilidade. Do cinema à televisão, as telas reforçaram como padrão desejável a mulher branca, jovem e de traços europeus, ao mesmo tempo em que preteriu a mulher negra a papéis secundários ou estereotipados. Esse modelo não apenas definia quem poderia ocupar o centro das narrativas, mas também moldava o imaginário coletivo sobre quem seria digno de afeto, protagonismo e humanidade.

Nesse contexto, a mulher negra foi sistematicamente posicionada “à margem” das histórias, quase sempre associada às figuras da doméstica, da mãe preta e da mulata, conforme analisado por Lélia Gonzalez e apresentado anteriormente. Em todas essas imagens, sua complexidade era apagada; seus desejos, conflitos, ambições e potências não tinham lugar nas narrativas audiovisuais dominantes.

Essa ausência de protagonismo e essa representação estigmatizada refletem não apenas a estrutura racista e sexista da sociedade, mas também o histórico privilégio de grupos brancos e masculinos na produção do audiovisual. Assim, houve um verdadeiro “não lugar” para mulheres negras nas ficções televisivas e cinematográficas. Quando apareciam, suas experiências eram interpretadas a partir de olhares externos, que muitas vezes romantizavam violências, reforçavam a inferioridade racial ou naturalizavam a marginalização.

Partindo dessas reflexões, esta seção apresenta as contribuições da socióloga e professora Patrícia Hill Collins, sobretudo o seu conceito de imagens de controle, como forma de aprofundar-se nos estereótipos que cercam a percepção da mulher preta, consequentemente impactando também a forma como mulheres negras aparecem nas mídias audiovisuais. Apesar de suas análises falarem especificamente da cultura estadunidense, suas reflexões mostraram-se relevantes para o estudo do Feminismo Negro e análise da mulher negra na mídias também no Brasil, articulando-se com os estereótipos presentes dentro do nosso contexto.

Collins (2019) argumenta que as construções sociais sobre a população negra funcionam como uma ferramenta de dominação utilizada pelo grupo hegemônico para manter os grupos marginalizados “dominados”, consolidando o poder através de uma violência simbólica e física. Segundo a autora, o *modus operandi* destas construções parte através da intersecção entre racismo, sexismo e colonialidade, afetando principalmente as mulheres negras. Essa dinâmica tem a capacidade de influenciar tanto o olhar do outro quanto a autoimagem da mulher negra, que pode internalizar estereótipos de inferioridade, impactando sua autoestima e autopercepção.

Ao analisar a forma como essas opressões atuam sobre as mulheres negras nos Estados Unidos, Collins (2019) cunhou o conceito de Imagens de Controle, que atribuem estereótipos às pessoas negras, especialmente mulheres, sendo estes: *mammy*, matriarca negra, a mãe dependente do Estado/Rainha da Assistência Social/Dama Negra, e da jezebel/prostituta (*hoochie*). Segundo a socióloga, esses arquétipos funcionam como mecanismos de regulação, objetificando e desumanizando as mulheres negras e contribuindo para a manutenção do controle social.

O arquétipo da *Mammy* refere-se à figura da mulher negra construída como serviçal fiel, obediente e totalmente dedicada às famílias brancas. Criada no período escravista para justificar a exploração das mulheres negras no trabalho doméstico, essa imagem foi mantida historicamente como padrão normativo para julgar o comportamento das mulheres negras em geral. A *mammy* é retratada como alguém que cuida, alimenta e ama os filhos brancos mais do que os próprios, conhecendo e aceitando “seu lugar” de subordinação na hierarquia racial e de gênero.

Collins destaca como essa imagem naturaliza a ideia de que mulheres negras devem ser dóceis, domesticadas e sempre disponíveis para servir. Ao reforçar que a *Mammy* é “assexuada”, trabalhadora incansável e afetuosa, o discurso hegemônico tenta neutralizar qualquer possibilidade de agência, desejo ou poder próprio dessas mulheres. Essa figura

também legitima desigualdades econômicas, já que encobre a exploração do trabalho doméstico e, posteriormente, dos empregos *mammificados* nas áreas de serviço e cuidado, onde as mulheres negras seguem superexploradas.

Além disso, a *mammy* possui uma função simbólica crucial na manutenção das opressões interseccionais. No plano racial, incentiva as mães negras a ensinar deferência às crianças, contribuindo para a reprodução das hierarquias brancas. No plano de gênero e sexualidade, opera como contraponto da idealização da mulher branca “pura” e “moral”, projetando sobre a mulher negra medos culturais relacionados ao corpo, à sensualidade e ao trabalho reprodutivo. Apesar de historicamente representada como passiva, pesquisas apresentadas por Collins mostram que, longe do olhar branco, muitas mulheres negras resistiram, educaram seus filhos de forma crítica e se recusaram a aceitar o destino imposto.

Assim, o arquétipo da *mammy* sintetiza um conjunto de expectativas sociais que visam controlar o corpo, o trabalho e a subjetividade das mulheres negras, funcionando como um mecanismo ideológico que sustenta desigualdades de raça, classe e gênero nas estruturas sociais.

Esta imagem assemelha-se à personagem Dona Laura, de *Arcanjo Renegado* (2020), cuja principal característica é a de mãe afetiva, e é introduzida na narrativa como figura materna para o protagonista Mikhael. A personagem, no entanto, subverte o olhar racista ao representar a força, ancestralidade e liderança comunitária, desempenhando um papel fundamental ao prestar apoio não apenas à Mikhael e sua família, que é inteiramente negra, mas também à comunidade em que está inserida, uma vez que a sua pensão funciona como um espaço de acolhimento e proteção para os membros da comunidade.

Oposta à *mammy*, o arquétipo da Matriarca descreve a mulher negra como mãe “fraca”, “desviante” ou “excessivamente forte”, responsabilizada pela desorganização das famílias negras e pela reprodução da pobreza (Collins, 2019). A matriarca surge como a figura materna dentro da família negra, construída pelo discurso hegemônico como agressiva, não feminina e incapaz de cumprir o modelo tradicional de maternidade.

Criada e amplamente difundida nos anos 1960, especialmente após o controverso estudo *The Negro Family: The Case For National Action* (A Família Negra: O Caso da Ação Nacional, 1965), onde a imagem da matriarca racializa a liderança feminina nos lares negros e a transforma em explicação moral para os problemas sociais enfrentados por essa população. Em vez de reconhecer que a centralidade das mulheres negras nas famílias mais pobres é resultado histórico da opressão racial, a ideologia dominante passou a culpar essas mulheres pelo desempenho escolar dos filhos, pela ausência paterna e pela permanência da

pobreza entre afro-americanos. Assim, a matriarca funciona como instrumento de controle estratégico que desloca a atenção das desigualdades estruturais para uma suposta falha individual das mulheres negras.

Collins (2019) evidencia como a figura da matriarca também reforça opressões de gênero. Ao associar mulheres negras à “falta de feminilidade” e ao “excesso de força”, esse estereótipo mina sua assertividade, produz culpa e deslegitima sua autoridade, tanto na esfera privada quanto pública. Ao mesmo tempo, atua de forma disciplinadora também para mulheres brancas, funcionando como aviso sobre o que ocorre quando papéis patriarcais são desafiados. Igualmente, influencia percepções dentro da própria comunidade negra, sendo usada como justificativa para rejeição afetiva por parte de alguns homens negros, que internalizam a noção de que mulheres negras são “agressivas demais”.

Em síntese, a autora aponta que a *Mammy* e a Matriarca compõem um binômio contraditório, porém complementar, que posiciona as mulheres negras em um cenário impossível: se trabalham fora, são acusadas de serem matriarcas “castradoras”; se se dedicam ao cuidado, são empurradas para o papel da *mammy*, submissa e explorada.

Esses dois arquétipos se entrelaçam com os da terceira imagem de controle proposta por Collins, que agrupa os estereótipos da “Mãe Dependente do Estado”, da “Rainha da Assistência Social” e da “Dama Negra”.

A “Mãe Dependente do Estado” surge, de acordo com a socióloga, quando mulheres negras da classe trabalhadora conquistam maior acesso aos direitos garantidos pelo Estado de bem-estar social. Esse arquétipo as retrata como mães preguiçosas, acomodadas e responsáveis pela pobreza dos próprios filhos, deslocando a atenção das causas estruturais da desigualdade, como o desemprego, a discriminação e os cortes de políticas sociais, para uma suposta falha moral individual. Essa imagem atualiza o antigo estereótipo da “mulher procriadora” da escravidão, reforçando o controle sobre a fecundidade de mulheres negras que eram consideradas “excedentes” e “improdutivas” pela elite.

Ainda segundo Collins, a partir dos anos 1980, essa figura é radicalizada na “Rainha da Assistência Social”, representação amplamente difundida pelo governo Reagan (1981-1989) e pelos meios de comunicação. Aqui, a mulher negra pobre aparece como exploradora do sistema, materialista e “casada com o Estado”, responsabilizada pela crise econômica nacional. Para a autora, essa imagem legitima cortes em políticas públicas e sustenta a narrativa de que mulheres negras são uma ameaça ao equilíbrio econômico do país, mantendo a racialização da pobreza e o estigma de que pessoas negras não trabalham nem merecem os benefícios que recebem.

Por outro lado, a “Dama Negra” é uma imagem voltada às mulheres negras de classe média e alta. À primeira vista positiva, ela retrata profissionais negras bem-sucedidas, instruídas e trabalhadoras. No entanto, por trás dessa aparência “respeitável”, a imagem também funciona como mecanismo de controle: essas mulheres são descritas como frias, excessivamente assertivas e incapazes de formar relacionamentos, ecoando elementos da matriarca e da *mammy*. Além disso, são frequentemente acusadas de ocupar vagas “indevidas” graças às ações afirmativas, reforçando tensões raciais e de gênero tanto com homens negros quanto com a população branca (Collins, 2019).

Dentro do eixo das séries de ficção brasileiras, as características da Dama Negra podem ser vistas na personagem Maira, também de *Arcanjo Renegado* (2020) e introduzida na segunda temporada da série. A personagem é um marco na ficção brasileira por se tratar de uma mulher negra que assume a presidência da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), um posto que, fora da ficção, nunca sequer foi assumido por uma pessoa negra.

A personagem de Maíra tem o intuito de simbolizar a luta de mulheres negras nos espaços de poder historicamente negados a elas, e para isso, ela é marcada por ter uma personalidade forte, assertiva, extremamente honesta e, tão fiel à seus valores, que chega a ser inflexível em sua trajetória na carreira política. Ela possui uma imagem poderosa e intimidadora, mas fora da carreira bem sucedida, Maíra enfrenta problemas com seus relacionamentos amorosos falhos.

Por fim, a última imagem de controle proposta por Collins (2019) traz o estereótipo da Jezebel, a prostituta ou a *hoochie*, termo coloquial pejorativo que designa uma mulher jovem, promíscua e que se veste de forma sexualmente provocante. Esse estereótipo representa a construção histórica da mulher negra como figura hipersexualizada, utilizada para legitimar e sustentar múltiplas formas de dominação racial, de gênero e de classe. Originada no período escravista, a Jezebel retratava mulheres negras como naturalmente lascivas e sexualmente agressivas, como forma de justificar tanto a violência sexual praticada por homens brancos quanto o controle reprodutivo imposto às mulheres escravizadas. Essa representação reforçava a exploração econômica da escravidão, já que a suposta “fertilidade incontida” das mulheres negras era convertida em lucratividade.

No contexto contemporâneo, essa figura ressurge na imagem da *hoochie*, disseminada sobretudo pela cultura popular, incluindo as mídias negras. Collins afirma que, embora atualizada, ela preserva o núcleo da Jezebel: a ideia de uma sexualidade feminina negra desviante, insaciável, exagerada e moralmente inferior. A autora evidencia como a aceitação

acrítica dessa representação, inclusive dentro das próprias comunidades negras, contribui para naturalizar estigmas e deslocar a discussão das estruturas de poder para comportamentos individuais.

A Jezebel/*hoochie* funciona como polo negativo dentro da lógica heteronormativa e racializada que define a sexualidade branca feminina como o padrão “normal” e a sexualidade negra como “desviante”. Assim, ela marca a fronteira entre comportamentos sexuais considerados legítimos e ilegítimos, sendo frequentemente associada à promiscuidade, práticas sexuais estigmatizadas e até à masculinização ou “aberração”, uma vez que ela busca por sexo tal qual um homem. Dessa forma, Collins argumenta que a figura da Jezebel/*hoochie* regula tanto a sexualidade das mulheres negras quanto a dos homens negros, que também são afetados por estigmas derivados dessa construção.

Por fim, a imagem da Jezebel se articula com outras figuras de controle: *mammy*, matriarca, rainha da assistência social e dama negra, compondo uma matriz de dominação que define quais formas de sexualidade e fecundidade são desejáveis ou indesejáveis para cada grupo racial e de classe. Essa trama ideológica sustenta práticas sociais que continuam marginalizando mulheres negras ao reforçar limites normativos sobre seus corpos, desejos e papéis sociais. Como afirma Collins:

[...] certas qualidades supostamente relacionadas às mulheres negras são usadas para justificar a opressão. Desde as *mammies*, as jezebéis e as procriadoras do tempo da escravidão até as sorridentes tias Jemimas das embalagens de massa para panqueca, passando pelas onipresentes prostitutas negras e pelas mães que dependem das políticas de assistência social para sobreviver, sempre presentes na cultura popular contemporânea, os estereótipos negativos aplicados às afro-americanas têm sido fundamentais para sua opressão. (COLLINS, 2019, p. 37)

Ao aproximarmos esses estereótipos negativos ao cenário audiovisual brasileiro, percebemos como os arquétipos apresentados pela autora dialogam com os estereótipos presentes na cultura brasileira, expostos por Gonzalez. Embora os nomes variem, o efeito é semelhante: a mãe preta aproxima-se da *mammy*; a doméstica ecoa a figura da mulher negra destinada ao serviço e à subalternidade; a mulata reproduz, com intensidade, o arquétipo da mulher hipersexualizada, análogo à jezebel. Esses símbolos, provenientes de sistemas diferentes, convergem ao reforçarem a desumanização, a objetificação e o confinamento da mulher negra a papéis restritos.

Assim, tanto no audiovisual quanto nas demais mídias, os arquétipos formulados por Gonzalez e por Collins atuam como dispositivos de controle simbólico que influenciam o modo como a mulher negra é vista e o modo como ela aprende a se ver. Tais arquétipos servirão como base teórica para identificar de que maneira essas imagens de controle continuam a operar nas séries de ficção televisivas analisadas ao longo desta pesquisa, funcionando como ferramenta analítica para avaliar tanto a reprodução quanto a desconstrução desses estereótipos no audiovisual brasileiro contemporâneo.

2. Historicidade da Mulher Negra na Televisão Brasileira

A televisão ocupa historicamente um espaço central na socialização dentro dos domicílios brasileiros. Culturalmente, ambientes como a sala de estar ou de jantar constituíram-se como lugares de convivência coletiva e trocas afetivas, nos quais famílias se reuniam para assistir à programação televisiva e compartilhar experiências. Nesse sentido, pode-se afirmar que a televisão aberta e seus programas passaram a integrar o cotidiano afetivo de grande parte da população brasileira a partir da ampliação do acesso ao aparelho. Produções infantis, telenovelas, programas de auditório, jingles publicitários, personagens e apresentadores emblemáticos de diferentes épocas funcionaram como marcadores de memória afetiva, conectando gerações e produzindo um legado de identificação e nostalgia que permanece no imaginário social.

Nesse repertório de memórias coletivas, destacam-se especialmente as telenovelas, que há décadas operam como tópicos de debate público e reconhecimento social. Porém, a televisão tem, nas últimas décadas, concedido mais espaço para outros tipos de produções, como as séries. A televisão aberta, especialmente, mantém-se como um importante elo de conexão nacional apesar da ascensão das plataformas de *streaming* e da fragmentação das audiências. A referência cotidiana ao “o que passou na TV” ainda opera como elemento de interação social e afetiva, contribuindo para a circulação de sentidos compartilhados.

Dessa forma, a televisão exerce papel fundamental na construção de uma cultura comum em um país de dimensões continentais, possibilitando que diferentes regiões acompanhassem as mesmas narrativas e experiências simbólicas. Nesse contexto, torna-se fundamental compreender de que modo as representações de grupos menos privilegiados são produzidas e disseminadas nas distintas regiões do país, bem como seus impactos sobre as experiências sociais e simbólicas da população.

