



Ministério da Educação

Universidade Federal de Campina Grande - UFCG

Pró-Reitoria de Pós-Graduação – Centro de Humanidades

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PPGCS

**EMPODERAMENTO FEMININO E RELAÇÕES RACIAIS NAS “TELENOVELAS
DAS NOVE” DA REDE GLOBO À LUZ DAS ANÁLISES DE NARRATIVAS E DO
TIPO IDEAL WEBERIANO**

VALTYENNYA CAMPOS PIRES

CAMPINA GRANDE - PB

2022

VALTYENNYA CAMPOS PIRES

**EMPODERAMENTO FEMININO E RELAÇÕES RACIAIS NAS “TELENOVELAS
DAS NOVE” DA REDE GLOBO À LUZ DAS ANÁLISES DE NARRATIVAS E DO
TIPO IDEAL WEBERIANO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande (PPGCS/UFCG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Dr^a. Elizabeth Christina de Andrade Lima

Campina Grande - PB

2022

P667e

Pires, Valtynnya Campos.

Empoderamento feminino e relações raciais nas “telenovelas das nove” da Rede Globo à luz das análises de narrativas e do tipo ideal weberiano / Valtynnya Campos Pires. – Campina Grande, 2022.

133 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2022.

"Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Christina de Andrade Lima".

Referências.

1. Sociologia. 2. Empoderamento Feminino. 3. Representação Negra. 4. Telenovelas – Tipo Ideal. 5. Análise de Narrativas. I. Lima, Elizabeth Christina de Andrade. II. Título.

CDU 316(043)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
POS-GRADUACAO EM CIENCIAS SOCIAIS
Rua Aprigio Veloso, 882, - Bairro Universitario, Campina Grande/PB, CEP 58429-900

FOLHA DE ASSINATURA PARA TESES E DISSERTAÇÕES

VALTYENNYA CAMPOS PIRES

EMPODERAMENTO FEMININO E
RELAÇÕES RACIAIS NAS
"TELENOVELAS DAS NOVE" DA REDE
GLOBO À LUZ DAS ANÁLISES DE
NARRATIVAS E DO TIPO IDEAL
WEBERIANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Aprovada em: 31/08/2022

Profa. Dra. Elizabeth Christina de Andrade Lima - PPGCS/UFMG

Orientadora

Profa. Dra. Roseli de Fátima Corteletti - PPGCS/UFMG

Examinadora Interna

Profa. Dra. Patrícia Cristina de Aragão - PPGSS/UEPB

Examinadora Externa



Documento assinado eletronicamente por **ELIZABETH CHRISTINA DE ANDRADE LIMA, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 06/12/2022, às 19:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



Documento assinado eletronicamente por **ROSELI DE FATIMA CORTELETTI**,
PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR, em 06/12/2022, às 19:55, conforme horário
oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <https://sei.ufcg.edu.br/autenticidade>,
informando o código verificador **2676390** e o código CRC **5EF3E787**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe Marinalva Campos Pires, minha rainha, minha maior motivação em estudar, em pesquisar, a voar e sempre voltar para o seu ninho. Ela que não teve as mesmas oportunidades que eu, mas que lutou para que hoje eu pudesse ter o privilégio de estar em uma Universidade Federal. Mulher quilombola, negra, Agente Comunitário de Saúde, agricultora, mãe de três filhas, te agradeço por toda educação, por cada beijo antes de irmos para escola, por toda dedicação da vida inteira para que hoje eu e minhas irmãs pudéssemos estar onde estamos.

Agradeço às minhas irmãs Maennya e Mayara, minhas companheiras da vida, por cada discussão e por cada palavra de apoio quando eu achei que seria difícil demais para mim. Obrigada por todo amor que envolve o meu coração.

Agradeço a minha orientadora do PIBIC e TCC da graduação, Dr^a. Robéria Nádia, por ter me encaminhado para o mestrado com toda sua maestria, seu amor de mãe, seu cuidado e seus ensinamentos que perduram em minha vida para sempre.

Agradeço a minha querida Bebete, por toda paciência, todo incentivo e toda calma. Quando sonhei em realizar o mestrado no PPGCS/UFCG ela estava desde o primeiro sonho. Minha referência que levarei por toda vida.

Agradeço aos meus amigos Thales, Alison, Vanessa e Fernanda, amigos esses que me transpassam e que fazem parte da minha história.

À Lua Gregório, por escutar todas as minhas angústias, por dividir inúmeros cafés e por me motivar a concluir o mestrado, sempre engrandecendo o meu ser.

À Bia, Alisson, Iasmin e Rafael pela união e todo amor dos nossos encontros.

Por fim, a todos os meus ancestrais, a todos negros escravizados, às mulheres faveladas, às atrizes negras que lutam por espaço, às pesquisadoras e cientistas negras. Por vocês eu sigo. Por vocês eu caminho.

Dedico este trabalho à todas mulheres negras que vieram antes e virão depois de mim. Dedico à todas as atrizes negras que sofreram e sofrem racismo por ocupar um espaço que são delas. Dedico, por fim, a todos aqueles que lutam pela equidade racial em nosso país.

“Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados. Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões, porque o meu sonho era escrever e o pobre não pode ter ideal nobre. Eu sabia que ia angariar inimigos, porque ninguém está habituado a esse tipo de literatura. Seja o que Deus quiser. Eu escrevi a realidade”.