A análise da presença da mulher negra nos diferentes meios de comunicação tornou-se um campo de investigação amplo e ainda em desenvolvimento, impulsionados por intelectuais feministas antirracistas como Lélia Gonzalez, bell hooks, Sueli Carneiro, Angela Davis, Beatriz Nascimento, etc. No entanto, apesar das mais diversas reflexões e dados levantados que apontam para a histórica invisibilização da população negra e para a recorrência de estereótipos negativos na mídia, persiste uma resistência da comunicação hegemônica em representar, de forma consistente, a diversidade étnico-racial que caracteriza a sociedade brasileira.

O professor, roteirista e mestre em Cinema e Narrativas Sociais, Victor Adriano Ramos, destaca como a telenovela, por exemplo, está inserida em um campo específico da televisão e, portanto, submete-se às regras e convenções que organizam esse meio (2022). Além disso, integra um subcampo particular, o das produções seriadas de caráter folhetinesco. Essa compreensão é fundamentada nas reflexões de François Jost (2007), para quem a análise de produtos televisivos deve considerar não apenas a obra em si, mas também as condições de produção, circulação e recepção que estruturam o campo televisivo.

Segundo Jost (2007), a emissora televisiva deve ser compreendida como uma estrutura multifacetada, que opera simultaneamente como empresa submetida a imperativos econômicos, como instituição que desempenha funções no espaço público e como marca que disputa atenção e legitimidade no mercado audiovisual por meio de seus programas e de sua grade de programação. Essas três dimensões, ou seja, a econômica, a institucional e a simbólica, incidem de maneira direta e contínua sobre as decisões editoriais e sobre a organização da programação.

Embora a análise do autor esteja ancorada no funcionamento da televisão francesa, suas reflexões mostram-se pertinentes para a compreensão de outros sistemas televisivos, como o brasileiro. Inserida em uma lógica de mercado fortemente dependente da publicidade e da disputa por audiência, a televisão no Brasil estrutura suas produções ficcionais a partir de condicionantes econômicos, institucionais e mercadológicos.

Um exemplo dessa estrutura condicionante é o modo como a Rede Globo organiza as faixas horárias de suas telenovelas. Como apontado por Joel Zito Araújo (2019), o horário das 18 horas ficou marcado pelas produções ambientadas em períodos históricos, sobretudo no Brasil colonial e imperial. Isso se deu após o sucesso da telenovela *Escrava Isaura* (1976-1977), criada por Gilberto Braga e baseada em romance de mesmo nome de Bernardo Guimarães, um autor abertamente abolicionista. Essa escolha editorial impacta diretamente os modos de representação racial, uma vez que essas narrativas exigem, em termos de verossimilhança histórica, a presença de personagens negros, majoritariamente associados à condição de escravização.

As novelas desse horário adotaram como norma condenar a escravidão explicitamente, ficando também cada vez mais frequente a presença de personagens negros importantes para o desenvolvimento da trama e marcando essa faixa horária pela maior presença numérica de atores e atrizes negras na teledramaturgia brasileira. Araújo (2019), no entanto, aponta como possível motivador para essa escolha temática de luta dos escravos como algo ideológico, e sim como mercadológico devido ao sucesso de *Escrava Isaura*.

Entretanto, nota-se como a maior presença de negros na dramaturgia televisiva brasileira da época dava-se justamente em papéis de escravizados. Ainda que em uma quantidade maior, essa presença é qualitativamente limitada, reforçando estereótipos associados à submissão e à servidão, o que potencialmente contribuiria para a naturalização da desigualdade racial nas produções audiovisuais, ao associar de forma recorrente personagens negros em contextos de escravidão, reforçando a marginalização simbólica do negro dentro do imaginário nacional.

Partindo desse entendimento, é possível afirmar que as demandas sociais que atravessam a televisão são mediadas pelos interesses das empresas de comunicação, que avaliam a incorporação de determinadas temáticas a partir de critérios mercadológicos. Dessa forma, a historicidade da mulher negra na televisão brasileira precisa ser compreendida a partir dessas dinâmicas estruturais que orientam o campo midiático, marcado pela concentração de poder nas mãos de elites majoritariamente brancas.

No contexto do pós-abolição, a substituição do trabalho escravizado por mão de obra assalariada foi acompanhada por políticas estatais que incentivaram massivamente a imigração europeia, sob a crença de que o “branqueamento” da população seria um caminho para o progresso nacional. Tal projeto racial, apresentado no primeiro Congresso Universal das Raças em 1911, onde o Brasil foi representado por João Baptista de Lacerda, pressupunha o desaparecimento gradual da população negra e a construção de uma identidade nacional fundada na suposta harmonia entre as “três raças”, narrativa que mascarava as profundas desigualdades raciais estruturais. Ao longo do século XX, essa ideia foi amplamente contestada por intelectuais negros e por pesquisadores críticos, que denunciaram a falácia da democracia racial e seus efeitos na manutenção do racismo no país.

(...) 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).

Um exemplo desse processo abordado pelo professor Igor Bergamo Anjos Gomes pode ser observado na telenovela *Viver A Vida* (2009), de Manoel Carlos, em que a protagonista Helena, interpretada por Taís Araújo, é uma jovem modelo de sucesso, mas tem, na narrativa, sua beleza questionada por outros personagens e colocada como inferior à da modelo Luciana, interpretada por Alinne Moraes, atriz branca e, logo, vista como referencial

de aparência. Araújo (2006) aponta como esse ideário de branqueamento se infiltra nas narrativas televisivas de maneira sutil, porém persistente:

A internalização da ideologia do branqueamento provoca uma “naturalidade” na produção e recepção dessas imagens, e uma aceitação passiva e a concordância de que esses atores realmente não merecem fazer parte da representação do padrão ideal de beleza do país. Naturalmente, para todos nós, por força da nossa formação cultural, o padrão superior estético só pode ser representado por aqueles ou aquelas que continuam com o privilégio (“tiveram a sorte”) de nascer de famílias brancas com características nórdicas acentuadas, a exemplo de Xuxa, Vera Fisher, Fábio Assunção ou Gisele Bündchen. Somente para eles estão reservados os papéis centrais do folhetim televisivo, ou as passarelas do mundo fashion. (ARAÚJO, 2006, p.77)



Taís Araújo interpretando a protagonista Helena Toledo em “Viver a Vida” — Foto: Reprodução/TV Globo

Nesse contexto, a baixa presença de pessoas negras, sobretudo mulheres, nas produções televisivas não pode ser compreendida apenas como uma escolha estética ou narrativa, mas como resultado de decisões atravessadas por interesses mercadológicos. Conforme evidenciado por Walter Avancini, diretor de novelas, no documentário “A Negação do Brasil” (2000), dirigido por Joel Zito Araújo, a exclusão de personagens negros esteve associada à percepção de que a representação da pobreza e da desigualdade social poderia

provocar desconforto no público-alvo tradicional das emissoras, isto é, a classe média e média alta. Assim, a televisão brasileira construiu, durante décadas, um universo ficcional que evitava o confronto direto com as assimetrias raciais e sociais do país, reforçando uma estética “higienizada” e distante da realidade vivida por grande parte da população.

De acordo com Ramos (2022), a seleção e exibição de uma produção audiovisual respondem a uma lógica de controle da recepção na qual as emissoras priorizam formatos considerados seguros em termos de audiência e retorno publicitário. Tal lógica contribuiu para a consolidação de um modelo de representação que reforçasse o mito da democracia racial e legitimasse o paradigma de beleza e pertencimento associado à branquitude mencionados anteriormente.



Yolanda Braga com Leonardo Villar em “A Cor da Sua Pele” (TV Tupi, 1965) — Foto: Acervo/TV Tupi.

Assim, ainda que a ficção televisiva brasileira tenha registrado marcos importantes, esses avanços ocorreram de forma pontual e gradual, de modo a tornar a inserção de atores e atrizes negras nas obras mais palatável ao consumo da classe média. A primeira protagonista negra da televisão brasileira foi a personagem Clotilde Almeida, interpretada por Iolanda Braga, na obra “A Cor de Sua Pele”, exibida pela TV Tupi em 1965. Esse protagonismo veio

condicionado a estratégias narrativas que buscavam reafirmar a ideologia da mestiçagem e da harmonia racial através da construção de casais interracial nas narrativas.

Apesar da inferioridade social dos negros e das relações paternalistas entre patrões brancos e empregadas negras, as telenovelas desse período procuravam confirmar o mito da democracia racial brasileira e da convivência pacífica entre as raças. Um outro exemplo da democracia racial brasileira nas relações conjugais pode ser vista em *Passo dos Ventos*, uma novela de época, com várias cenas que se passavam no Haiti, que trouxe um par romântico inter-racial, interpretado por Jorge Coutinho e Djenane Machado (ARAÚJO, 2008, p.980).

A construção dessas narrativas auxiliava a sustentar a ideia de convivência racial pacífica, ao mesmo tempo em que evitava problematizar o racismo estrutural. Nesses casos, a mulher negra era frequentemente posicionada como elemento simbólico de integração, mas raramente como sujeito pleno de conflitos, desejos e agência próprios.

A Rede Globo, por sua vez, teve sua primeira protagonista negra interpretada pela atriz Ruth de Souza, na telenovela *A Cabana do Pai Tomás*, no ano de 1969. Após tornar-se líder de audiência na década de 70, sendo até hoje a maior emissora do país, a Globo construiu uma trajetória de quase quatro décadas marcada pela ausência de mulheres negras em papéis centrais, até em 2004 voltar a ter uma nova protagonista negra, interpretada por Taís Araújo.



Sérgio Cardoso e Ruth de Souza como Tomás e Tia Cloé, respectivamente, em “A Cabana do Pai Tomás” —

Foto: Acervo/Globo

Apesar de hoje em dia ser reconhecida como uma das maiores atrizes do país, a trajetória de Taís Araújo evidencia o preconceito enraizado nas estruturas raciais e de gênero na cultura brasileira, revelando o quanto a televisão reservou lugares específicos para mulheres negras na história da teledramaturgia. Seu primeiro papel de destaque foi em *Xica da Silva* (1997), da Rede Manchete, onde ela interpretou o papel homônimo de uma escrava posteriormente alforriada que tornou-se sinhá. O papel, hoje em dia, é marcado por polêmicas, uma vez que ele não apenas reforçava o imaginário colonial da mulher negra escrava, como também tratou-se de uma telenovela com cenas explícitas, onde a protagonista era interpretada por uma atriz que possuía apenas 17 anos. Vale ressaltar que, logo ao completar a maioridade, ela passou a ser inserida em enredos com situações de conotação sexual na produção.



Taís Araújo na novela “Xica da Silva”, da Rede Manchete — Foto: Irineu Barreto Filho/Divulgação

Taís Araújo, mais tarde, foi a primeira atriz negra a assumir o protagonismo de uma novela em horário nobre da Rede Globo em *Da Cor do Pecado* (2004). Sua personagem era nomeada “Preta”, e seu enredo é pautado em cima da exploração de traços da sensualização da mulher negra. Esses papéis, embora historicamente marcantes, retomam as reflexões de Gonzalez sobre como a representação de personagens negras em destaque esteve frequentemente vinculada a construções estereotipadas (1984), limitando a pluralidade de suas experiências.

Soma-se a isso o histórico racista da erotização do corpo da mulher negra no Brasil, que atravessa desde o período colonial até as produções midiáticas contemporâneas. A personagem de Taís em *Xica da Silva*, é um exemplo de como ela foi conduzida sob uma lógica de exploração precoce, de modo que, tão logo ela alcançasse os 18 anos, ela pudesse ser legalmente submetida a cenas de teor sexual. Ainda que maior de idade em termos jurídicos, tratava-se de uma jovem que mal havia deixado a adolescência, o que evidencia a forma como a indústria cultural é construída em cima de uma ótica de objetificação e hiperssexualização da mulher negra sob a justificativa do entretenimento.

Essa imagem hiperssexualizada insere-se em uma herança histórica enraizada no imaginário social brasileira da figura da mulata como símbolo sexual nacional. Desde o início do século XX, essa imagem foi mobilizada para exportar uma imagem da mulher negra e mestiça associada à sensualidade, à disponibilidade sexual e ao exotismo, consolidando-se como um dos pilares da representação racializada do feminino no Brasil. Como aponta a professora e socióloga Mariana Selister Gomes no artigo intitulado “Fado(s) em Portugal e Samba(s)”:

O samba e o carnaval haviam sido construídos como identidade nacional, vão ser incorporados pelo discurso turístico que focava no imaginário de natureza e de mulheres, para que o Brasil paraíso se distanciasse de outros destinos paradisíacos.

Assim, o samba e o carnaval da televisão e para os turistas vão destacar a sambista e produzi-la com trajes sumários. O gingado vai ser erotizado. O Brasil vai ser construído como um paraíso de mulatas, na junção dos imaginários de mestiçagem, mulheres e natureza (GOMES, 2010, p.9).

Essa associação entre mulheres negras, sexualidade e festividade que passou a compor a imagem do Brasil no exterior contribui para a efetivação de um imaginário que naturaliza o assédio, a violência sexual e a objetificação dos corpos negros femininos. Ao destacar o gingado, os trajes sumários e a sensualidade das sambistas, a mídia reforçou a construção do Brasil como um “paraíso de mulatas”, articulando imaginários de mestiçagem, natureza e sexualidade.

Essa assimilação entre a mulher negra e a sexualidade manifesta-se, por exemplo, na personagem Bebel, interpretada por Camila Pitanga na telenovela *Paraíso Tropical* (2007). Prostituta na narrativa, a personagem é construída a partir de uma lógica estereotipada que reforça sua hiperssexualização, perceptível tanto nos figurinos extravagantes, marcados por decotes, estampas, cores fortes e comprimentos curtos, quanto na elaboração de suas falas. A

recorrência de desvios linguísticos, como o famoso “catiguria”, no lugar de “categoria”, e “penhar”, em vez de “penhoar”, contribui para a construção de uma identidade associada à baixa escolaridade e à classe popular, convertendo esses marcadores sociais em recurso de comicidade e, conseqüentemente, em reforço de estigmas.

A associação entre mulher negra, precariedade e sexualização também pode ser vista na série televisiva *Sexo e as Negas* (2014), criada por Miguel Falabella para a TV Globo e escrita por Alessandra Poggi, Antonia Pellegrino, Artur Xexéo, Flavio Marinho, Luiz Carlos Góes, com colaboração de Ana Quintana, exibida entre setembro e dezembro de 2014, em um total de 13 episódios. A série é uma paródia à obra estadunidense *Sex and the City* (1998–2004), criada por Darren Star.

Sexo e as Negas narra a trajetória de quatro amigas moradoras da Cidade Alta de Cordovil, no subúrbio do Rio de Janeiro, centrando-se em suas vivências afetivas e amorosas enquanto mulheres negras. À primeira vista, a proposta poderia promover uma representação positiva, ao contribuir para a ampliação e diversificação das imagens de raça e etnia no audiovisual brasileiro. Contudo, tal potencial é limitado pela forma como as personagens são construídas: em vez de serem apresentadas como sujeitos autônomos e independentes, inclusive em suas escolhas amorosas, elas são majoritariamente retratadas a partir de uma lógica machista, marcada pela submissão, pela disponibilidade de seus corpos e pela centralidade da busca pelo casamento como eixo de suas existências.

Chama atenção, ainda, o fato de que a série original é protagonizada por quatro mulheres brancas e que, ao ser reimaginada para o contexto brasileiro com protagonistas negras, a adaptação não promove uma revisão crítica dos valores e estruturas narrativas herdadas, reproduzindo estereótipos que esvaziam o potencial emancipatório da proposta.

Por outro lado, algumas produções televisivas brasileiras evidenciam avanços tanto na ampliação da presença de pessoas negras quanto no tratamento mais cuidadoso da representatividade. Destaca-se, nesse sentido, a série *Antônia* (2006–2007), criada por Jorge Furtado. Protagonizada pelas artistas Negra Li, Leilah Moreno, Quelynah e Cindy Mendes, a obra apresenta quatro mulheres negras como personagens centrais. Produzida pela O2 Filmes e baseada no longa-metragem homônimo dirigido por Tata Amaral, a série dá continuidade à narrativa do filme, acompanhando a trajetória de quatro amigas de infância da periferia da Vila Brasilândia, de São Paulo, que formam um grupo feminino de *hip hop*¹⁴ e buscam inserção no cenário musical brasileiro.

¹⁴ Gênero de música popular que surgiu no início da década de 1970 ao lado de uma subcultura associada nas comunidades afro-americanas e hispânicas da cidade de Nova Iorque.

Diferentemente de *Sexo e As Negas*, *Antônia* constrói suas protagonistas com maior densidade e agência. A série desloca o foco da busca por parceiros para a realização profissional e artística, enfatizando seus projetos de vida, conflitos individuais e trajetórias no campo da música. Ainda que permaneça atravessada por convenções recorrentes, como a associação de personagens negros a espaços periféricos, a narrativa promove uma representação mais complexa, ao valorizar os sonhos, as subjetividades e as experiências dessas mulheres para além de estereótipos limitadores.

Outro exemplo é a série *Cidade dos Homens* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, acompanha os dois protagonistas Laranjinha (Darlan Cunha) e Acerola (Douglas Silva), que vivenciam dilemas próprios da adolescência, tanto os universais quanto aqueles relativos aos problemas específicos nas comunidades carentes do Rio de Janeiro. A trama retrata o cenário da favela como espaço central da narrativa e, novamente, se apoia em uma visão marcada por estereótipos e pela associação recorrente entre negritude, pobreza e marginalidade.

Nesse contexto, *Mister Brau* (2015), de Adriana Falcão e Jorge Furtado, destaca-se como uma exceção relevante. Protagonizada por Taís Araújo e Lázaro Ramos, a série desloca a representação da população negra ao situar seus personagens em uma posição de sucesso econômico e visibilidade social, tensionando estereótipos historicamente associados à pobreza e à subalternidade. Ao mesmo tempo, a narrativa utiliza o humor para abordar o racismo estrutural presente nas relações cotidianas, oferecendo uma perspectiva diferenciada no panorama da televisão aberta. Ainda assim, como aponta Ramos (2022), produções como *Mister Brau* permanecem como casos isolados, já que, de modo geral, tanto a televisão comercial quanto a pública reproduzem padrões semelhantes de sub-representação e estereotipação da população negra.

Com a popularidade das plataformas de *streaming* e o lançamento da Globoplay, em 2015, as produções brasileiras passaram a investir de forma mais sistemática na diversificação temática e estética de suas obras, sobretudo no formato de séries de ficção. Diferentemente da lógica mais rígida da televisão aberta, o ambiente do *streaming* possibilita maior liberdade criativa, tanto na escolha dos temas quanto na construção de personagens e conflitos. Esse novo modelo favoreceu o desenvolvimento de narrativas mais densas, fragmentadas e contínuas, permitindo maior aprofundamento psicológico, social e político das personagens, bem como a abordagem de questões historicamente marginalizadas, como raça, gênero, sexualidade e desigualdades estruturais. Nesse contexto, é perceptível certa emergência de séries contemporâneas que tensionam padrões tradicionais da teledramaturgia

brasileira e abrem espaço para representações mais plurais, mesmo que se mostrando um desenvolvimento lento e ainda marcado por forte presença de protagonismo branco.

3. Percurso Metodológico

O presente trabalho tem como objetivo analisar a quantidade e as formas de presença de personagens negras em papéis de destaque em séries de ficção televisiva brasileira exibidas entre 2020 e 2023. Tal recorte temporal justifica-se diante do contexto da pandemia de SARS-CoV-2, iniciada em 2020, que, em função das medidas de isolamento social, intensificou o consumo de mídias digitais e audiovisuais, incluindo a televisão aberta. Nesse período, observou-se a ampliação da audiência de diferentes formatos televisivos, com destaque para as séries, ao passo que as emissoras readequaram suas grades de programação, frequentemente recorrendo à reprise de conteúdos.

Busca-se, assim, ampliar a compreensão sobre os modos de representação da mulher negra nessas produções, considerando um contexto marcado pela intensificação da globalização, da circulação de conteúdos audiovisuais e pelas transformações sociais decorrentes do período pandêmico. A pesquisa investiga se essas representações permanecem ancoradas em estereótipos historicamente consolidados ou se indicam avanços na complexidade e no desenvolvimento das personagens, bem como possíveis fatores associados a continuidades, mudanças ou retrocessos nesse processo.

Para o percurso metodológico, a pesquisa iniciou-se com um levantamento quantitativo das séries exibidas na televisão aberta durante o período analisado e das personagens negras presentes nestas. Os dados foram coletados a partir dos anuários do Obitel Brasil, utilizados para identificar as séries veiculadas no recorte temporal definido e, a partir delas, mapear quantitativamente a presença de personagens negros em papéis de destaque de modo geral, bem como, de forma específica, das personagens femininas dentre estas.

Adicionalmente, recorreu-se ao uso de dados secundários provenientes de fontes institucionais para o levantamento e a identificação de personagens negros, complementando as informações disponibilizadas pelo Obitel Brasil. Entre essas fontes, destacam-se os portais oficiais das emissoras, como o Gshow, portal eletrônico oficial de entretenimento da Rede Globo, e o Memória Globo, iniciativa dedicada à sistematização e preservação da história da teledramaturgia da emissora. Tais plataformas oferecem informações detalhadas sobre obras, personagens, tramas e subtramas, contribuindo para maior precisão na coleta e organização dos dados analisados.

Para estabelecer os critérios de identificação das personagens consideradas negras nesta pesquisa, adota-se o conceito ampliado de população negra brasileira, que compreende

pessoas autodeclaradas pretas e pardas, conforme a classificação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), reconhecida também pelo Estatuto da Igualdade Racial (Lei nº 12.288/2010). Essa escolha permite contemplar a diversidade de tons de pele e origens que compõem a identidade negra no Brasil, evitando reduções essencialistas e respeitando o princípio da autodeclaração racial. O IBGE, por sua vez, adota o critério da autodeclaração, classificando a população brasileira em cinco categorias: branca, preta, parda, amarela e indígena.

A realização da coleta de dados raciais feita pelo Instituto parte da premissa de que raça é uma categoria socialmente construída, resultante de processos históricos e das interações sociais, e não um dado biológico. Do ponto de vista científico, o conceito de raça não possui fundamento biológico, uma vez que não há diferenças genéticas significativas entre grupos humanos. De acordo com o que se pode observar nos estudos de antropologistas e sociólogos como Franz Boas (1911), W.E.B. Du Bois (1903), Aníbal Quijano (2005), além de cientistas e muitos outros que se ocupam desse tema no mundo e no Brasil, a noção de raça e, por consequência, a própria ideia de identidade racial, é entendida nesta pesquisa como uma construção social e ideológicas para legitimar relações de poder e dominação.

Nas análises oficiais, pretos e pardos são agrupados sob a categoria “população negra” por considerar a proximidade de suas condições sociais e o compartilhamento das mesmas dinâmicas de discriminação racial. No contexto brasileiro, essa discriminação ocorre baseada principalmente em marcadores fenotípicos, como a cor da pele, o formato do nariz e dos lábios, a cor e textura dos cabelos, elementos historicamente associados à hierarquização racial.

Foi durante o período colonial que surgiu o termo “pardo”, utilizado pelos portugueses para descrever indivíduos mestiços, nascidos das relações entre pessoas negras, brancas e indígenas. Como observado em investigação jornalística feita pelo Portal G1, ao longo do tempo, o termo foi incorporado pelos censos nacionais como uma categoria intermediária, refletindo o caráter ambíguo das relações raciais no país, nas quais a miscigenação foi exaltada como símbolo de harmonia, ao mesmo tempo em que se mantiveram as desigualdades raciais e a marginalização da população negra. Desde a fundação do IBGE, em 1936, a definição de “pardo” passou por diferentes formulações, e em alguns anos nem mesmo houve uma explicação precisa sobre quem a categoria deveria representar, até por fim retornando oficialmente em 1950. No levantamento do Censo 2022, o termo foi definido como quem se identifica com a mistura de duas ou mais opções de cor, ou raça, incluindo branca, preta e indígena.

Como mencionado anteriormente, o IBGE reconhece que pretos e pardos compartilham condições sociais semelhantes e ambos são afetados por dinâmicas de discriminação racial, embora em níveis diferentes. Dessa forma, esta pesquisa adotou, para fins de identificação quantitativa das personagens negras nas obras analisadas, a classificação que compreende as categorias preta e parda, em consonância com os critérios utilizados pelo IBGE. Complementarmente, recorreu-se ao critério de heteroidentificação, entendido como a avaliação a partir da percepção de terceiros.

A identificação das personagens negras nas séries analisadas foi realizada a partir de uma combinação de critérios, envolvendo tanto aspectos visuais quanto contextuais. Foram considerados elementos como características físicas (cor da pele, traços faciais, tipo e textura dos cabelos) e caracterizações visuais construídas pelas obras, bem como o contexto narrativo em que as personagens estão inseridas. No caso das atrizes pardas, também foi levada em conta a autodeclaração racial registrada em entrevistas, perfis públicos ou fontes institucionais. Essa metodologia busca assegurar uma análise consistente e alinhada à compreensão contemporânea de raça enquanto construção social, respeitando as formas de autodefinição das artistas e evitando classificações arbitrárias baseadas apenas na percepção externa.

O sistema de televisão brasileiro é composto por sete redes de televisão de cobertura nacional, sendo cinco privadas: TV Globo, TV Record, SBT, TV Band e Rede TV!; e duas públicas: TV Brasil e TV Cultura.

TABELA 1: Séries de ficção nacionais inéditas exibidas na televisão aberta em 2020 <i>Fonte: Obitel 2021</i>				
Obra	Emissora	Negros no elenco principal	Mulheres negras no elenco principal	Obs.
<i>A Divisão*</i>	TV Globo	2	1	Episódio de divulgação, estreia VoD
<i>Arcanjo Renegado*</i>	TV Globo	3	1	Episódio de divulgação, estreia VoD
<i>Aruanas*</i>	TV Globo		3	Original em

TABELA 1: Séries de ficção nacionais inéditas exibidas na televisão aberta em 2020				
Fonte: Obitel 2021				
		3		VoD
<i>As Five*</i>	TV Globo	1	1	Episódio de divulgação, estreia VoD
<i>Diário de um Confinado</i>	TV Globo	1	0	Episódios estreiam em VoD
<i>Boto</i>	TV Cultura	2	1	
<i>Crias de Dulcina</i>	TV Cultura	2	1	
<i>Os Ovos da Raposa</i>	TV Cultura	3	2	
<i>Pequeno Gigante</i>	TV Cultura	3	1	
<i>Sacoleiras S/A</i>	TV Cultura	1	1	
<i>Transviar</i>	TV Cultura	0	0	
TOTAL:		21	12	

TABELA 2: Séries de ficção nacionais inéditas exibidas na televisão aberta em 2021				
Fonte: Obitel 2022				
Obra	Emissora	Negros no elenco principal	Mulheres negras no elenco principal	Obs.
<i>Arcanjo Renegado - 1ª temporada</i>	TV Globo	3	1	Original em VoD
<i>As Five - 1ª temporada</i>	TV Globo	1	1	Original em VoD
<i>Carcereiros - 3ª temporada</i>	TV Globo	3	1	Original em VoD
<i>Desalma - 1ª</i>	TV Globo	0	0	Original em

TABELA 2: Séries de ficção nacionais inéditas exibidas na televisão aberta em 2021				
Fonte: Obitel 2022				
<i>temporada</i>				VoD
<i>Eu, a Vó e a Boi - 1ª temporada</i>	TV Globo	0	0	Original em VoD
<i>Ilha de Ferro - 1ª temporada</i>	TV Globo	0	0	Original em VoD
<i>Shippados</i>	TV Globo	0	0	
<i>Sob Pressão</i>	TV Globo	3	1	Estreia da 4ª temporada
<i>Todas as Mulheres do Mundo</i>	TV Globo	0	0	
TOTAL:		10	4	

*A partir de 2021, a TV Globo adotou a estratégia de exibir na televisão aberta as ficções produzidas no ano anterior para a Globoplay, estratégia essa que se tornou fixa nos anos subsequentes. Em 2021, todas as séries estreantes na TV foram produções de anos anteriores.

TABELA 3: Séries de ficção nacionais inéditas exibidas na televisão aberta em 2022				
Fonte: Obitel 2023				
Obra	Emissora	Negros no elenco principal	Mulheres negras no elenco principal	Obs.
<i>Cine Holliúdy</i>	TV Globo	2	0	Estreia da 2ª temporada
<i>Família Paraíso</i>	TV Globo	4	3	Estreia
<i>Filhas de Eva - 1ª temporada</i>	TV Globo	0	0	Original em VoD
<i>Ilha de Ferro - 2ª temporada</i>	TV Globo	0	0	Original em VoD
<i>Reis</i>	TV Record	0	0	

TABELA 3: Séries de ficção nacionais inéditas exibidas na televisão aberta em 2022				
Fonte: Obitel 2023				
<i>Todas as Garotas em Mim - 1ª Temporada</i>	TV Record	0	0	
<i>Todas as Garotas em Mim - 2ª Temporada</i>	TV Record	1	1	
<i>Brasil Imperial</i>	TV Brasil	1	1	
TOTAL:		8	5	

TABELA 4: Séries de ficção nacionais inéditas exibidas na televisão aberta em 2023				
Fonte: Obitel 2024				
Obra	Emissora	Negros no elenco principal	Mulheres negras no elenco principal	Obs.
<i>Aruanas - 2ª temporada</i>	TV Globo	3	3	Original em VoD
<i>Cine Holliúdy - 3ª temporada</i>	TV Globo	2	0	Original em VoD
<i>Cinema do Líder: As Five - 2ª temporada</i>	TV Globo	1	1	Original em VoD
<i>Encantado's</i>	TV Globo	12	8	Original em VoD
<i>Família Paraíso - 2ª temporada</i>	TV Globo	4	3	Original em VoD
<i>Onde Está Meu Coração</i>	TV Globo	0	0	
<i>Rensga Hits!</i>	TV Globo	1	1	Original em VoD
<i>Segunda Chamada - 2ª temporada</i>	TV Globo	5	3	

TABELA 4: Séries de ficção nacionais inéditas exibidas na televisão aberta em 2023				
Fonte: Obitel 2024				
<i>As Aventuras de José e Durval</i>	TV Globo	1	0	
<i>Fim</i>	TV Globo	2	1	
<i>DPA: Detetives do Prédio Azul</i>	TV Brasil	3	1	
<i>Seis da Ilha</i>	TV Brasil	0	0	
<i>3 teresas</i>	TV Cultura	0	0	
<i>Morgana & Celeste</i>	TV Cultura	0	0	
TOTAL:		34	21	

Considerando o amplo volume de séries exibidas no recorte temporal estabelecido, a pesquisa iniciou-se com um levantamento a partir de dados oficiais das produções, especialmente informações disponibilizadas por emissoras, plataformas e anuários especializados. A partir desse mapeamento, iniciou-se o processo de assistir aos episódios iniciais das obras identificadas, com o objetivo de reconhecer a presença de personagens negras e avaliar sua relevância narrativa. Foram selecionadas para análise aprofundada aquelas séries cujas personagens femininas negras demonstravam, desde os primeiros episódios, inserção significativa na trama, seja por protagonismo direto, seja por ocuparem posições estratégicas nos conflitos centrais da narrativa.

A etapa qualitativa da análise fundamentou-se em uma abordagem interseccional, examinando não apenas a identificação racial das personagens, mas também os contextos sociais em que estão inseridas, sua classe social, espaços de circulação, trajetória acadêmica ou profissional e situação familiar. Também foram observados marcadores adicionais de diferença, como representatividade LGBTQIA+, presença de deficiência (PCD), maternidade na narrativa, tipo de desfecho atribuído à personagem (positivo, negativo ou neutro) e a existência ou não de par romântico ao final, bem como a eventual adesão a um desfecho convencional pautado na lógica do “felizes para sempre”.

Com base nesses critérios, foi elaborada pela própria autora uma tabela sistematizando as informações identificadas relativas às personagens negras identificadas nas

séries que serão analisadas, de modo a organizar os dados e possibilitar uma leitura comparativa consistente. Tal tabela baseou-se no modelo proposto por AMADO e MALTA (2023), no artigo *#OscarsSoWhite? A (falta de) representatividade racial na maior noite do cinema mundial*, com adaptações para atender aos objetivos específicos desta pesquisa.