Carolina Maria de Jesus

RESUMO

O estudo propõe que as personagens das telenovelas indicadas, *Vale Tudo* (1988), *Explode Coração* (1995), *A Favorita* (2008) e *Amor de Mãe* (2019), propõe empoderamento feminino em suas trajetórias. A partir da análise das construções das personagens das telenovelas propostas, em seus aspectos sociais, culturais e identitários, compreendemos historicamente como elas propõem empoderamento feminino. Porém evidenciamos a ausência de personagens negras nas telenovelas *Vale Tudo* e *Explode Coração*, destacando o quanto elas foram omitidas na história da teledramaturgia no Brasil. As tramas evidenciam a falta de representatividade nas telenovelas, se opondo a população negra no Brasil, que no censo do IBGE atingem a marca de 54% da população total. Do ponto de vista metodológico, uma Análise de Narrativas (MOTTA, 2013) fundamenta os fragmentos dos capítulos observados e o Tipo Ideal (WEBER, 1999) realiza uma análise comparativa triangular, do modelo do tipo ideal da mulher negra empoderada, da mulher negra exibida nas telenovelas e da mulher negra que está inserida em nossa sociedade a partir dos Institutos de Pesquisa. Os resultados sugerem que as teleficções promovem saberes culturais ao discutirem trajetórias femininas que acionam um empoderamento feminino coletivo, mas que evidenciam a ausência de representatividade de personagens negras empoderadas em sua história de quase 70 anos no Brasil. Nesse sentido, indicamos caminhos para se pensar o empoderamento feminino a partir das telenovelas analisadas e novas narrativas que promovam uma representação assertiva de mulheres negras.

Palavras-Chave: Empoderamento feminino. Representação negra. Telenovelas. Tipo Ideal. Análise de Narrativas.

ABSTRACT

The study proposes that the characters of the nominated soap operas, *Vale Tudo* (1988), *Explode Coração* (1995), *A Favorita* (2008) e *Amor de Mãe* (2019), suggests women's empowerment in their path. Based on the analysis of the constructions of the characters in the proposed soap operas, in their social, cultural and identity aspects, we understand historically how they propose female empowerment. Although we evidence the absence of black characters on the soap operas *Vale Tudo* e *Explode Coração*, highlighting how much they were omitted on the dramaturgy history in Brazil. The plots show us the lack of representativeness on soap operas, opposing to the black population in Brazil, that in the IBGE census, reach the mark of 54% of the total population. From a methodological point of view, one *Análise de Narrativas* (MOTTA, 2013) grounds the fragments of the observed chapters and the Ideal Type (WEBER, 1999) perform a triangular comparative analysis of the model of the ideal type of the empowered black woman, the black woman shown in soap operas and the black woman who is inserted in our society from the Research Institutes. The results suggests that the telefictions promote cultural knowledge when discussing female trajectories that trigger a collective female empowerment, but that show the lack of representation of empowered black characters in almost 70-year history in Brazil. Therefore, we indicate different ways to think about women's empowerment from the analyzed soap operas and new narratives that promote an assertive representation of black women.

Key Words: Women's Empowerment. Black representation. Soap operas. Ideal Type. *Análise de Narrativas*.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Presença de negros nas telenovelas (ARAÚJO, 2000)	28
Tabela 2: características baseadas no tipo ideal da mulher negra empoderada	42
Tabela 3: Tipo ideal da mulher negra empoderada (Alícia Rosa/A Favorita).....	118
Tabela 4: Tipo ideal da mulher negra empoderada (Camila/Amor de Mãe)	120
Tabela 5: Tipo ideal da mulher negra empoderada (Vitória/Amor de Mãe)	123
Tabela 6: Tipo ideal da mulher negra na sociedade brasileira	125

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: John Logie Baird ao lado do seu invento	23
Figura 2: Assis Chateaubriand discursiva na inauguração da TV Tupi	24
Figura 3: Primeira protagonista negra em telenovelas da Globo. Preta (Taís Araújo) em Da Cor do Pecado (2004).....	36
Figura 4: Primeira protagonista negra em “telenovelas das oito” da Globo.	37
Figura 5: Ruth de Souza, primeira protagonista negra em telenovelas brasileiras	38
Figura 6: Mulheres quitandeiras. Quadro de Jean-Baptiste Debret.....	52
Figura 7: Núcleo familiar principal da telenovela “Segundo Sol”	60
Figura 8: Roteiristas e diretores brancos e não-brancos (1965-2021).....	61
Figura 9: Atrizes brancas e não-brancas protagonistas (1965-2021)	61
Figura 10: Atores brancos e não-brancos protagonistas (1965-2021).....	62
Figura 11: Marinalva Campos (minha mãe) assistindo telenovela na sala de casa.....	64
Figura 12: Tieta (Sônia Braga) e seu sobrinho (Cássio Gabus) na telenovela Tieta	65
Figura 13: Celeste (Dira Paes) sendo agredida pelo marido Baltazar (Alexandre Nero)	66
Figura 14: Print da página inicial na aba “novelas” do serviço de streaming Globoplay	68
Figura 15: Maria da Paz (Juliana Paes) em A Dona do Pedaço.....	69
Figura 16: Lurdes (Regina Casé), Vitória (Taís Araújo) e Thelma (Adriana Esteves) em Amor de Mãe	70
Figura 17: Christofer e Christian (Cauã Reymond) em Um lugar ao sol.....	71
Figura 18: Madeleine (Bruna Linzmeyer), José Leôncio (Renato Góes) e Filó (Leticia Salles) em Pantanal	72
Figura 19: Cartaz do documentário A negação do Brasil	75
Figura 20: Milton Gonçalves como o psiquiatra Percival Garcia em Pecado Capital (1975). 77	
Figura 21: Ruth de Souza e Milton Gonçalves na telenovela O Bem-Amado (1973).....	78
Figura 22: Raquel Accioli (Regina Duarte) acordando com a chegada de Rubinho (Daniel Filho) bêbado.....	85
Figura 23: Raquel Accioli discutindo com Rubinho	86
Figura 24: Raquel Accioli é agredida por Rubinho	87
Figura 25: Maria de Fátima (Glória Pires) presencia o pai agredindo sua mãe	88
Figura 26: Raquel Accioli e sua filha se mudam para a casa do pai de Raquel.....	89
Figura 27: Maria de Fátima chega no Rio de Janeiro.....	90
Figura 28: Raquel Accioli contando o dinheiro para dar início a um empreendimento.....	91
Figura 29: Mães exibem cartazes de filhos desaparecidos	95
Figura 30: Dara (Tereza Seiblitiz) conversa online com Júlio Falcão (Edson Celulari).....	96
Figura 31: Dara conta a Odaísa (Isadora Ribeiro) a felicidade em ter passado no vestibular	97

Figura 32: Dara é agredida por Lola (Eliane Giardini) após contar sobre a aprovação.....	98
Figura 33: Mio (Ivan de Albuquerque) discutindo com Lola.....	99
Figura 34: Dara é agredida por seu pai.....	100
Figura 35: Dara recebe sua mãe	101
Figura 36: Alicia (Taís Araújo) confronta seu pai Romildo (Milton Gonçalves)	104
Figura 37: Alícia surge nua em um comício de seu pai	105
Figura 38: Alícia posa para as câmeras enquanto é presa	105
Figura 39: Vitória (Taís Araújo) percebe a marca de agressão no braço de Edilene (Beatrice Sayd)	110
Figura 40: Edilene busca ajuda na casa de Vitória	110
Figura 41: Vitória e Edilene conversam sobre a violência doméstica	112
Figura 42: Lurdes (Regina Casé) seca as lágrimas de Camila (Jéssica Ellen).....	114
Figura 43: Camila discursa em sua formatura.....	116
Figura 44: Alícia Rosa em A Favorita.....	118
Figura 45: Camila em sala de aula.....	121
Figura 46: Participação no ensino superior público	122
Figura 47: Vitória em Amor de Mãe	123
Figura 48: Família negra na comunidade.....	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - NUANCES DA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA: TELENOVELAS, RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E EMPODERAMENTO FEMININO	23
1.1 A televisão, as telenovelas e a vida dos brasileiros	23
1.2 Empoderamento feminino: movimento feminista, protagonismo feminismo e reformulações.....	29
1.3 Relações Étnico-Raciais e telenovelas	34
1.4 A construção da imagem da mulher negra nas telenovelas sob a análise teórica do Tipo Ideal weberiano	40
CAPÍTULO II – CULTURA RACISTA E PATRIARCAL: BRASIL COLÔNIA, MOVIMENTO FEMINISTA E REPRESENTAÇÕES NEGRAS NA TELEDRAMATURGIA	44
2.1. Mulheres no Brasil Colônia: processo de domesticação e adestramento	44
2.2. Ondas feministas, movimento feminista negro e teledramaturgia: emancipação e ativismo da mulher negra na contemporaneidade.....	54
2.3. Telenovelas, sociabilidades e feminilidade: como o público interage com as telenovelas?	63
2.4. Empoderamento feminino e mulheres negras: representação nas telenovelas globais.....	73
CAPÍTULO III – “ABRA AS SUAS ASAS, SOLTE SUAS FERAS”: AS TELENOVELAS GLOBAIS NO CAMINHO DO EMPODERAMENTO FEMININO E PROTAGONISMO NEGRO	82
3.1. Vale Tudo	83
3.2. Explode Coração.....	91
3.3. A Favorita	101
3.4. Amor de Mãe.....	108
3.5. Alícia, Camila e Vitória: o tipo ideal weberiano e o reflexo na sociedade.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	129

INTRODUÇÃO

Escrevemos esta pesquisa durante a pandemia da Covid-19, onde até a presente data já ceifou a vida de mais de 670 mil brasileiros e brasileiras. Nessa pandemia os mais atingidos são os negros, os pobres e as pessoas de baixa escolaridade. Fazer conexões entre teledramaturgia, relações étnicas e empoderamento feminino é o resultado do aprofundamento dos nossos estudos refletido em nossa vida e dos meus semelhantes. É urgente debatermos o nosso lugar! Partilho minhas vivências do local de onde escrevo, de onde nasci, de onde cresci. Filha de mulher negra e pai branco, desde cedo observamos os pontos de diferença e os pontos de encontro da miscigenação. Nem tão preta para ser chamada de negra e nem tão branca para ser chamada de branca, nos sobrou ser chamada de “moreninha”, termo esse que rejeitamos nos dias atuais. Desde a infância entendemos quais seriam os nossos enfrentamentos e já entendíamos os enfrentamentos que minha mãe passava durante sua trajetória de vida. Nossa vida transpassa a dela e por isso não deixaríamos de destacar a sua história. Descendente de quilombolas da Comunidade Quilombola Caiana dos Matias, localizada em Serra Redonda na Paraíba. Filha de pai negro e mãe branca, mãe solteira aos 20 anos, órfã de pai e mãe aos 23 anos. Marinalva Campos Pires é o modelo da mulher negra no Brasil.

Iniciamos nosso percurso discorrendo sobre relações raciais que nos últimos anos têm se tornado um tema essencial nas discussões sobre a construção de um Brasil mais igualitário e justo. Porém, apesar dos avanços conquistados nos últimos anos, ainda somos os que mais morrem, os que mais passam fome e os mais pobres. Segundo o Monitor da Violência¹, considerando apenas os casos onde a raça é divulgada entre os números de mortos pela polícia em 2020, 78% das vítimas são negras, ou seja, entre 4.609 vítimas, 2.225 foram considerados pardos, 590 pretos, 778 brancos e 3 amarelos. Entre 1.013 vítimas a raça não foi identificada. Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), após mais um ano de pandemia, a qualidade de vida dos brasileiros piorou. A pesquisa ainda apontou que a taxa de desemprego entre as mulheres é a pior desde 2012, quando a pesquisa começou a ser realizada.