A análise das personagens foi articulada aos referenciais teóricos mobilizados no capítulo anterior. Foram considerados os arquétipos identificados por Gonzalez (1984), isto é, a “mulata”, a “doméstica” e a “mãe preta”. Tais categorias dialogam com as categorias das imagens de controle propostas por Collins (2019): a Mamãe (*Mammy*), a “Matriarca Negra”, a “Mãe Dependente do Estado”, a “Rainha da Assistência Social” e a “Dama Negra”. A partir desse diálogo teórico, investigou-se em que medida as personagens analisadas reiteram, tensionam ou rompem com essas matrizes simbólicas, permitindo avaliar os avanços e permanências na construção da mulher negra nas séries televisivas brasileiras contemporâneas.

4. Avanços, limites e permanências nas representações

Este capítulo tem por objetivo apresentar e discutir as análises das personagens negras femininas nas séries de ficção televisivas brasileiras selecionadas para este trabalho. Para uma análise mais profunda, foram escolhidas três séries, sendo estas *Arcanjo Renegado* (2020), *As Five* (2020) e *Encantado's* (2022). As escolhas das obras se dão por nível de popularidade, como *As Five*, que possui uma comunidade de fãs expressiva, com páginas de fãs dedicadas para a séries e para as personagens principais; e pela participação expressiva de pessoas negras, tanto na frente quanto por trás das telas, como *Arcanjo Renegado* e *Encantado's*.

A análise realizada parte da compreensão de que as representações midiáticas não são neutras, mas atravessadas por disputas simbólicas, ideológicas e históricas. Nesse sentido, os resultados aqui apresentados são discutidos à luz das imagens de controle propostas por Collins (2019), bem como dos estereótipos historicamente associados às mulheres negras no contexto brasileiro, conforme analisado por Gonzalez (1984). A discussão articula descrição e interpretação, buscando evidenciar como as séries analisadas dialogam com imaginários sociais mais amplos.

As características estruturais e produtivas das séries levantam a questão dos limites e as possibilidades temáticas das narrativas televisivas. Como discutido anteriormente, a televisão opera sob uma lógica mercadológica e historicamente direcionada às classes média e média-alta. Nesse contexto, a abordagem de temas que evidenciem os problemas sociais relacionados a grupos marginalizados, tende a ser vista como um risco, uma vez que poderia gerar rejeição por parte do público majoritário e impactar negativamente os índices de audiência. Tal lógica é sintetizada por Ramos:

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. (RAMOS, 2022, p.32)

Essa dinâmica ajuda a compreender a inserção lenta e cautelosa de personagens pertencentes a grupos minoritários e de temáticas consideradas socialmente sensíveis (por exemplo, relações homoafetivas), especialmente nas telenovelas exibidas em horário nobre, cujo alcance nacional potencializa a produção de controvérsias. Contudo, a ampliação do acesso à televisão e à internet, aliada aos processos de globalização e ao avanço de debates

políticos e sociais ligados ao feminismo, ao antirracismo e aos direitos da população LGBTQIA+, passou a tensionar esse modelo. Progressivamente, cresceu a demanda por narrativas mais representativas, o que contribuiu para uma aceitação gradual desses temas pelo público, ainda que de forma desigual e muitas vezes mediada por estratégias narrativas conservadoras.

No caso das séries, embora também apresentem um histórico marcado pela centralidade de personagens brancos, heterossexuais e inseridos em estruturas patriarcais, observa-se uma maior flexibilidade quanto à segmentação do público. Muitas das problemáticas acerca das representações de minorias nas telenovelas também se aplicam às séries fictícias produzidas diretamente para a televisão. No entanto, quando se trata de séries concebidas para plataformas de vídeo sob demanda, a regra de suas tramas e composição do elenco terem que se adequar exclusivamente aos padrões de gosto das emissoras de televisão aberta não se aplica.

Exemplos disso são séries como: *Coisa Mais Linda* (2019), da Netflix, que aborda o machismo e o racismo nos anos 1950 a partir da trajetória de mulheres em busca de autonomia, além de possuir uma personagem bissexual; *Todxs Nós* (2020), da HBO, centrada em personagens LGBTQIA+ e mulheres negras em papéis de destaque, que discute gênero e identidade através do humor; e *Manhãs de Setembro* (2021), protagonizada por Liniker, trazendo uma mulher negra e trans como personagem central. A série foi originalmente concebida para a Prime Video, mas foi exibida em rede aberta através da TV Band em setembro de 2022 como campanha para o lançamento da segunda temporada.

Tais produções possivelmente enfrentassem forte resistência se exibidas diretamente no horário nobre e/ou nas emissoras de maior audiência do país. O que muda aqui é justamente quando algumas dessas obras cruzam essa linha e são exibidas na televisão aberta, contribuindo para tensionar padrões estabelecidos e, possivelmente, preparando o público para a ampliação da inclusão de grupos historicamente marginalizados nas produções televisivas brasileiras.

A seguir, apresenta-se a tabela criada com o levantamento das personagens negras que ocupam papéis de destaque nas séries de televisão analisadas:

TABELA 5: Personagens femininas negras de destaque nas séries *Arcanjo Renegado*, *As Five* e *Encantado's*
Fonte: Autoral; adaptado de AMADO e MALTA (2023).

Personagem	Emissora	Papel	Ocupação	Classe social	Desfecho	Mãe	PCD	LGBT	Par romântico
Sarah Afonso (Erika Januza, <i>Arcanjo Renegado</i>)	TV Globo/Glo boplay	Secundário	Dona de casa, prostituta (1ª temporada); Policia (2ª temporada em diante)	Baixa	Ainda não revelado	Sim	Não	Não	Não
Maíra Oliveira (Cris Vianna, <i>Arcanjo Renegado</i>)	TV Globo/Glo boplay	Secundário	Presidente da ALERJ	Alta	Ainda não revelado	Em aberto	Não	Não	Sim
Ellen Rodrigues (Heslaine Vieira, <i>As Five</i>)	TV Globo/Glo boplay	Protagonista	Cientista da Computação, Mestre em Computação Quântica	Média	Positivo	Não	Não	Sim	Não
Olímpia Ponza (Vilma Melo, <i>Encantado's</i>)	TV Globo/Glo boplay	Protagonista	Empreendedora (dona do mercado)	Baixa	Positivo	Não	Não	Não	Sim
Maria Augusta	TV Globo/Glo	Co-protagonista	Empresária, influencer e	Baixa	Positivo	Sim	Não	Sim	Sim

Ponza (Evelyn Castro, <i>Encantado's</i>)	boplay		“coach”						
Dona Ponza (Dhu Moraes, <i>Encantado's</i>)	TV Globo/Glo boplay	Co-protago nista	Aposentada	Baixa	Positivo	Sim	Não	Sim	Não
Pandora (Dandara Mariana, <i>Encantado's</i>)	TV Globo/Glo boplay	Co-protago nista	Caixa, universitári a	Baixa	Positivo	Não	Não	Não	Sim
Melissa Ponza (Ramille, <i>Encantado's</i>)	TV Globo/Glo boplay	Co-protago nista	Estagiária	Baixa	Positivo	Não	Não	Não	Sim
Tia Ambrosia (Neusa Borges, <i>Encantado's</i>)	TV Globo/Glo boplay	Co-protago nista	Funcionária no mercado	Baixa	Positivo	Sim	Não	Sim	Não
Ana Shaula (Luellem de Castro, <i>Encantado's</i>)	TV Globo/Glo boplay	Co-protago nista	Caixa e porta-bande ira da escola de samba	Baixa	Positivo	Não	Não	Não	Sim
Crystal (Ludmillah Anjos, <i>Encantado's</i>)	TV Globo/Glo boplay	Co-protago nista	Estoquista do mercado e rainha de bateria	Baixa	Positivo	Não	Não	Não	Sim

Analisando as tabelas, observa-se um aumento significativo da presença de personagens femininas negras em papéis de destaque em séries fictícias lançadas nos anos de

2020 a 2023, sobretudo naquelas produzidas pela Rede Globo de Televisão para a sua plataforma de *streaming*, a Globoplay. Reconhecida como a principal emissora do país e referência nacional e internacional na produção de teledramaturgia, a Globo se mostrou, entre as redes analisadas, a mais engajada na promoção de diversidade racial e de gênero em suas produções seriadas.

Em particular a série *Encantado's*, que originou-se a partir de uma oficina de humor para roteiristas negros ofertada pela Globo em 2018, destaca-se por apresentar um elenco majoritariamente negro, no qual oito mulheres ocupam posições centrais na narrativa. Não cabe nesta pesquisa uma análise detalhada de todas essas personagens, porém este é um fato que evidencia uma mudança relevante, ainda que recente, nos padrões de representação devido ao histórico da escassa presença de personagens nas mídias audiovisuais televisivas, tornando notável o compromisso da Rede Globo em sua missão de promover mais diversidade nas produções originais, em frente e atrás das telas.

Em contraste, nas séries originais produzidas por outras emissoras de televisão aberta, persiste uma escassez expressiva de personagens negros de modo geral, e, de forma ainda mais acentuada, de personagens femininas negras com protagonismo ou arcos narrativos próprios. Nota-se, por exemplo, que emissoras como o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e a Rede Record — esta que se destaca por suas produções bíblicas, voltadas para o público cristão — apresentam, no período analisado, um número baixíssimo de séries originais com protagonistas ou co-protagonistas negras.

Como visto anteriormente, a mídia desempenha um papel central na reprodução e na legitimação da ideologia dominante, conforme apontado por autores como Hall (1997, 2016) e Kellner (2001). Assim, partindo da compreensão de que as séries de ficção televisivas brasileiras também operam como importantes dispositivos de produção simbólica, essa notória ausência de personagens femininas negras em papéis de destaque evidencia como o formato seriado e a produção audiovisual nacional, apesar de avanços pontuais, ainda se encontra profundamente atravessado por lógicas hegemônicas que regulam o acesso à visibilidade e ao protagonismo, indicando que as transformações nesse campo ocorrem de maneira lenta e desigual.

Diante desse panorama, a análise das séries *Arcanjo Renegado*, *As Five* e *Encantado's* a seguir busca compreender de que modo as personagens femininas negras são construídas no contexto da ficção televisiva brasileira contemporânea. A partir de uma abordagem teórica fundamentada nos conceitos apresentados nos capítulos anteriores, o tópico a seguir dedica-se a examinar como essas séries reforçam, rejeitam ou subvertem estereótipos historicamente

associados às mulheres negras, bem como os limites e as potencialidades dessas representações no interior da cultura das séries no Brasil.

4.1. Análise do *Corpus*

4.1.1. Arcanjo Renegado

Inserida no gênero drama criminal, a série *Arcanjo Renegado* acompanha a trajetória de Mikhael (Marcello Melo Jr.), sargento incorruptível e líder respeitado do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) do Rio de Janeiro. Após uma operação controversa resultar em uma chacina e na morte de seu melhor amigo, o personagem passa a buscar vingança, entrando em conflito direto com a elite política do estado. Em um contexto marcado por perdas generalizadas, Mikhael é transferido para o interior, mas segue envolvido em sua busca pessoal, o que o conduz ao submundo do crime organizado e à revelação de uma complexa rede de corrupção que atravessa sua vida, sua família e as estruturas de poder do estado. Ao longo das temporadas seguintes, a narrativa se expande para abarcar investigações sobre tráfico internacional e disputas políticas no Rio de Janeiro, aprofundando a reflexão sobre a violência urbana e a instabilidade das fronteiras entre legalidade e criminalidade.

Produzida pelo Globoplay em parceria com a AfroReggae Audiovisual¹⁵, a primeira temporada da série estreou em 7 de fevereiro de 2020 na plataforma de *streaming*. Segundo dados divulgados pela própria Globo, *Arcanjo Renegado* tornou-se a série original mais consumida da história do Globoplay desde o lançamento da plataforma em novembro de 2015. Embora concebida inicialmente para o ambiente digital, a produção teve seu episódio inaugural exibido na televisão aberta como estratégia de divulgação e, em 2021, devido a pandemia, teve sua primeira temporada exibida também na programação da Rede Globo. Desde então, a emissora mantém a prática de exibir o primeiro episódio de cada temporada na TV aberta e, no ano subsequente, transmitir a temporada completa em formato de maratona.

Alinhada ao propósito da AfroReggae Audiovisual de ampliar a presença de pessoas negras no elenco principal nas produções audiovisuais, a série apresenta quatro personagens negros entre os oito personagens do elenco principal. Nesse conjunto, destacam-se as personagens Sarah Afonso e Maíra Oliveira, interpretadas por Erika Januza e Cris Vianna,

¹⁵ Produtora nacional do Grupo Cultural AfroReggae de conteúdos audiovisuais para o cinema e para plataformas de *streaming*. O grupo apresenta como missão promover impacto social por meio da arte, da cultura e da educação, especialmente para jovens de favelas e periferias urbanas, buscando ampliar oportunidades para grupos menos favorecidos.

respectivamente, ambas com arcos narrativos próprios e relevância consistente para o desenvolvimento da trama.

Sarah Gomes Afonso (Erika Januza) constitui uma das representações femininas negras de maior destaque na série, sendo irmã do protagonista Mikhael e figura central em sua própria trajetória dramática. Sua construção narrativa envolve uma evolução significativa: inicialmente marcada pela perda traumática do marido policial e pela responsabilidade de cuidar do filho pequeno, Sarah emerge como uma mulher que supera o luto e se reinventa dentro de um ambiente social e institucional predominantemente masculino.



Erika Januza para a 1ª temporada de Arcanjo Renegado — Foto: Guto Costa / Divulgação

Entretanto, por ser a única personagem feminina negra de maior relevância na primeira temporada, sua representação inicial evidencia um problema recorrente na ficção brasileira: a hipersexualização da mulher negra. Logo em sua primeira aparição, no episódio inaugural da série, Sarah é introduzida a partir de uma imagem fragilizada e sexualizada, que a coloca em posição de subordinação tanto no âmbito familiar quanto narrativo.

Na sequência em questão, Sarah desperta durante a madrugada ao perceber que o marido, Rafael (Alex Nader), levanta para esconder uma quantia de dinheiro obtida ilegalmente. Nesse momento, a personagem revela que o filho do casal é acometido por uma doença ainda não descoberta, expressando preocupação e angústia diante do diagnóstico incerto de seu filho bebê, além de queixar-se da ausência do companheiro nos cuidados cotidianos e no acompanhamento médico da criança. O conflito, no entanto, é rapidamente

esvaziado: Rafael limita-se a afirmar que “vai ficar tudo bem”, sem demonstrar envolvimento efetivo com a situação, e a cena é imediatamente sucedida por uma relação sexual, construída com ênfase visual no corpo da atriz.

A transição abrupta entre a cena de fragilidade materna e a de sexualização evidencia como, apesar de ocupar um espaço narrativo relevante, a personagem permanece atravessada por um olhar sexista e por estereótipos historicamente associados às mulheres negras, como o da “mulata sensual” e o da mucama/mukama. Sarah é apresentada como a esposa que assume sozinha os cuidados da casa e do filho, enquanto o marido (um homem branco) restringe sua função ao provimento financeiro, ainda que este se dê por meios ilícitos. Quando conveniente à narrativa, sua subjetividade é reduzida à função de objeto de desejo, com seu corpo explorado por diferentes enquadramentos da câmera, mesmo em um contexto de evidente sobrecarga emocional.

A postura do personagem Rafael reforça essa assimetria: indiferente à angústia da esposa e à condição de saúde do filho, ele reafirma uma lógica patriarcal que naturaliza a responsabilização feminina pelo cuidado e minimiza sua autonomia. Tal dinâmica torna-se ainda mais problemática quando o personagem afirma desejar ter “mais filhos”, sem que o desejo ou a vontade de Sarah sejam efetivamente considerados. Ainda que o diálogo possa ser interpretado como expressão de um vínculo afetivo, ele remete a uma memória histórica de exploração reprodutiva dos corpos das mulheres negras, reinscrevendo, de forma sutil, heranças simbólicas do período escravocrata na construção da personagem.

Após a trágica operação que resulta na morte de Rafael, Sarah, além de passar a enfrentar o luto, agora na condição de mãe solo, lida também com uma situação de profunda vulnerabilidade financeira, decorrente da perda do provimento econômico do marido. Diante da ausência de suporte institucional e da precariedade de sua condição social, a personagem decide retornar à prostituição como uma medida extrema para obtenção de recursos. Embora conte com o apoio do irmão e de amigos próximos, em especial de Paloma (Karen Júlia), sua melhor amiga, que se opõe à decisão e busca alternativas para auxiliá-la, Sarah insiste nesse caminho, apresentado pela narrativa como uma solução desesperada.

Essa escolha conduz a personagem, mais uma vez, a uma representação fortemente marcada pela sexualização, ainda que breve, e pela reinscrição de estigmas historicamente associados às mulheres negras e pobres, frequentemente vinculadas ao universo da prostituição. A revelação de que Sarah passou a se prostituir, descoberta por Mikhael na casa de um dos antagonistas, é utilizada como *cliffhanger* entre os episódios 7 e 8, funcionando

sobretudo como um recurso narrativo para sustentar o suspense da trama, impedir a morte prematura do antagonista e, simultaneamente, salvar o protagonista.

A prostituição é uma atividade ainda socialmente marginalizada e carente de políticas públicas consistentes, configurando-se como um campo complexo e historicamente estigmatizado, ainda muito discutido por feministas e profissionais do sexo. Embora seja inegável que fatores como desigualdade social, ausência de políticas públicas e precarização do trabalho empurrem muitas mulheres para esse contexto, o fato de a única personagem feminina negra de destaque da primeira temporada recorrer à prostituição como principal estratégia de sobrevivência e apenas como um artifício pontual de roteiro, revela uma abordagem superficial e pouco problematizada do tema.

Após a reconciliação entre Sarah e Mikhael, esse arco é abruptamente abandonado, sem desdobramentos ou consequências significativas para a trajetória da personagem. A rapidez com que a decisão de Sarah por se prostituir é apresentada e posteriormente abandonada na narrativa contribui para a banalização da atividade e expõe resquícios de um olhar sexista e estereotipado por parte da construção narrativa, especialmente quando essa escolha narrativa recorre a um estereótipo historicamente associado às mulheres negras.

Ao acionar esse imaginário já cristalizado, a série acaba por reforçar a construção da mulher negra como objeto sexual, reiterando imagens subalternizadas que atravessam de forma persistente o audiovisual brasileiro. Como já afirma Collins, “no que diz respeito à opressão de classe, a imagem da jezebel promove a exploração sexual do corpo das mulheres negras por meio da prostituição. A imagem de jezebel também reforça a opressão racial ao justificar as agressões sexuais contra as mulheres negras.” (2019, p. 257).

Diante desse contexto, observa-se que, ao longo da primeira temporada, Sarah é reduzida a uma figura fragilizada e submissa, construída sob um olhar predominantemente masculino. Sua trajetória se desenvolve sempre à sombra dos personagens homens: inicialmente, como esposa e mãe sobrecarregada pela ausência do marido nos cuidados com o filho; em seguida, como a irmã que vive apreensiva diante dos riscos assumidos por Mikhael; posteriormente, como viúva empobrecida e desamparada; e, por fim, como mulher que oferece seus serviços sexuais em ambientes frequentados por políticos e empresários brancos e economicamente privilegiados. A personagem é atravessada por múltiplos estereótipos e, embora cada acontecimento some à complexidade dramática da personagem, sua trama reforça uma imagem de submissão e subalternidade feminina negra.

A partir da segunda temporada, entretanto, é apresentada uma aparente tentativa de evoluir a personagem e fortalecer a personalidade forte e destemida características da própria.

A personagem opta por seguir carreira policial, integrando unidades especializadas e enfrentando situações de risco, o que evidencia sua determinação e resiliência. Na terceira temporada, sua atuação se amplia quando ela entra de vez na carreira militar e passa a lidar com questões sociais relevantes, como o trabalho investigativo em casos de violência de gênero e o combate ao feminicídio.



Erika Januza para a 2ª temporada de Arcanjo Renegado — Foto: César Diórgenes/TV Globo

O arco inicial de Sarah na terceira temporada apresenta seu empenho em proteger Jhennifer (Iohanna Carvalho), uma jovem moradora de uma região periférica que sofre agressões recorrentes do namorado, conhecido como “Dandan” (André Lemos), um criminoso com extensa ficha policial. Ao retratar Sarah e sua parceira como as únicas policiais efetivamente mobilizadas para localizar e proteger a jovem após um pedido de socorro, a narrativa expõe a recorrente negligência institucional diante de casos de violência contra a mulher e feminicídio, sobretudo em ambientes policiais marcados por uma cultura predominantemente masculina. O desfecho trágico desse arco evidencia ainda o conflito interno da personagem, que se vê incapaz de dissociar plenamente suas emoções do exercício profissional, aprofundando a complexidade de sua trajetória.

No decorrer da temporada, Sarah continua a se destacar por sua competência profissional e a avançar em sua carreira policial. Observa-se, contudo, que após a personagem transitar do papel de dona de casa para o de policial bem-sucedida, sua vida afetiva passa a

ser retratada de forma inversamente proporcional. Ainda na segunda temporada, Sarah descobre estar sendo traída por Galvão, amigo de Mikhael e ex-integrante do BOPE e da Equipe Arcanjo, com quem mantinha um relacionamento amoroso.

Essa construção narrativa remete a traços do estereótipo da Dama Negra, conforme definido por Collins (2019): uma mulher negra representada como forte, competente e resiliente no âmbito profissional, mas emocionalmente endurecida e marcada por fracassos afetivos. A progressão de Sarah sugere, assim, a persistência de um imaginário social no qual o sucesso e o reconhecimento profissional da mulher negra parecem incompatíveis com a possibilidade de uma vida amorosa estável, especialmente quando se trata de personagens oriundas de contextos periféricos, como é o seu caso.

Esse mesmo estereótipo pode ser identificado na construção da personagem Maíra Oliveira (Cris Vianna), introduzida a partir da segunda temporada da série. Antes mesmo de sua apresentação narrativa, Maíra se inscreve como uma figura que concentra atributos associados à Dama Negra: força, racionalidade, rigidez moral e uma postura emocionalmente contida.



Cris Vianna em Arcanjo Renegado — Foto: César Diórgenes

A personagem ocupa um lugar inédito na ficção televisiva brasileira ao assumir a presidência da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ). Segundo materiais institucionais divulgados pela Globo e pelo Globoplay, Maíra foi concebida com o

objetivo de ser um símbolo da presença de mulheres negras em espaços de poder historicamente negados a elas. Sua trajetória é marcada por uma personalidade firme, assertiva e por um compromisso ético inflexível, que a projeta como uma liderança respeitada e, ao mesmo tempo, temida.

No entanto, paralelamente à sua carreira política bem-sucedida, a narrativa também a associa a relações afetivas fracassadas. Ainda na segunda temporada, o relacionamento que ela possuía é desfeito quando seu, até então, namorado, se envolve em polêmicas por uso de drogas ilícitas, consequentemente manchando a imagem política da personagem. A partir de então, Maíra segue sem afetos românticos, reforçando a lógica segundo a qual mulheres negras que ascendem a posições de autoridade são frequentemente representadas como solitárias ou incapazes de manter vínculos amorosos duradouros.

Essa construção narrativa é parcialmente contrariada quando Maíra se envolve romanticamente com o protagonista Mikhael. Entretanto, tal escolha do roteiro evidencia uma recorrência na série: o protagonista masculino estabelece vínculos afetivos com diversas personagens femininas que ocupam posições de poder, sugerindo uma lógica narrativa em que essas mulheres, de algum modo, orbitam em torno de sua figura e acabam por se submeter ao seu carisma e centralidade dramática.

O relacionamento entre Mikhael e a presidente da ALERJ culmina em um triângulo amoroso envolvendo também Manuela (Rita Guedes), governadora do estado do Rio de Janeiro, reforçando a personalização e a sexualização das disputas políticas por meio das relações afetivas. Ao final da terceira temporada, a descoberta da gravidez de Maíra, fruto de seu envolvimento com Mikhael, opera como um elemento de virada narrativa que impacta diretamente sua trajetória e sinaliza novos desdobramentos para a personagem na quarta temporada, deslocando novamente sua construção de um eixo político-autônomo para um eixo afetivo e reprodutivo.

Ambas as personagens, Sarah e Maíra, revelam avanços importantes na presença de mulheres negras em posições de centralidade narrativa e de poder institucional, mas também evidencia a permanência de estruturas simbólicas que limitam essas representações. Ainda que ambas sejam construídas como mulheres competentes, resilientes e protagonistas de seus próprios arcos, suas trajetórias são atravessadas por estereótipos historicamente associados às mulheres negras, como a hipersexualização, a subalternização afetiva e a associação entre força feminina negra e solidão emocional.

À luz das contribuições de Lélia Gonzalez, observa-se a reatualização de imagens como a da mulata sexualizada e da mulher negra cuja função narrativa se organiza em torno

do cuidado, do sacrifício ou do corpo disponível. Já a partir de Patricia Hill Collins, os arquétipos da *Mammy* e, sobretudo, da Dama Negra permitem compreender como essas personagens são simultaneamente exaltadas por sua força e penalizadas por ela, sendo privadas de complexidade afetiva plena.

Assim, *Arcanjo Renegado* exemplifica como as séries brasileiras contemporâneas podem, ao mesmo tempo, tensionar e reproduzir imaginários raciais e de gênero, reafirmando a necessidade de análises críticas que considerem não apenas a presença quantitativa de personagens negras, mas as condições simbólicas e ideológicas que moldam suas representações.

4.1.2. As Five

As Five é uma série brasileira original da plataforma Globoplay, lançada em 2020, que acompanha a vida adulta de cinco amigas: Benê (Daphne Bozaski), Keyla (Gabriela Medvedovski), Lica (Manoela Aliperti), Ellen (Heslaine Vieira) e Tina (Ana Hikari). Derivada da série *Malhação - Viva a Diferença* (2017-2018), a obra se constitui como um *spin-off* voltado ao público adulto e aborda temas como amadurecimento, carreira profissional, relacionamentos e desafios da vida contemporânea, dialogando diretamente com experiências compartilhadas por jovens e adultos.

O projeto surge após o reconhecimento crítico de “Malhação: Viva a Diferença”, vencedora do Emmy Internacional na categoria de Melhor Série Infanto Juvenil. Diante desse êxito, o autor Cao Hamburger anunciou a produção de uma continuidade narrativa voltada a um público mais maduro, desenvolvida especificamente para a plataforma Globoplay. O primeiro episódio da série teve exibição especial na TV Globo em novembro de 2020, como parte da estratégia de divulgação da plataforma, e, em 2021, a primeira temporada passou a integrar a programação da emissora em exibições regulares. A segunda temporada estreou em fevereiro de 2023 no *streaming*, com episódios exibidos posteriormente na TV aberta, e a terceira e última temporada foi disponibilizada integralmente em março de 2024.



Heslaine Vieira para *As Five* — Foto: Globo/Maurício Fidalgo

Ellen Rodrigues, interpretada por Heslaine Vieira, é a única personagem negra entre as cinco protagonistas. Criada na Vila Brasilândia, periferia de São Paulo, Ellen cresceu com a mãe Nena (Roberta Santiago), o irmão Anderson (Juan Paiva) e a avó Das Dores (Ju Colombo). Desde a adolescência, destaca-se por sua dedicação aos estudos e por seu interesse em tecnologia, área que se relaciona à memória do pai falecido. A narrativa da série tem início seis anos após o término do ensino médio, período em que as cinco amigas, antes inseparáveis, seguiram trajetórias distintas e permaneceram afastadas por cerca de três anos.

No início da primeira temporada, Ellen retorna ao Brasil após concluir sua graduação em Computação no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), nos Estados Unidos, onde também inicia um mestrado. Ela retorna ao país noiva de Omar (Bilaal Avaz), um jovem americano, mas passa a vivenciar conflitos relacionados à identidade, ao pertencimento e às escolhas profissionais. Esse processo é atravessado pela retomada do vínculo com as antigas amigas e pela percepção de um distanciamento em relação às próprias origens. Ao longo da temporada, Ellen decide romper o noivado e se envolve romanticamente com Lito (Matheus Campos), marceneiro da periferia paulistana, experiência que aprofunda sua reconexão com a cidade e com vivências fora do ambiente acadêmico elitizado.

No contexto da primeira temporada, Ellen se apresenta como uma personagem que se distancia dos estereótipos tradicionalmente associados às mulheres negras na ficção televisiva. Sua construção narrativa enfatiza autonomia intelectual, racionalidade, apresentando uma personalidade *nerd* e carregando conflitos próprios, ambições profissionais

e desenvolvimento emocional. Trata-se de uma representação que rompe com imagens recorrentes de hipersexualização ou subalternização, ao situá-la em espaços de excelência acadêmica e tecnológica.

Tendo em vista o fato de o público alvo da série se tratar de adultos e jovens adultos, Ellen também carrega o potencial de trazer boas perspectivas e influência ao representar uma jovem negra periférica que conquista posições importantes em grandes espaços. Ela rompe estatísticas sendo a primeira da família a conquistar ensino superior e vive em ambientes profissionalmente elitizados, mostrando superação de barreiras sociais e raciais.

Entretanto, a construção narrativa de Ellen permite uma articulação com o arquétipo da Dama Negra, proposto por Collins (2019). Tal arquétipo é caracterizado pela valorização da autossuficiência, da excelência profissional e da respeitabilidade, frequentemente associadas à contenção emocional e ao sacrifício afetivo. Ellen compartilha alguns desses traços: é intelectualmente brilhante, disciplinada, racional e bem-sucedida no meio acadêmico e no setor tecnológico; contudo, diferentemente das demais representações desse arquétipo, sua trajetória não se encerra na rigidez emocional ou na negação do afeto, mas utiliza essa característica como ponto de partida para o desenvolvimento subjetivo da personagem.

Na segunda temporada, Ellen retorna ao Brasil após a defesa de seu mestrado, consolidando-se como Mestre em Computação Quântica. Ela passa a atuar em uma *startup* de tecnologia especializada em reconhecimento facial, vivenciando um novo passo importante em sua trajetória profissional. Nesse ambiente, enfrenta situações de racismo e sexismo protagonizadas pelo líder de sua equipe, Fábio (Luiz Bertazo), introduzindo na narrativa discussões sobre desigualdades estruturais no mercado de trabalho.

Paralelamente, Ellen estabelece uma relação de proximidade com Maura (Thamirys O'hanna), advogada da empresa que a ajuda a se posicionar diante de situações de preconceito e com quem Ellen cria um vínculo que a leva a questionar sua orientação sexual e se abrir para novos sentimentos. A relação resulta em um triângulo amoroso envolvendo também Lica, que também se interessa por Maura.

A segunda temporada aprofunda o debate sobre machismo e racismo em ambientes corporativos, sem reduzir a personagem exclusivamente a esse eixo de conflito. A narrativa preserva a complexidade de Ellen ao abordar desafios profissionais, descobertas emocionais e afirmação identitária, permitindo seu desenvolvimento emocional através da sua exploração e auto descoberta sexual, porém sem ainda cair na hipersexualização. Além disso, a personagem não é construída a partir de uma postura passiva diante das violências sofridas;

ao contrário, ao longo da temporada, ela passa a confrontar ativamente as situações de discriminação, intensificando seus conflitos e reafirmando sua agência dentro da narrativa.

Na terceira e última temporada de *As Five*, a trajetória de Ellen aprofunda os efeitos emocionais acumulados ao longo das temporadas anteriores. Após a exposição pública do caso MidTech, que revela as práticas de racismo institucional sofridas por Ellen na empresa em que trabalhava, a personagem enfrenta repercussões emocionais que contribuem para seu amadurecimento pessoal e para uma reelaboração de sua relação consigo mesma e com o mundo.

Nesse contexto, Ellen retoma o vínculo romântico com Lito, a quem não havia conseguido retribuir o “eu te amo” dito pelo mesmo na primeira temporada. Agora marcada por maior entrega emocional, Ellen embarca em uma tentativa de compreender o amor a partir de parâmetros científicos. Por fim, ela se declara para o rapaz, porém não é retribuído, pois o mesmo já se encontra em outro relacionamento.

Ainda assim, a experiência é apresentada como um avanço subjetivo: o que se destaca é a capacidade de Ellen de se permitir sentir, sofrer e expressar vulnerabilidade. Esse movimento representa uma inflexão importante em relação ao arquétipo da Dama Negra, ao recusar a ideia de que sucesso e racionalidade devam implicar frieza emocional ou isolamento afetivo.