¹ Projeto que levanta e analisa periodicamente os números relacionados a crime e *violência* em todo o Brasil.

Mulheres, negros e menos escolarizados são os que mais sofrem durante a pandemia do covid-19 e são os mais atingidos por insegurança alimentar, ou seja, não possuem acesso ao alimento com a regularidade prescrita pela legislação da Constituição Brasileira, que garante esse direito humano a todos os brasileiros.

Nesta pesquisa trabalhamos com personagens cisgênero², especificamente, mulheres *cis*, visto que o *corpus* não engloba telenovelas com personagens transgêneros. Relacionamos as pesquisas de gênero, teledramaturgia, relações raciais e ficção à luz de Hall (2004), Ronsini (2016), Ferreira (2018), Berth (2019), Louro (2010), Davis (2016), Ribeiro (2017), Bourdieu (2012), Lopes (2003), entre outros.

Outro fator importante para nossa pesquisa é a história das mulheres, onde desde o período colonial sofre sanções em sua sexualidade, em seus corpos e seus modos de viver e de estar no mundo. Houve sempre uma vigilância para que as mulheres se comportassem de acordo com as normas patriarcais vigentes e de acordo com as regras da moral e dos bons costumes, além das regras impostas pela Igreja que “adestrava” a sexualidade feminina. Elas eram obrigadas a se sujeitarem a casamentos arranjados e o fundamento para toda a repressão era que “o homem era superior, e, portanto, cabia a ele exercer a autoridade” (ARAÚJO, p.38, 2004).

Com o desejo e as sensações pretensamente domados, vinha afinal o casamento, que podia ser com um homem bem mais velho, de trinta, sessenta e até setenta anos. Agora seu senhor passava a ser o marido. O casal, porém, continuava a sofrer interferência da Igreja mesmo no leito conjugal. Moderação, freio dos sentidos, controle da carne, era o que se esperava de ambos, pois o ato sexual não se destinava ao prazer, mas à procriação de filhos. (ARAÚJO, 2004, p. 42)

Às mulheres que desde o início dos tempos foram designadas ao papel de reproduzir, cuidar e zelar pela casa e pela estrutura familiar, cabia o dever de obedecer, enquanto aos homens, o papel de vigilância, de dominação e de adestramento. A família, a igreja e a escola, historicamente, sempre agiram como as instâncias socializadoras, solidificadas sob estruturas patriarcais que são repassadas para gerações e gerações.

² Que se identifica com o sexo biológico com o qual nasceu.

À família que cabe o papel principal na reprodução da dominação e da visão masculinas; é na família que se impõe a experiência precoce da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão, garantida pelo direito e inscrita na linguagem. Quanto à Igreja, marcada pelo antifeminismo profundo de um clero pronto a condenar todas as faltas femininas à decência, sobretudo em matéria de trajes, e a reproduzir, do alto de sua sabedoria, uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade, ela inculca (ou inculcava) explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das mulheres. [...] a Escola, mesmo quando já liberta da tutela da Igreja, continua a transmitir os pressupostos da representação patriarca] (baseada na homologia entre a relação homem/mulher e a relação adulto/criança) e sobretudo, talvez, os que estão inscritos em suas próprias estruturas hierárquicas, todas sexualmente conotadas, entre as diferentes escolas ou as diferentes faculdades, entre as disciplinas, entre as especialidades, isto é, entre as maneiras de ser e as maneiras de ver, de se ver, de se representarem as próprias aptidões e inclinações, em suma, tudo aquilo que contribui para traçar não só os destinos sociais como também a intimidade das imagens de si mesmo. (BOURDIEU, 2012, p.103-104)

Neste cenário histórico e cultural, entendemos que a mídia sempre teve o poder de representação na vida da sociedade brasileira, tanto negativamente, quanto positivamente. Toussaint (1999) já destacava que “ao contrário de todas as aparências, a televisão oferece o espetáculo, não a realidade, mas sua representação” (TOUSSAINT, 1999, p. 10). Nesse sentido, desde a década de 50 quando a televisão foi implantada no Brasil e as telenovelas começaram a ser transmitidas, os autores sempre buscaram representar a sociedade brasileira através das suas narrativas. Utilizaremos, para exemplificar essa afirmativa, o conceito de representação que é a produção do sentido pela linguagem. Hall (2016) afirma que “o mundo não é precisamente refletido, ou de alguma outra forma, no espelho da linguagem: ela não funciona como um espelho. O sentido é produzido dentro da linguagem” (HALL, p.53, 2016). Ou seja, os sentidos das coisas não são inerentes ao mundo, ao contrário, ele é construído e produzido. As cenas das telenovelas, por exemplo, não estão sendo produzidas por um acaso, elas são pensadas para retratarem ou se aproximarem o mais íntimo possível da realidade das famílias brasileiras, ou no nosso caso, das mulheres brasileiras.

Hall (2016) ainda afirma que há dois sistemas de representação, onde em primeiro lugar “os conceitos que são formados na mente funcionam como um sistema de representação que classifica e organiza o mundo em categorias inteligíveis” e em segundo lugar “o sistema de representação – a linguagem, que consiste em signos organizados em várias relações. Os signos, por sua vez, só podem transportar

sentidos se possuímos códigos que nos permitam traduzir nossos conceitos em linguagem” (HALL, p. 54, 2016). Ou seja, quando Taís Araújo foi a primeira Helena na telenovela *Viver a Vida*, as mulheres negras tiveram uma representação midiática que outrora era impensável acontecer. As mulheres brancas, por outro lado, não possuem esses mesmos códigos – cor da pele, cabelo, traços, etc.