Ao final da série, Ellen não abdica de seus projetos acadêmicos e profissionais. Ela retoma sua trajetória intelectual, retornando a Boston para dar continuidade aos estudos, ao mesmo tempo em que se reconecta com suas origens em São Paulo. Essa dupla movimentação, entre centro e margem, razão e emoção, ambição e pertencimento, evidencia uma personagem que busca seu lugar no mundo sem renunciar a nenhuma dimensão de sua identidade. A humanização de Ellen se dá, portanto, não pela negação de sua excelência, mas pela ampliação de suas possibilidades emocionais.

Dessa forma, *As Five* apresenta uma representação de mulher negra que, embora dialogue brevemente com o arquétipo da Dama Negra, Ellen ressignifica essa imagem ao oferecer uma personagem dotada de complexidade e desenvolvimento contínuo. O percurso de Ellen evidencia como a presença de mulheres negras em narrativas de protagonismo, aliada a equipes criativas mais diversas, pode contribuir para a construção de representações menos estereotipadas e mais alinhadas às múltiplas experiências da mulher negra contemporânea.

4.1.3. Encantado's

Produzida pelos Estúdios Globo em coprodução do Globoplay com a TV Globo, *Encantado's* é uma série do gênero de comédia ambientada no bairro Encantado, localizado na região do Méier, subúrbio do Rio de Janeiro. A narrativa acompanha os irmãos Eraldo (Luís Miranda) e Olímpia Ponza (Vilma Melo), responsáveis pela administração do supermercado herdado após a morte do pai. Enquanto Eraldo demonstra maior envolvimento com o samba e o Carnaval, Olímpia assume a condução do negócio familiar, comprometida com a manutenção financeira da família e com a preservação do legado paterno. O espaço do supermercado, central na diegese, também se transforma à noite em local de ensaios da escola de samba Joia do Encantado, fundada pelo pai dos protagonistas.

A primeira temporada da série estreou em 18 de novembro de 2022 na plataforma de *streaming* e, em razão de sua recepção positiva pela crítica e pelo público, foi exibida posteriormente na TV Globo em 2023. A segunda temporada seguiu o mesmo modelo de lançamento em 2024. Com o fortalecimento da obra, a terceira temporada passou a adotar uma estratégia inversa, sendo exibida inicialmente na televisão aberta entre abril e junho de 2025, com posterior disponibilização no *streaming*.

Com um elenco majoritariamente negro e ambientado no subúrbio carioca, *Encantado's* destaca-se por valorizar referências culturais associadas ao samba, ao Carnaval e à vida comunitária da Zona Norte do Rio de Janeiro. Criada pelas roteiristas Renata Andrade e Thais Pontes, a série combina humor e drama familiar ao retratar o cotidiano de personagens negros em contextos diversos, afastando-se de narrativas centradas exclusivamente em estigmas sociais. Em entrevista à revista *Veja* (2023), as criadoras afirmam que o projeto surgiu do desejo de construir histórias protagonizadas por pessoas negras em sua pluralidade, ressaltando que, entre os 17 personagens centrais da série, 13 são interpretados por atores e atrizes negras, com trajetórias, personalidades e conflitos distintos.

Entre esses personagens, a série apresenta um número expressivo de mulheres negras em papéis de destaque, sendo elas: Olímpia Ponza (Vilma Melo), Maria Augusta Ponza (Evelyn Castro), Marlene Ponza (Dhu Moraes), Pandora (Dandara Mariana), Melissa Ponza (Ramille), Tia Ambrósia Ponza (Neusa Borges), Ana Shaula (Luellem de Castro) e Crystal (Ludmillah Anjos). A narrativa acompanha o núcleo familiar e comunitário em seus esforços para manter o Encantado's em funcionamento, tanto como empreendimento comercial quanto como espaço simbólico de resistência cultural por meio da escola de samba.



Olímpia (Vilma Melo) e Eraldo (Luis Miranda) em *Encantado's* — Foto: Globo/Manoella Mello

Nesse contexto, Olímpia Ponza emerge como uma das personagens centrais da série. Criativa e determinada, ela ambiciona transformar o Encantado's no melhor supermercado da Zona Norte, assumindo a gestão do negócio e lidando constantemente com os problemas causados pelo comportamento impulsivo do irmão Eraldo. Ainda que Eraldo seja um homem adulto, Olímpia ocupa reiteradamente o papel de mediadora, organizadora e responsável pela estabilidade financeira da família. Essa sobrecarga evidencia uma dinâmica recorrente na cultura brasileira, marcada por estruturas patriarcais que atribuem às mulheres a responsabilidade de “dar conta de tudo”, conciliando racionalidade, cuidado e liderança, muitas vezes à custa de suas próprias necessidades.

A construção da personagem dialoga com o arquétipo da doméstica ou da *mammy*, conforme discutidos por Gonzalez (1984) e Collins (2019), ao apresentar uma mulher negra associada ao trabalho, ao cuidado coletivo e à sustentação do núcleo familiar. No entanto, *Encantado's* desloca parcialmente esse arquétipo ao situar Olímpia como gestora e líder, não apenas no âmbito doméstico ou familiar, mas também no espaço público e cultural. Além de administrar o supermercado, Olímpia assume à noite a organização e a condução da escola de samba, reafirmando seu papel central na vida comunitária.

Ainda que Olímpia não esteja submetida a um acúmulo excessivo de funções no sentido estrito, a dinâmica estabelecida entre os irmãos evidencia uma assimetria de responsabilidades marcada por um viés patriarcal. Enquanto Olímpia é construída como a figura racional, organizada e comprometida com a manutenção do negócio familiar e da escola de samba, Eraldo é continuamente autorizado pela narrativa a assumir uma postura mais desleixada e impulsiva, sem que isso implique consequências proporcionais às suas atitudes.

Essa oposição revela como, mesmo em representações positivas de mulheres negras, persiste a naturalização de que a responsabilidade e a estabilidade devem recair sobre a mulher, ao passo que o homem adulto é socialmente permitido a errar, improvisar e se esquivar de compromissos. Nesse contexto, insere-se a personagem Dona Ponza, viúva de Geraldo Ponza (Luís Miranda) e mãe de Eraldo e Olímpia. Mulher firme, afrontosa e galanteadora, Dona Ponza se mostra protetora e permissiva em relação ao filho homem, a quem mima e justifica, enquanto adota uma postura mais rígida e distante com a filha.

Essa diferença de tratamento explicita um problema estrutural ainda presente, inclusive no interior da população negra: a reprodução de valores machistas que reforçam comportamentos irresponsáveis nos homens e exigem das mulheres uma postura precoce de maturidade, autocontrole e racionalidade. Essa desigualdade intrafamiliar lança luz sobre como o machismo opera de forma cotidiana e naturalizada, contribuindo para a construção de trajetórias femininas marcadas por maior cobrança e menor margem de erro desde cedo.



Apesar dos problemas presentes na narrativa, a construção de Dona Ponza não se associa com as leituras tradicionais associadas às imagens de controle da mulher negra, em especial das mais velhas, como a figura da Matriarca (Collins, 2019). Embora exerça autoridade simbólica no núcleo familiar e na comunidade, essa autoridade não é representada como resultado de falha masculina, ausência paterna ou incapacidade de gerar vínculos afetivos saudáveis. Pelo contrário, Dona Ponza é apresentada como uma mulher que escolhe sua autonomia após a viuvez, recusando-se a ocupar exclusivamente o lugar da mãe sacrificial ou da avó dedicada apenas ao cuidado dos outros. Sua atuação na narrativa desloca a maternidade do eixo da abnegação para o da escolha, o que enfraquece a associação recorrente entre mulheres negras maduras e a obrigatoriedade do cuidado permanente.

Nesse sentido, a personagem também rompe com o estereótipo da chamada “mãe preta” (Gonzalez, 1984), historicamente construída como figura assexuada, servil e centrada unicamente nos afazeres domésticos e na criação dos filhos. Dona Ponza não tem sua identidade reduzida à maternidade: ela namora, flerta, se posiciona de maneira afirmativa no espaço público e mantém uma autoestima elevada, aspectos raramente atribuídos a mulheres negras mais velhas na teledramaturgia brasileira. Essa escolha narrativa amplia o repertório de representação da mulher de meia idade, permitindo que ela seja vista como sujeito de desejo, de humor e de autonomia, e não apenas como suporte emocional ou moral para os demais personagens.

A liderança exercida por Dona Ponza no bairro também merece destaque, pois se distancia de uma lógica autoritária ou moralizante. Sua influência comunitária é construída por meio do carisma, da experiência e da capacidade de conexão social, colocando-a em disputa com personagens como Madurão (Tony Ramos) e Dalva (Eliane Giardini). Essa influência é ainda mais evidenciada na terceira temporada, quando Dona Ponza se reinventa como “musa da internet”. Longe de ser retratada como inadequada ou deslocada no ambiente digital, sua presença popularidade é construída com humor e irreverência, reforçando a ideia de que a velhice, especialmente no caso de mulheres negras, não precisa ser associada à invisibilidade social.

Assim, embora a narrativa de Dona Ponza não esteja isenta de problemáticas ligadas ao machismo estrutural, sobretudo na relação com os filhos, a personagem desafia imagens de controle historicamente atribuídas às mulheres negras mais velhas, recusando tanto a figura da mãe submissa quanto a da matriarca autoritária.

Para além de Olímpia e Dona Ponza, *Encantado's* se destaca por construir um conjunto amplo de personagens femininas negras cujas trajetórias e personalidades não se organizam em torno de um único modelo de feminilidade. A série aposta na pluralidade como estratégia narrativa, apresentando mulheres negras com perfis, desejos, falhas e contradições distintas, reforçando a ideia de que a representação não se dá apenas pela presença, mas pela diversidade de possibilidades de existência. Nenhuma das personagens é idealizada ou construída como exemplo moral absoluto; ao contrário, todas apresentam qualidades e defeitos, o que contribui para uma representação mais humanizada e complexa.



Neusa Borges é Tia Ambrósia em *Encantado's* — Foto: Globo/Manoella Mello

Nesse conjunto, destaca-se a personagem Tia Ambrósia, que mobiliza inicialmente o imaginário da avó afetuosa, orgulhosa da família e zelosa com FlashBlack (Digão Ribeiro). No entanto, sua construção ultrapassa o estereótipo da “mãe preta” restrita ao cuidado doméstico. Tia Ambrósia integra ativamente a equipe do supermercado e participa da ala de compositores da escola de samba Jóia Encantado, ocupando espaços de produção cultural e de sociabilidade. Sua principal função narrativa, entretanto, está ligada ao humor, ao se afirmar como grande mediadora das informações e fofocas do bairro.



Melissa (Ramille) na série *Encantado's* — Foto: Globo/Estevam Avellar

A série também não se esquivava de representar personagens femininas marcadas por defeitos e comportamentos socialmente questionáveis, como é o caso de Melissa Ponza, filha de Eraldo e Maria Augusta. Jovem autocentrada e avessa ao trabalho, Melissa demonstra pouco interesse pelas responsabilidades do cotidiano, direcionando sua atenção quase exclusivamente ao relacionamento com Pedro (Dhonata Augusto), o açougueiro do mercado. Ainda assim, a narrativa investe em seu desenvolvimento ao longo das temporadas, sugerindo processos de amadurecimento e responsabilização, especialmente a partir da segunda temporada, o que impede que a personagem seja reduzida a um tipo fixo ou caricatural.



Da esquerda para a direita: Ana Shaula (Luellem de Castro) e Pandora (Dandara Mariana), em *Encantado's* —
Foto: Globo/Estevam Avellar

Em contraponto, Pandora e Ana Shaula são construídas como figuras deliberadamente opostas, ampliando o espectro de personalidades femininas negras representadas na série. Pandora apresenta um perfil disciplinado, falante e otimista, dividindo seu tempo entre o trabalho no supermercado, a faculdade e a igreja, sendo marcada por uma postura conciliadora e por uma estética que reforça sua imagem angelical. Sua personagem interliga fé, estudo e trabalho de forma integrada, sem que esses elementos sejam tratados como contraditórios ou moralizantes.

Ana Shaula, por sua vez, é a caixa do *Encantado's* caracterizada pelo humor ácido, pelo sarcasmo constante e por uma postura abertamente mal-humorada. A oposição entre ambas não apenas cumpre uma função cômica na narrativa, mas também evidencia o compromisso da série em evitar a homogeneização das personagens femininas negras, ao apresentar temperamentos radicalmente distintos, igualmente legítimos e narrativamente relevantes.



Evelyn Castro como Maria Augusta em *Encantado's* — Foto: Globo

A contemporaneidade e as transformações culturais também são trabalhadas na obra ao atravessarem a personagem Maria Augusta Ponza, esposa de Eraldo, que se autodeclara influenciadora digital e *coach* de desenvolvimento pessoal. Ao tentar assumir um papel de liderança no supermercado e entrar em conflito direto com Olímpia, Maria Augusta mobiliza discursos típicos da cultura digital e do empreendedorismo motivacional, ao mesmo tempo em que é um ponto de conflito dentro das relações familiares e profissionais. Sua relação com a filha Melissa, que sente vergonha da mãe, permite à série abordar, sob uma perspectiva feminina, as complexidades e conflitos inerentes às dinâmicas entre mães e filhas.



Ludmillah Anjos como Crystal em *Encantado's* — Foto: Paulo Belote/Globo

Por fim, Crystal, estoquista do mercado e rainha de bateria na escola de samba, incorpora traços frequentemente associados às personagens cômicas: falante, energética, desbocada e engraçada. Ainda que dialogue com um tipo recorrente na comédia televisiva, sua presença contribui para o equilíbrio tonal da narrativa e reforça a diversidade de temperamentos femininos negros representados na série.

Um dos eixos centrais de *Encantado's* que merece atenção é a dinâmica do supermercado que funciona durante o dia e se transforma, à noite, em espaço de ensaio da escola de samba. Essa configuração simbólica permite uma leitura à luz da dicotomia discutida por Lélia Gonzalez (1984) entre as figuras da doméstica e da mucama, historicamente construídas no imaginário social brasileiro.

Durante o dia, as personagens femininas ocupam o espaço de trabalho formal, exercendo funções que vão da gestão e liderança à operação cotidiana do supermercado, como caixas, auxiliares e estoquistas. À noite, esse mesmo espaço se ressignifica por meio do samba e do carnaval, momento em que essas mulheres assumem papéis de destaque na escola de samba, tradicionalmente associados à visibilidade, à performance e à celebração.



Parte do elenco de *Encantado's* — Foto: Paulo Belote/Globo

Em narrativas marcadas por olhares externos e estereotipados, essa transição poderia facilmente reforçar uma leitura fetichizada do corpo feminino negro, especialmente no contexto do carnaval. No entanto, *Encantado's* subverte esse imaginário a partir da perspectiva de criadoras negras, o que desloca o foco da exotização para a experiência concreta das mulheres da comunidade.

A série evidencia que essas personagens não transitam entre dois mundos opostos, mas unem trabalho, cultura e pertencimento como dimensões indissociáveis de suas trajetórias. O samba e o carnaval não surgem como espaços de fuga alienantes, mas como territórios de acolhimento, expressão identitária e fortalecimento coletivo diante das exigências econômicas e sociais que atravessam suas vidas.

Nesse sentido, o supermercado ultrapassa sua função econômica e se afirma como um espaço de preservação cultural e de continuidade simbólica da família Ponza e da comunidade do bairro. A coexistência entre comércio e escola de samba revela uma lógica própria de organização social, na qual a sobrevivência material e a manutenção das tradições caminham juntas. O samba, longe de ser um elemento decorativo, estrutura relações e pertencimentos, funcionando como um eixo de sustentação emocional e política para os personagens.

A personagem Ana Shaula exemplifica de forma contundente essa ligação. Embora seja caracterizada ao longo da narrativa por seu humor ácido e postura constantemente mal-humorada no ambiente de trabalho, é no carnaval que sua subjetividade se expande. Ao assumir o posto de porta-bandeira da Joia do Encantado, Ana Shaula se transforma, revelando uma dimensão afetiva e entusiástica que contrasta com sua rigidez cotidiana. Essa mudança não se dá pela negação de sua personalidade, mas pela possibilidade de expressão plena em um espaço cultural que reconhece e valoriza sua presença.