No Brasil as telenovelas representam aspectos da cultura nacional, integrando e construindo ao mesmo tempo sua identidade, além de ser um produto cultural, ela está interligada a realidade social dos sujeitos por meio das representações sociais. Perpassando a função de entretenimento, ela espelha a realidade do cotidiano. Programas de televisão como a telenovela conseguem obter sucesso, destacar temáticas e narrativas que se relacionam ao cotidiano de seus receptores, proporcionando, portanto, as projeções-identificações do telespectador frente ao mundo de representação. Como discorre Silverstone (2002)

Significados são produzidos e transformados: tentativas de ganhar a atenção, de cumprimento e frustração de desejos; prazeres oferecidos ou negados. Mas ela também oferece recursos para conversa, reconhecimento, identificação e incorporação, à medida que avaliamos, ou não avaliamos, nossas imagens e nossas vidas em comparação com aquelas que vemos na tela. (SILVERSTONE, 2002, p. 43)

A televisão se tornou o meio de vermos e enxergarmos o mundo, traduzindo de forma audiovisual nossos sentimentos, nossos dilemas e nosso cotidiano. Machado (2000) destaca que “a televisão é e será aquilo que nós fizemos dela”, para alguns ela pode estar ligada a vida cotidiana, para outros à cultura popular, para outro ao espaço público, mas no fim, ela está intrínseca a nossa maneira de viver e de estar no mundo.

Nem ela, nem outro meio, estão predestinados a ser qualquer coisa fixa. Ao decidir o que vamos ver ou fazer na televisão, ao eleger as experiências que vão merecer a nossa atenção e o nosso esforço de interpretação, ao discutir, apoiar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e uma prática de televisão. (MACHADO, 2005, p. 12)

Atrelado isso, destacamos o papel da Rede Globo nesse processo através da mídia. Pertencente à família Marinho, implantada há mais de 50 anos no Brasil, se oligopolizou durante a década de 70 no mercado brasileiro de televisão e, atualmente, como maior conglomerado de mídia e comunicação do Brasil e da América Latina, cobrindo mais de 98,6% dos municípios brasileiros e alcançando mais de 99,6% da

população do país³. É a maior produtora de telenovelas no mundo, possuindo uma narrativa singular e original, sendo o gênero mais assistido nacionalmente. Se tornou uma das maiores representantes da classe dominante com apoio dos governos ditatoriais (1964-1985), realizando uma revolução tecnológica nos mercados de comunicação, se tornando a líder de audiência em todos os seus programas televisivos, inclusive, virando referência mundial em criação de telenovelas.

As telenovelas então surgem a partir da década de 50 na TV Tupi de São Paulo. A primeira telenovela se chamava *Sua Vida Me Pertence*, escrita e dirigida por Walter Forster, estreando em 21 de dezembro de 1951 e permanecendo em exibição até 15 de fevereiro de 1952, tendo cerca de 15 capítulos, exibidos às 20 horas e duas vezes por semana, apresentadas ao vivo. Alguns dos atores que participaram desta produção foram: Vida Alves, Lia de Aguiar, Lima Duarte, José Parisi, Dionísio de Azevedo, além do próprio autor, Walter Forster. O primeiro beijo da televisão brasileira aconteceu nesta novela entre os protagonistas, interpretados por Walter Forster e Vida Alves, que não passou de um “selinho”.

Trabalharemos, atrelando, concomitante, relações raciais, teledramaturgia e o conceito de empoderamento feminino, a categoria norteadora da nossa pesquisa, onde se torna essencial para a análise. O conceito de empoderamento feminino embora ainda seja novo para os estudos acadêmicos, sempre foi essencial para a luta feminista no processo de colisão contra as amarras do machismo. Empoderamento se remete a minorias que são subjugadas, dominadas e que a partir do processo de resistência resgatam o seu papel de protagonismo e conseguem alcançar o estágio de seus interlocutores. Relacionando esses processos da teledramaturgia e do empoderamento em como as mulheres vivem em sociedade, conseguiremos trilhar caminhos e conclusões da relevância dessa pesquisa para as Ciências Sociais.

Outra categoria importante para nossa pesquisa é o conceito de Tipo Ideal, criado e analisado por Max Weber. É um modelo de um fenômeno social que se quer analisar, ou seja, nesse modelo deverá ser colocado todas as características que identifiquem o fenômeno, porém os modelos a serem estudados não necessariamente deverão conter todas as características que estão inseridas no tipo ideal. Essa

³ Disponível em: <http://estatico.redeglobo.globo.com/2017/10/04/sobre_globo.pdf>. Acesso em: 17 de jul. de 2021.

categoria perpassará toda a análise e será um ponto de referência para que a investigação seja realizada.

A motivação para o desenvolvimento dessa dissertação, bem como para a nossa inserção ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, se deu a partir do projeto de pesquisa de iniciação científica (PIBIC 2017/2018), do qual fomos bolsista durante a graduação em Jornalismo, na Universidade Estadual da Paraíba, orientado pela Prof^a. Dr^a. Robéria Nádia Araújo Nascimento, intitulado *Mediações Ficcionalis: protagonismos periféricos e representações de gênero em Gabriela e Tieta*, que propunha analisar a violência simbólica que perpassa os protagonismos das heroínas amadianas representantes das classes populares, além de personagens periféricas, e identificar as relações de gênero que se mesclam às trajetórias das protagonistas, que inspirou o nosso Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo, intitulado “*Representações de gênero e possibilidades de empoderamento feminino em Gabriela e Tieta*”, foram o ponto de partida para que eu pudesse continuar o estudo acerca das telenovelas.