A partir dessas construções, *Encantado's* pode ser articulada ao conceito de amefricanidade (Gonzalez, 1988), ao propor uma ruptura com as epistemologias eurocentradas e uma valorização das experiências históricas, culturais e políticas forjadas pelas populações negras nas Américas. Ao reivindicar uma identidade que emerge da diáspora africana no Novo Mundo, a *Amefricanidade* desloca os referenciais hegemônicos de subjetividade e coloca no centro as vivências negras marcadas pela resistência, pela oralidade, pela coletividade e pela reinvenção cotidiana.

A série constrói suas narrativas a partir de referências culturais, históricas e sociais construídas no cotidiano da população negra urbana, especialmente da Zona Norte do Rio de Janeiro, valorizando saberes, práticas e modos de vida frequentemente deslegitimados pela lógica dominante. Essa perspectiva se consolida não apenas na presença de personagens negros em posições centrais, mas também na atuação de roteiristas negras na concepção da obra, o que contribui para a construção de narrativas comprometidas com a complexidade, a pluralidade e a humanidade dessas experiências.

Dessa forma, *Encantado's* se afirma como uma produção que amplia os horizontes da representação feminina negra na ficção televisiva brasileira, ao vincular trabalho, cultura, relações e pertencimento sem recorrer a estereótipos cristalizados. Ao fazê-lo, a série oferece uma leitura *amefricana* do cotidiano, reafirmando a centralidade das mulheres negras como agentes culturais, econômicas e simbólicas de suas comunidades, e encerrando sua proposta narrativa de forma coerente com os fundamentos teóricos que orientam esta análise.

4.2. Análise comparativa dos resultado

Sarah Afonso, Maíra Oliveira, Ellen Rodrigues, Olímpia Ponza e as demais protagonistas discutidas retratam um panorama relevante da ficção seriada televisiva brasileira no que diz respeito à ampliação da diversidade e à inserção de mulheres negras em posições de maior centralidade narrativa. Fica evidente o aumento quantitativo da presença

de personagens negras em papéis de destaque; entretanto, o nível qualitativo de suas representações ainda é um campo em evolução.

Esse movimento de maior visibilidade de sujeitos negros nas produções audiovisuais insere-se em uma tendência cultural mais ampla, de alcance global, voltada à promoção da diversidade nas mídias. Fala-se aqui não apenas das séries fictícias, como também das telenovelas, filmes nacionais e internacionais, produções *hollywoodianas*, que, em diferentes graus, vêm respondendo aos protestos dos grupos marginalizados que reivindicam maior representatividade e participação simbólica no campo midiático. Trata-se, contudo, de um processo ainda lento e marcado por resistências persistentes, seja por parte do público, quanto por parte das produtoras de mídia.

Essa dinâmica, claro, não é perfeita, e se mostra por vezes ainda atravessada pelo olhar sexista estruturado na sociedade brasileira. Em *Arcanjo Renegado*, tanto Sarah quanto Maíra ocupam posições de destaque narrativo, mas suas trajetórias permanecem fortemente condicionadas por estereótipos raciais. Sarah é construída a partir de uma sequência de vulnerabilidades que reiteram imagens historicamente associadas à mulher negra: o luto, a precariedade econômica, a hiperssexualização, etc. Mesmo quando sua narrativa sugeria autonomia ou resistência, essas possibilidades eram rapidamente absorvidas pelo protagonismo masculino e por soluções de roteiro que reforçavam sua subalternidade.

Ainda assim, não se pode desconsiderar que, ao longo da série, sua trajetória aponta para um processo de fortalecimento e maior autonomia, evidenciando como o tempo narrativo próprio do formato seriado possibilita a complexificação gradual da personagem. Embora sua trajetória se inicie de modo problemático, observa-se um esforço dos roteiristas nas temporadas seguintes em reelaborar a construção de Sarah, ampliando sua agência narrativa e ressignificando, ainda que de forma parcial, seu peso simbólico dentro da série.

Já Maíra, embora represente uma ruptura importante ao ocupar um cargo de poder político inédito para uma mulher negra, cai na armadilha da mulher independente e empoderada que é representada sem conseguir construir relacionamentos duradouros. Ela se aproxima do arquétipo da “Dama Negra” descrito por Collins (2019): uma mulher negra bem-sucedida, trabalhadora e imponente, mas excessivamente assertiva e, por vezes, até ríspida, cuja ascensão profissional parece incompatível com uma vida afetiva equilibrada.

Quando comparada com Ellen Rodrigues, de *As Five*, a diferença na construção da representação feminina negra torna-se evidente. Enquanto Sarah é frequentemente associada a estigmas históricos ligados à hiperssexualização, à vulnerabilidade econômica e à subalternização, e Maíra é marcada por uma rigidez emocional que compromete sua vida

afetiva, Ellen apresenta uma trajetória mais equilibrada entre realização profissional e complexidade emocional.

Essa diferença pode ser parcialmente compreendida a partir dos contextos de produção das séries. *As Five* conta com uma equipe de roteiro majoritariamente feminina: dez mulheres entre doze roteiristas, sendo estas Luna Grimberg, Jasmin Tenucci, Ludmila Naves, Francine Barbosa, Maiara de Paula, Maíra Motta, Thays Berbe, Thais Fujinaga, Iris Junges e Cleissa Regina Martins; enquanto *Arcanjo Renegado* possui uma equipe predominantemente masculina, com quatro homens entre seis roteiristas, sendo a equipe completa: José Júnior, Marco Borges, Mariana Vielmond, Francine Barbosa, Pedro Henud e Igor Egypto, com o texto final assinado também por José Júnior. *Encantado's*, que foi criada por duas mulheres negras, Renata Andrade e Thais Pontes, conta com mais três roteiristas em sua equipe: Chico Mattoso, Hela Santana e Antonio Prata, sendo este o responsável pelo texto final. Ainda que essa constatação não deva ser tomada como determinista, ela indica como a presença de mulheres pode impactar diretamente a forma como personagens femininas, num geral, são construídas e desenvolvidas.

Ellen apresenta uma construção que combate os estereótipos associados à mulher negra. Embora ela apresente semelhanças com Maíra devido à sua trajetória acadêmica e profissional de excelência e, especialmente, por sua racionalidade, autocontrole e dificuldade de expressar afetos, a narrativa permite que esse traço seja problematizado e transformado. Ao longo da série, Ellen vivencia conflitos que não se restringem ao racismo estrutural, desenvolve relações afetivas complexas, questiona sua identidade e sexualidade e, sobretudo, passa por um arco de amadurecimento emocional que não implica a renúncia de seus projetos pessoais.

É possível afirmar, no entanto, que a humanidade se apresenta como um elemento central à narrativa das personagens. No caso de Sarah, o desenvolvimento posterior da personagem desloca o foco para seu engajamento ético e emocional diante das injustiças que passa a presenciar em sua atuação profissional. A trajetória de Sarah como policial evidencia sua sensibilidade diante de casos de machismo, violência doméstica e feminicídio, conflitos que funcionam como motores narrativos e éticos de sua atuação. Sua dificuldade em separar o emocional do profissional, longe de ser um sinal de fraqueza, é apresentada como expressão de empatia e comprometimento humano em um ambiente institucional marcado pela negligência e pela masculinização da violência.

As personagens femininas de *Encantado's* apresentam-se como uma ampliação do horizonte de possibilidades para personagens femininas negras ao apresentá-las em diferentes

idades, temperamentos e posições sociais. Embora a série dialogue com arquétipos clássicos, como a mulher forte, a cuidadora ou a figura cômica, esses elementos são ressignificados a partir de uma escrita que privilegia o cotidiano, o humor e a agência das personagens, evitando a hiperssexualização ou a subalternização recorrentes em outras produções.

A partir dessas construções, evidencia-se um caráter de resistência nas personagens, especialmente nas séries *As Five* e *Encantado's*, mas bem como no desenvolvimento de Sarah. Tais personagens marcam uma mudança de paradigma na televisão brasileira ao se afastarem de estereótipos limitadores e apresentarem mulheres negras dotadas de agência, subjetividade e múltiplas camadas narrativas. Nesse sentido, suas construções configuram-se como formas de resistência artística, ao ressignificarem imaginários historicamente cristalizados e ampliarem as possibilidades de representação, evidenciando a potência dessas narrativas na reconfiguração simbólica da mulher negra no audiovisual brasileiro.

Apesar das diferenças significativas na construção dessas personagens, observa-se, entretanto, uma convergência recorrente em suas trajetórias: todas as personagens, em algum momento, precisam lidar diretamente com experiências de racismo. Essa recorrência evidencia uma ambivalência nas produções contemporâneas. Se, por um lado, as séries analisadas avançam ao conferir às personagens negras trajetórias distintas, formações acadêmicas, personalidades, estéticas e inserções sociais diversas, por outro, ainda tendem a circunscrever seus conflitos a dois eixos predominantes: a origem periférica e a vivência do racismo. Tal padrão, ainda que fundamentado em uma realidade social concreta, acaba por reiterar uma lógica narrativa que associa a presença da mulher negra à pedagogização da dor racial, limitando a ampliação plena de seus conflitos para além das opressões que as atravessam.

Essa recorrência pode ser compreendida como expressão das tensões estruturais que atravessam a produção cultural contemporânea. Se as representações midiáticas operam como práticas discursivas inseridas em regimes de poder (Hall, 2016), as séries aqui abordadas permanecem ancoradas em códigos de leitura socialmente estabilizados, nos quais o racismo surge como eixo quase inevitável de suas trajetórias, ao mesmo tempo em que também ampliam o repertório simbólico da mulher negra.

Os produtos da cultura da mídia tendem a articular elementos de crítica social com formas narrativas que asseguram inteligibilidade e reconhecimento junto ao público (Kellner, 2001), capazes de denunciar desigualdades estruturais sem, contudo, romper plenamente com os enquadramentos hegemônicos. Nesse sentido, a centralidade da dor racial pode funcionar

tanto como um gesto de visibilização política das opressões quanto como um limite à imaginação narrativa.

Como observado também, a concentração das personagens em contextos de origem periférica evidencia-se como um padrão recorrente; soma-se a isso o fato de que todas as personagens das séries analisadas estão situadas na região Sudeste, com predominância de cenários ligados à periferia e ao subúrbio do Rio de Janeiro. Tal delimitação espacial revela uma limitação do audiovisual brasileiro em diversificar suas representações, ao restringir a presença de personagens negros a recortes geográficos e sociais específicos. Dessa forma, observa-se uma lacuna no compromisso com uma representatividade mais ampla e plural da população brasileira, que contemple diferentes regiões, contextos socioculturais e experiências.

Nesse panorama, embora não analisada anteriormente, é pertinente mencionar a personagem Thamyres (Jeniffer Dias), de *Rensga Hits!* (2022–2025), como um exemplo complementar de representação positiva e transgressora. Embora não seja protagonista, Thamy rompe com o imaginário hegemônico ao se afirmar como uma cantora negra de sertanejo bem-sucedida na região Centro-Oeste, gênero e região historicamente associados à branquitude. Sua construção como mulher ambiciosa, economicamente estável, determinada e carismática, amplia o repertório de imagens possíveis para personagens femininas negras, afastando-se tanto do estereótipo da pobreza quanto da marginalização, sem recorrer à desumanização ou ao apagamento de conflitos.



Jeniffer Dias é Thamy em *Renga Hits!* — Foto: Gleik Suelbe/Globo

Sob a perspectiva de Kellner (2001), as séries mencionadas evidenciam como a mídia funciona simultaneamente como espaço de reprodução e de contestação das ideologias dominantes. *Arcanjo Renegado* tende a reproduzir hierarquias de gênero e raça, ainda que apresente avanços pontuais; *As Five* opera em um campo intermediário, no qual estereótipos são tensionados e reelaborados; enquanto *Encantado's* propõe uma ruptura mais consistente com modelos eurocentrados e racializados, ao centrar narrativas negras a partir de uma lógica comunitária, cultural e afetiva.

É possível observar, a partir de uma análise abrangente das personagens examinadas, a presença de um traço recorrente que as atravessa: todas são representadas como mulheres trabalhadoras, fortemente orientadas para suas trajetórias profissionais e/ou acadêmicas, sendo muitas delas marcadas por um elevado grau de ambição e dedicação ao trabalho. Esse elemento narrativo aparece como um eixo estruturante de suas identidades ficcionais, funcionando como sinal de autonomia, competência e reconhecimento social.

Sob a perspectiva da autora, tal característica pode ser interpretada de maneira ambivalente. Por um lado, possui um potencial positivo ao tensionar imagens historicamente subalternizadas da mulher negra, ao apresentar personagens que aspiram a espaços de prestígio e poder, seja na polícia, na academia, na política, no empreendedorismo ou no campo artístico. Essas representações podem operar como estímulo simbólico para jovens

mulheres negras, ao afirmar a legitimidade de seus sonhos e a possibilidade concreta de alcançá-los, mesmo em contextos marcados por desigualdades estruturais.

Por outro lado, a recorrência desse modelo narrativo também revela limites importantes. Ao alinhar o sucesso das personagens a uma lógica de produtividade extrema e realização excepcional, corre-se o risco de reproduzir valores do capitalismo neoliberal, que associa reconhecimento e dignidade à performance, à competitividade e à ambição incessante. Nesse sentido, tais construções podem tanto reforçar o estereótipo da *Strong Black Woman*, ou da “Dama Negra”, ao enfatizar rigidez emocional, autocontrole excessivo e resiliência ininterrupta, quanto reduzir a complexidade humana dessas personagens, silenciando conflitos cotidianos, afetivos e subjetivos. Ademais, ao operar dentro de uma lógica mercadológica, a visibilidade dessas figuras pode sugerir que o êxito feminino negro só é validado quando atrelado a posições extraordinárias de prestígio.

Em síntese, o panorama geral dentre as produções aqui analisadas, revela que a presença e representação de mulheres negras na ficção televisiva brasileira encontra-se em um processo de transição. Há avanços significativos na ampliação da visibilidade e da diversidade de perfis, especialmente quando há maior participação de mulheres e pessoas negras nos processos criativos. Contudo, persistem limitações estruturais que ainda condicionam essas personagens a arquétipos historicamente estabelecidos. A análise presente evidencia como a complexidade da representação da mulher negra está diretamente relacionada às disputas simbólicas travadas no interior das narrativas e às condições materiais e políticas de sua produção.

Considerações Finais

bell hooks (1992) afirma que há poder no ato de olhar, e refletir sobre esse poder implica reconhecer o olhar como um instrumento de validação da autonomia e da identidade. Quando Patrícia Hill Collins (2019) sustenta que as representações da mulher negra na mídia moldam não apenas o olhar do outro, mas também a forma como essas mulheres passam a se perceber, torna-se possível articular tal perspectiva ao pensamento de hooks acerca da necessidade de um olhar opositor e crítico. Para a autora, desenvolver esse olhar significa contestar estigmas historicamente impostos e redefinir a própria subjetividade, constituindo uma estratégia de resistência à dominação através do amor-próprio e do pensamento crítico.

O histórico racista e sexista da sociedade brasileira contribuiu de maneira decisiva para a invisibilização e o silenciamento das trajetórias da população negra, em especial das mulheres, restringindo seu acesso à educação, ao mercado de trabalho e aos espaços de reconhecimento social. Nos registros oficiais e na historiografia tradicional, a perspectiva negra raramente é priorizada; como resultado, grande parte do conteúdo acessado por crianças e adolescentes nos materiais didáticos apresenta uma visão parcial e limitada da história dos negros e negras no país, geralmente narrada a partir do ponto de vista de homens brancos.

Dessa forma, evidencia-se a relevância das produções acadêmicas dedicadas à história e às experiências de negros e negras, sobretudo quando elaboradas por pesquisadores e pesquisadoras negras, considerando que esse protagonismo lhes foi historicamente negado ou severamente reduzido. A autora desta monografia, ao entrar em contato com os estudos do feminismo negro, em particular com a obra de bell hooks, encontrou motivação para o desenvolvimento da presente pesquisa, impulsionada pelo seguinte relato:

Quase todos os professores da escola Booker T. Washington eram mulheres negras. O compromisso delas era nutrir nosso intelecto para que pudéssemos nos tornar acadêmicos, pensadores e trabalhadores do setor cultural - negros que usavam a “cabeça”. Aprendemos desde cedo que nossa devoção ao estudo, à vida do intelecto, era um ato contra-hegemônico, um modo fundamental de resistir a todas as estratégias brancas de colonização racista. Embora não definissem nem formassem essas práticas em termos teóricos, minhas professoras praticavam uma pedagogia revolucionária de resistência, uma pedagogia profundamente anticolonial. (HOOKS, 1997, p. 10-11)

Este pensamento provoca reflexões acerca da necessidade de pensar o que criamos e o que consumimos como emancipatório. A educação para as pessoas negras era um ato anti-colonial pois restabelecia o reconhecimento de sua cidadania e seus direitos. Entretanto, com a consolidação da indústria cultural como um espaço hegemônico por elites brancas, detentoras do controle sobre os conteúdos produzidos, exibidos e legitimados, as práticas de resistência do povo negro passaram a se estender também ao campo do audiovisual.