Na trilha dessas pesquisas, temos como questão norteadora o papel da ficção televisiva no debate de equidade de gênero através da consciência coletiva de empoderamento feminino, a partir do feminismo negro e representação negra nas telenovelas globais. O objetivo geral da nossa pesquisa é analisar as construções das personagens negras das telenovelas propostas, em seus aspectos sociais, culturais e identitários, compreendendo historicamente como essas personagens propõem empoderamento feminino através de suas trajetórias. Sendo os objetivos específicos: *apontar* como a ficção televisiva retrata a sociedade e seus dilemas; *analisar* o contexto histórico no qual as histórias das personagens foram escritas; *verificar* como cada personagem rompe as normas patriarcais vigentes em seu contexto; *identificar* os momentos em que as protagonistas contribuem para que o contexto social delas se modifique; *compreender* como a ficção televisiva contribui para a mudança da sociedade em seus aspectos culturais e sociais.

Para realizar este estudo, elegemos como *corpus* quatro telenovelas da Rede Globo a partir da década de 80: *Vale Tudo* (1988), *Explode Coração* (1995), *A favorita* (2008) e *Amor de mãe* (2019). Trata-se de uma pesquisa qualitativa, que segundo Minayo (2011), busca expor a compreensão do processo de pesquisa considerando as subjetividades sociais

Compreender é exercer a capacidade de colocar-se no lugar do outro, tendo em vista que, como seres humanos, temos condições de exercitar esse entendimento. Para compreender, é preciso levar em conta a singularidade do indivíduo, porque sua subjetividade é uma manifestação do viver total. Mas também é preciso saber que a experiência e a vivência de uma pessoa ocorrem no âmbito da história coletiva e são contextualizadas e envolvidas pela cultura do grupo em que ela se insere. (MINAYO, 2011, p. 103).

Sobre pesquisa qualitativa, Godoy (1995) afirma que o instrumento fundamental é a fonte direta do pesquisador e a fonte direta de dados, e "os estudos denominados qualitativos têm como preocupação fundamental o estudo e a análise do mundo empírico em seu ambiente natural" (GODOY, 1995, p. 62).

As telenovelas propostas são observadas à luz da *Análise de Narrativas*, que de acordo com Motta (2013), engloba um conjunto de procedimentos de leitura criteriosa e em constante refinamento, contemplando a descrição sistemática de conteúdos temáticos presentes nos produtos da comunicação na busca de significações. Narrativas são ações enunciadas pelos sujeitos interlocutores que mobilizam performances linguísticas para convencer as audiências. De acordo com o autor, "na impossibilidade de se observar o ato em si, estudam-se as marcas presentes nos textos e a correlação entre os interlocutores, tanto no processo produtivo quanto no processo de leitura e interpretação" (MOTA, 2013, p.11). Para ilustrar a problemática analisada, escolhemos narrativas que indiquem empoderamento feminino no discurso das personagens em cada telenovela indicada, *Vale Tudo* (1988), *Explode Coração* (1995), *A favorita* (2008) e *Amor de mãe* (2019).

Para a análise escolhemos uma telenovela de cada década, sendo uma da década de 80, uma da década de 90, uma da década de 2000 e por fim, uma da década de 2010. O estudo é direcionado para entendermos como o empoderamento feminino é trabalhado em cada telenovela e como a representação feminina negra é trabalhada nas telenovelas. Houve mudanças ao decorrer dos anos? As telenovelas acompanharam as modificações femininas e o avanço do feminismo contra o patriarcado? A representação negra feminina teve espaço nas "telenovelas das nove" da Rede Globo? Constatamos, durante a pesquisa, por exemplo, que as telenovelas *Vale Tudo* (1988) e *Explode Coração* (1995) não possuem personagens femininas negras em seu enredo, então optamos por analisar a categoria de empoderamento feminino com as protagonistas. Nas demais telenovelas, *A Favorita* (2008) e *Amor de Mãe* (2019), existe representação feminina negra e analisaremos essas personagens.

As personagens seleccionadas para o estudo foram:

1. **Vale Tudo:** Raquel Acioly (Regina Duarte);
2. **Explode Coração:** Dara (Tereza Seibnitz);
3. **A Favorita:** Alícia (Taís Araújo);
4. **Amor de Mãe:** Vitória (Taís Araújo) e Camila (Jéssica Ellen).

A telenovela *Vale Tudo* foi exibida entre 16 de maio de 1988 a 06 de janeiro de 1989. Escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, teve direção de Dennis Carvalho. Corrupção e falta de ética foram os enfoques da telenovela, que denunciava a inversão de valores no Brasil no final dos anos 1980. Os autores centraram a discussão sobre honestidade e desonestidade no antagonismo entre mãe e filha: a íntegra Raquel Accioli (Regina Duarte) é o oposto da filha Maria de Fátima (Gloria Pires), jovem inescrupulosa e com horror à pobreza que, logo nos primeiros capítulos da novela, vende a única propriedade da família, no Paraná, e foge com o dinheiro para o Rio de Janeiro com o objetivo de se tornar modelo. Enquanto a mãe batalha para sobreviver honestamente, Maria de Fátima se alia a César (Carlos Alberto Riccelli), um mau-caráter que a estimula a seduzir o milionário Afonso Roitman (Cássio Gabus Mendes), de olho na fortuna do rapaz. Afonso é namorado da jornalista Solange (Lídia Brondi), que acolheu Maria de Fátima quando esta chegou ao Rio, e filho da poderosa empresária Odete Roitman (Beatriz Segall), diretora da Companhia Aérea TCA. Odete também é mãe de Heleninha (Renata Sorrah), artista plástica frágil e insegura, que sofre com o alcoolismo. A executiva manipula a vida dos filhos e trata mal os empregados, além de agir com superioridade diante de todos.

Explode Coração é uma telenovela brasileira produzida e exibida pela Rede Globo de 06 de novembro de 1995 a 03 de março de 1996 em 185 capítulos. Foi escrita por Gloria Perez e direção de Dennis Carvalho, Ary Coslov e Carlos Araújo. As famílias Sbano e Nicolich, seguindo os tradicionais costumes do povo cigano, fizeram um contrato de casamento para seus filhos Dara (Tereza Seibnitz) e Igor (Ricardo Macchi) quando os dois ainda eram crianças. *Explode Coração* tem início com a iminente chegada do noivo, que vem da Espanha para a realização do casamento. Todos aguardam ansiosos pelo enlace, menos Dara, que não quer saber do compromisso assumido. A filha do rico comerciante Jairo (Paulo José) e da passional

e alegre Lola (Eliane Giardini) quer mais do que estudar apenas o suficiente para aprender a ler, escrever e fazer contas, destino reservado às mulheres ciganas.

A Favorita é uma telenovela brasileira produzida e exibida pela Rede Globo de 8 de junho de 2008 a 16 de janeiro de 2009, em 197 capítulos. Escrita por João Emanuel Carneiro, com colaboração de Márcia Prates, Denise Bandeira, Fausto Galvão e Vincent Villari, contou com a direção de Paulo Silvestrini, Roberto Vaz, Gustavo Fernandez e Isabella Secchin e com direção geral de Ricardo Waddington, também diretor de núcleo. Em *A favorita*, o autor João Emanuel traz em seu enredo a rivalidade entre Donatela (Cláudia Raia) e Flora (Patrícia Pillar). Donatela perdeu seus pais num acidente de carro e foi adotada pela família de Flora, assim, as duas cresceram como irmãs. Donatela casou-se com Marcelo e Flora com Dodi. O primeiro filho de Donatela e Marcelo desapareceu com seis meses de idade e Flora chegou a ter um caso com o marido de Donatela, dessa relação nasceu Lara. No pior momento de discórdia entre as duas, Marcelo é assassinado, e a culpa recai sobre Flora, que foi pega com a arma do crime, sendo sentenciada a dezoito anos de reclusão, separando-se assim de sua filha, que é adotada e criada por Donatela. Ao sair da prisão, Flora quer provar sua inocência, com a ideia de que a verdadeira culpada foi sua ex-amiga. Donatela, por sua vez, faz de tudo para que Lara não se aproxime de sua mãe biológica, e a menina se torna o alvo da disputa entre as duas.

Para análise da década a partir de 2010, escolhemos a telenovela *Amor de Mãe*, produzida pela Rede Globo, com uma primeira parte exibida de 25 de novembro de 2019 a 21 de março de 2020. Escrita por Manuela Dias e direção geral e artística de José Luiz Villamarim. A novela mostra a saga de Lurdes (Lucy Alves/Regina Casé) na busca pelo filho Domênico (Chay Suede), vendido pelo pai quando criança. Lurdes também é mãe de Magno (Juliano Cazarré), Ryan (Thiago Martins), Érica (Nanda Costa) e Camila (Jéssica Ellen). Na outra ponta estão a advogada Vitória (Taís Araújo) e a viúva Thelma (Adriana Esteves). Vitória é mulher de Paulo (Fabrício Boliveira) e tem como meta de vida a maternidade. Ela chega a adotar um menino, até se envolver com o ambientalista Davi (Vladimir Brichta), de quem engravida. Já Thelma é mãe de Danilo (Chay Suede) e vive só para o filho. Ao longo da novela, ela descobre uma doença incurável e passa a fazer uma lista do que quer realizar. Paralelamente se revela vilã e capaz de tudo para manter em segredo que Danilo é Domênico, por isso mata quem põe em risco seu segredo. O rapaz por sua vez se envolve com Camila,

filha de criação de sua mãe biológica. *Amor de mãe* teve uma pausa em suas gravações devido a pandemia da Covid-19, mas em 2021 as gravações retornaram e a trama teve o desfecho.

A Rede Globo nunca abdicou do investimento no setor audiovisual, promovendo ano após anos uma verdadeira revolução na maneira de produzir e reproduzir telenovelas, filmes e séries, além de possuir os melhores profissionais audiovisuais do Brasil. Em suas narrativas televisivas ela reproduz estereótipos, dita costumes e regras, mas também contesta, principalmente através de funções educativas, o chamado *merchandising social*, que discutiremos no próximo capítulo, ao discutirem assuntos de responsabilidade social, ao mesmo tempo que em suas histórias refutam ou ratificam certos temas. As telenovelas brasileiras são “obras abertas” devido ao seu enredo que pode ser modificado a qualquer momento da trama, principalmente em razão da aceitação do público telespectador, que pode reagir de forma favorável ou não a narrativa.

A teleficção representa um olhar significativo de reflexão sobre o mundo social projetando alternativas culturais de identificação, aprendizagem e reconhecimento. Lopes (2004) enfatiza que “histórias narradas pela televisão são, antes de tudo, importantes por seu significado cultural, oferecendo material precioso para se entender a cultura e a sociedade de que é expressão” (LOPES, p. 125, 2004). As observações de Gordillo (2010) apontam as potencialidades da ficção na representação das questões sociais chamando a atenção para as funções do gênero: *fabulização*, que envolve a capacidade de atrair as pessoas para outros contextos, mediante a ação de personagens, tempos e espaços; *socializadora*, ao unir grupos sociais em torno de temáticas comuns, gerando adesões, gostos e preferências; *identitária*, ao compartilhar os significados coletivos e as mutações culturais; *disseminadora de modelos*, ao organizar situações e personagens apontando os estereótipos e sugestões de comportamento social; e, por fim, função formativa, pois alguns relatos trazem mensagens de teor educativo reproduzindo desdobramentos que suscitam reflexão e aprendizagem no espaço social.