Assim como a educação para pessoas negras foi, historicamente, um ato contra-hegemônico e de resistência às estruturas coloniais de poder, o acesso ao cinema, à televisão e, num geral, aos meios de comunicação e à arte, também se constitui como um gesto educacional e libertador para comunidades marginalizadas. Produzir imagens, narrar a própria história e ocupar os espaços da representação audiovisual implica romper com os silenciamentos impostos por uma cultura dominante que, por séculos, negou visibilidade, voz e agência a esses sujeitos.

Partindo deste princípio, refletir sobre a presença de personagens femininas negras nos meios audiovisuais ultrapassa a noção de necessidade e assume um caráter emancipatório frente aos padrões brancos e hegemônicos que definem o que é considerado norma. Conforme Stuart Hall (2006) argumenta, a identidade e a representação não são fixas nem essenciais; ela é continuamente produzida e reconfigurada. Se o imaginário social coletivo foi historicamente moldado por imagens limitadoras da mulher negra, essas construções podem e devem ser desconstruídas por meio de novas práticas representativas.

Através das análises realizadas neste trabalho, foi possível responder às questões levantadas que guiaram esta pesquisa acerca da presença e do modo como a mulher negra é representada nas séries televisivas brasileiras. Concluiu-se que a ampliação da diversidade racial nas séries brasileiras constitui um movimento em curso, porém ainda atravessado por estruturas históricas de gênero e raça que limitam a complexidade das representações.

Embora personagens femininas negras passem a ocupar posições de maior visibilidade e destaque narrativo, como observado em *Arcanjo Renegado* (2020), essas trajetórias continuam, em muitos casos, condicionadas por um olhar machista e racializado, frequentemente resultantes de equipes criativas majoritariamente masculinas. Tal dinâmica evidencia que a presença, por si só, não garante uma ruptura efetiva com estereótipos, podendo resultar em representações que reafirmam imagens de sacrifício, endurecimento emocional e subordinação ao protagonismo masculino.

Outro aspecto relevante identificado ao longo do estudo diz respeito à persistência do arquétipo da “Dama Negra”, frequentemente atualizado sob a lógica do capitalismo

contemporâneo. Enquanto a maioria das representações é eficiente em desvincular as personagens dos estereótipos da doméstica e da mulata, por outro lado ele opera sob uma lógica do capitalismo ao repetir personagens muito focadas no trabalho, na produtividade e no sucesso profissional, refletindo tanto demandas do mercado quanto uma adaptação globalizada de modelos narrativos que associam valor e reconhecimento à performance incessante. Embora essas representações possam operar de forma positiva, elas também correm o risco de desumanizar essas personagens, reduzindo suas subjetividades e afetos a uma lógica de eficiência e resistência permanente. Entretanto, está é uma concepção limitadora que merece aprofundamento crítico em investigações futuras.

Quando Gonzalez (1988) propõe o conceito político-cultural de Amefricanidade, em busca de definir a identidade dos povos negros e indígenas na América Latina e Caribe a partir de uma experiência histórica comum, ela recusa a limitação e influência da dominação imperialista dos Estados Unidos. À luz desse referencial e das análises realizadas ao longo desta pesquisa, torna-se evidente que a construção de uma representatividade mais verossímil e complexa da mulher negra nas mídias de entretenimento passa, em parte, pela contínua ampliação da presença de criadores negros nos espaços de decisão e criação. Contudo, essa ampliação, embora fundamental, não é suficiente por si só, exigindo também a incorporação de um pensamento decolonial capaz de confrontar hierarquias de gênero, raça e poder que estruturam o audiovisual brasileiro.

A produtora AfroReggae Audiovisual destaca-se por promover a inserção de criadores e artistas negros em suas produções, bem como por abordar, de forma crítica e problematizadora, questões sociais e políticas que atravessam a realidade brasileira. Porém, como observado nesta pesquisa, no que tange a representatividade feminina, a presença de criadores negros constitui apenas uma etapa do processo. O olhar sexista e masculinizado, que historicamente objetifica o corpo feminino, permanece presente em determinadas obras, sobretudo aquelas voltadas para um público adulto, revelando a persistência de estruturas patriarcais mesmo em contextos de maior diversidade racial.

Ellen, em *As Five*, as personagens femininas negras que compõem o núcleo de *Encantado's*, e Thamyres, em *Rensga Hits!*, configuram exemplos mais consistentes de representatividade feminina negra nas séries televisivas brasileiras contemporâneas. Essas personagens são construídas a partir de maior densidade subjetiva, autonomia e contradições, sendo apresentadas para além de estereótipos historicamente associados à mulher negra. Tais construções reiteram como a presença feminina nos processos criativos impacta diretamente a complexificação das figuras femininas negras e a ampliação das possibilidades narrativas.

Ao dialogar a presença feminina nos espaços de criação e de representação com o pensamento de Patricia Hill Collins (2019), as produções mencionadas rompem, ainda que parcialmente, com as imagens de controle conceituadas pela socióloga. Além disso, o fortalecimento e a disseminação do feminismo negro não beneficiam exclusivamente as mulheres negras, mas ampliam as possibilidades de articulação entre diferentes grupos engajados em projetos de justiça social.

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)

Nesse sentido, pensar criticamente as representações midiáticas da mulher negra significa também tensionar estruturas mais amplas de poder, contribuindo para transformações simbólicas que extrapolam o campo audiovisual.

Assim, conclui-se que um dos desafios centrais do audiovisual brasileiro contemporâneo reside não apenas em ampliar a presença de mulheres negras nas narrativas seriadas, mas em garantir que essa presença se traduza em personagens complexas, contraditórias e múltiplas, capazes de existir para além dos limites impostos por estereótipos históricos e exigências mercadológicas.

Somente a ampliação consistente da presença de mulheres negras, tanto diante quanto por trás das telas, possibilita avançar rumo à emancipação das imagens estigmatizadas historicamente atribuídas à mulher negra no audiovisual. Gonzalez (1984) aponta como o racismo e o sexismo operam de forma indissociável na indústria cultural brasileira. Logo, resistir a essas opressões exige não apenas a ocupação de espaços, mas a transformação das lógicas narrativas que sustentam tais estigmas, por meio de um trabalho coletivo e politicamente engajado.

Ao construir personagens feitas por mulheres negras para mulheres negras, promovendo-as como sujeito pleno, capaz de desejo, afeto, contradição e autonomia, o audiovisual contribui para a ressignificação do imaginário social e para a construção de um olhar opositor, crítico e emancipador (HOOKS, 1992). Afinal, como defendido por M. K. Asante:

Uma ideologia de libertação deve encontrar sua experiência em nós mesmos; ela não pode ser externa a nós e imposta por

outros que não nós próprios; deve ser derivada da nossa experiência histórica e cultural particular (M.K. Asante, 1988:31).

Dessa forma, a transformação do modo como a mulher negra é vista na sociedade articula-se diretamente à valorização do autoamor como prática de resistência, tal como propõe hooks (1992), transformando a representação em um gesto político de afirmação, dignidade e liberdade.

Finalizamos esta monografia, portanto, com a compreensão de que este encerramento não representa um fim, mas o ponto de partida para novas investigações no campo dos estudos sobre mídia, raça e gênero. Especialmente no que tange as séries de ficção, trata-se de um eixo analítico cuja complexidade e atualidade revelam-se inesgotáveis, demandando aprofundamentos contínuos e olhares críticos capazes de acompanhar as transformações sociais, culturais e midiáticas em curso.

Referências Bibliográficas

ALTHUSSER, *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

AMADO, A.; BARRETO MALTA, R. #OscarsSoWhite? A (falta de) representatividade racial na maior noite do cinema mundial. *Esferas*, v. 1, n. 28, 26 dez. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.31501/esf.v1i28.14694>. Acesso em: 31 maio 2025.

ARAÚJO, Joel Zito. *A Força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual*. Revista USP, N 69, p 72-79, mar.-maio 2006.

ARAÚJO, Joel Zito. *O Negro na Dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira*. Florianópolis: Estudos Feministas, 2008.

ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2019.

ASANTE, Molefi K. *Afrocentricidade: A Teoria da Mudança Social*. Tradução de Ana Monteiro-Ferreira, Ama Mizani e Ana Lucia. Filadélfia: Afrocentricity International, Inc. 2014.

BAIRROS, L. Lembrando Lélia Gonzalez. In: WERNECK, J.; MENDONÇA, M.; WHITE, E. (Orgs.). *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas: Criola: Global Exchange, 2006. p. 42-61.

BALOGH, Anna Maria. *O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BOAS, Franz. *A mente do ser humano primitivo*. Tradução de José Carlos Pereira. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

BRASIL. Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. Institui o Estatuto da Igualdade Racial; altera as Leis nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989, nº 9.029, de 13 de abril de 1995, nº 7.347, de 24 de julho de 1985, e nº 10.778, de 24 de novembro de 2003. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 21 jul. 2010. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12288.htm>. Acesso em: 31 out. 2025.

- CAPPARELLI, Sérgio; LIMA, Venício A. de. *Comunicação e televisão: desafios da pós-globalização*. São Paulo: Hacker, 2004.
- CARLOS, Cássio Starling. *Em Tempo Real: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Editora Alameda, 2006.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- DU BOIS, W.E.B. *As Almas da Gente Negra*. Tradução de Heloisa Toller Gomes. Botafogo, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1999.
- FELIX, Marcelle; JÚNIOR, J. F.; CAMPOS, L. A. *Televisão em cores? Raça e gênero dos atores das novelas da Rede Globo (1977–2023)*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://gema.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/televisao-em-cores-raca-e-genero-nas-telenovelas-da-rede-globo-1977-2023-parte-i/> Acesso em: 30 jan. 2026.
- 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.
- GOMES, Mariana Selister. *Fado(s) em Portugal e Samba(s) no Brasil: Identidades, Patrimônios, Turismos*. Anais do VI Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul Saberes e Fazeres no Turismo: interfaces. Universidade de Caxias, 2010.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Ciências Sociais Hoje**, São Paulo: ANPOCS, 1984, p. 223–244.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 92/93, jan./jun. 1988, p. 69–82.
- HALL, Stuart. Representation & the Media. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CULTURAIS, 2., 1997, São Paulo. Palestra. *Media Education Foundation*
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.

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

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda, 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo 2022: pela primeira vez desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda*. Agência IBGE Notícias, Rio de Janeiro, 22 dez. 2023. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda> Acesso em: 31 out. 2025.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. Matrizes (USP. Impresso), v. 3, p. 21-48, 2009.

LOPES, M.I.V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. Comunicação & Educação, São Paulo, v. 1, n.26, p. 17-34, 2003.

LOPES, M.I.V. 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.

MORATELLI, Valmir; FRAGUITO, Giovanna. *O segredo que há no sucesso da série 'Encantados'*. VEJA, 13 jun. 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/o-segredo-que-ha-no-sucesso-da-serie-encantados/> Acesso em: 9 jan. 2026.

MOORE, Carlos. *Racismo e Sociedade – Novas bases epistemológicas para a compreensão do racismo na história*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

NICOCELI, Artur. *Entenda quais foram os significados de “pardo” nos últimos 80 anos e como isso dificultou a identificação racial do Brasil*. G1, 9 jan. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2024/01/09/entenda-quais-foram-os-significados-de-pardo-o-nos-ultimos-80-anos-e-como-isso-dificultou-a-identificacao-racial-do-brasil.ghtml>. Acesso em: 31 out. 2025.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PESQUISA NACIONAL POR AMOSTRA DE DOMICÍLIOS. *Em 2022, streaming estava presente em 43,4% dos domicílios com TV*. Agência IBGE Notícias, Rio de Janeiro, 09 nov. 2023. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38306-e-m-2022-streaming-estava-presente-em-43-4-dos-domicilios-com-tv>. Acesso em: 13 ago. 2025.

PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO (PNUD). *25 anos : desenvolvimento humano no Brasil : Construir caminhos, pactuando novos horizontes*. Brasília, DF : Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento – PNUD, 2024. Disponível em: <https://www.undp.org/pt/brazil/publications/relatorio-especial-2023-25-anos-desenvolvimento-humano-no-brasil>. Acesso em: 30 jan. 2026.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia (São Paulo)**, São Paulo, n. 27, p. 241–252, jun. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-25542014115810>. Acesso em: 13 ago. 2025.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SYDENSTRICKER, Iara. Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SOBRINHO, Gilberto Alexandre. *Televisão: Formas audiovisuais de ficção e documentário*. São Paulo: Instituto de Artes/Unicamp, 2012.

RAMOS, V. A. *Tem Negra Nessa Novela? Representação da Mulher Negra em Lado a Lado*. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

Filmografia:

ARCANJO RENEGADO. José Júnior. Direção de Lipe Binder. Produção de Globoplay e AfroReggae Audiovisual. Rio de Janeiro, 2020. Série de televisão.

AS FIVE. Cao Hamburger. Direção de Fabrício Mamberti. Produção de Gullane e Estúdios Globo. Rio de Janeiro, 2020–. Série de televisão.

ENCANTADO’S. Thais Pontes; Renata Andrade. Direção de Henrique Sauer. Produção de Estúdios Globo. Rio de Janeiro, 2022–2025. Série de televisão.

MALHAÇÃO: VIVA A DIFERENÇA. Cao Hamburger. Direção de Paulo Silvestrini. Produção de TV Globo. São Paulo, 2017–2018. Série de televisão.

RENSGA HITS!. Carolina Alckmin; Denis Nielsen. Direção de Leandro Neri; Natália Werth; Carol Durão. Produção de Globoplay. Goiânia; Rio de Janeiro, 2022–2025. Série de televisão.

ESCRAVA ISAURA. Gilberto Braga. Direção de Herval Rossano; Milton Gonçalves. Produção de TV Globo. Rio de Janeiro, 1976–1977. Telenovela.

VIVER A VIDA. Manoel Carlos. Direção de Jayme Monjardim; Fabrício Mamberti. Produção de TV Globo. Rio de Janeiro, 2009–2010. Telenovela.

A COR DA SUA PELE. Walter George Durst. Direção de Wanda Kosmo. Produção de TV Tupi. São Paulo, 1965. Telenovela.

A CABANA DO PAI TOMÁS. Hedy Maia. Direção de Daniel Filho. Produção de TV Globo. Rio de Janeiro, 1969–1970. Telenovela.

XICA DA SILVA. Walcyr Carrasco. Direção de Walter Avancini. Produção da Rede Manchete. Rio de Janeiro, 1996–1997. Telenovela.

DA COR DO PECADO. João Emanuel Carneiro. Direção de Denise Saraceni. Produção da Rede Globo. Rio de Janeiro, 2004. Telenovela.

PARAÍSO TROPICAL. Gilberto Braga; Ricardo Linhares. Direção de Dennis Carvalho. Produção da Rede Globo. Rio de Janeiro, 2007. Telenovela.

SEXO E AS NEGAS. Miguel Falabella. Direção de Cininha de Paula; Charles Daves; Hsu Chien. Produção da Rede Globo. Rio de Janeiro, 2014. Série de televisão.

SEX AND THE CITY. Darren Star. Direção de Darren Star. Produção de Darren Star Productions e HBO Original Productions. Estados Unidos, 1998–2004. Série de televisão.

ANTÔNIA. Jorge Furtado. Direção de Jorge Furtado. Produção de O2 Filmes. São Paulo, 2006–2007. Série de televisão.

CIDADE DOS HOMENS. Fernando Meirelles; Kátia Lund. Direção de Adriano Goldman et al. Produção de TV Globo e O2 Filmes. Rio de Janeiro, 2002–2005; 2017–2018. Série de televisão.

MISTER BRAU. Adriana Falcão; Jorge Furtado. Direção de Maurício Farias. Produção de TV Globo. Rio de Janeiro, 2015–2018. Série de televisão.