As novelas são responsáveis por influenciar atitudes e modismos no Brasil e nos países para onde são exportadas. Algumas tramas, como as do autor Manoel Carlos, pautam a agenda social brasileira com temas como aborto, racismo, alcoolismo, violência doméstica através do *merchandising social*, que Marcio Schiavo

(1998) classifica como educativo, mas perigoso, pois colabora para influência que a televisão exerce sobre o imaginário da população. Apesar de ainda serem mais abordados nas novelas transmitidas no horário das 21h da Rede Globo, tem se estendido a outros horários e emissoras

(...) a inserção intencional e motivada por estímulos externos de questões sociais nas tramas das telenovelas. Através do merchandising social, criam-se oportunidades para interagir com as telenovelas, compondo momentos da vida dos personagens e fazendo com que eles atuem como formadores de opinião e/ou como introdutores de inovações sociais. Enquanto estratégia de mudança de atitudes e adoção de novos comportamentos, o merchandising social é instrumento dos mais eficientes, tanto pelo elevado número de pessoas que atinge quanto pela forma como demonstra a efetividade do que é produzido. (SCHIAVO, 1998, p.2)

Nessa introdução abordamos, portanto, os pilares da nossa pesquisa: mulheres, representação, empoderamento feminino e telenovelas. Entender essas abordagens é primordial para iniciarmos o percurso dos resultados da pesquisa, que indicam caminhos de reflexão da representação feminina negra nas telenovelas globais. No primeiro capítulo discutiremos sobre a inserção da televisão no mundo e, principalmente, no Brasil, a relação dos brasileiros com a televisão e as telenovelas, feminismo negro e apresentação das categorias norteadoras e metodológicas da pesquisa. O segundo capítulo será dedicado a entendermos a história das mulheres. Iniciando no Brasil Colônia, destacando a importância dos movimentos feministas e as representações negras na teledramaturgia. E no último capítulo, discutiremos os resultados da pesquisa a partir da Análise de Narrativas e do Tipo Ideal, que indicam mudanças nas narrativas e na representação feminina negra nas telenovelas, onde houve uma explícita mudança no século XXI, principalmente com a telenovela Amor de Mãe (2019).

CAPÍTULO I - NUANCES DA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA: TELENOVELAS, RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E EMPODERAMENTO FEMININO

1.1 A televisão, as telenovelas e a vida dos brasileiros

A televisão surgiu no século XX e rapidamente se tornou o principal meio de comunicação do mundo. A primeira demonstração do invento ocorreu em 1925, quando John Logie Baird, um cientista escocês, transmitiu de sua casa, imagens à distância do seu vizinho Willian Taynton, o primeiro homem televisionado ao vivo na história da televisão, utilizando o padrão mecânico de 30 linhas. Porém, foi Philo Taylor Farnsworth, em 1927, que fez uma demonstração de um artefato que transmitia imagens através de raios catódicos. Ele patenteou um sistema de secador de imagens por raios catódicos, porém com nível de resolução não satisfatório, inventando assim a televisão eletrônica.

[...] em fevereiro de 1928 realizou a primeira transmissão de televisão transatlântica, ligando a estação inglesa de Coulsdon à de Hartsdale, nos Estados Unidos. [...] Foi Baird quem primeiro realizou experiências com a televisão em cores, a partir da exploração das imagens com luz vermelha, verde e azul, princípios que regem a televisão colorida até hoje. (SQUIRRA, 1995, p. 34).



Figura 1: John Logie Baird ao lado do seu invento

Os televisores se modernizaram ao passar dos anos e se popularizaram na sociedade, porém durante algum tempo ela foi considerada artigo de luxo de famílias ricas. Na década de 30, por exemplo, apenas 3.000 pessoas possuíam televisão na Inglaterra. Somente ao fim da segunda guerra mundial todas as classes sociais passaram a ter acesso a televisão e hoje em dia são raras as residências que não as possuem. No Brasil, a história da televisão remete e se confunde a história do jornalista e empresário Assis Chateaubriand, que na década de 50 inaugura o primeiro canal brasileiro, a TV Tupi, em São Paulo.



Figura 2: Assis Chateaubriand discursa na inauguração da TV Tupi

A televisão surge então no Brasil sob o domínio de um sistema empresarial com o intuito de “incrementar o comércio de bens e serviços, divertir e emocionar o público consumidor” (JAMBEIRO, p. 49, 2002). O novo meio de comunicação deu seus primeiros passos no Rio de Janeiro e São Paulo, e só posteriormente foi implantado em outras capitais e grandes cidades do País, acompanhando assim o processo de industrialização no Brasil que se concentrava a princípio no Centro-Sul, ao contrário do rádio que quando eclodiu se expandiu para todo o país, já que não existia interesses empresariais em sua origem.

Embora a era da TV no Brasil comece oficialmente em 1950, somente nos anos 60 o novo meio de comunicação vai se consolidar e adquirir os contornos de indústria. Nos anos 50 a televisão era operada como uma

extensão do rádio, de quem herdou os padrões de produção, programação e gerência, envolvidos num modelo de uso privado e exploração comercial. Nos anos 60 a televisão começou a procurar seu próprio caminho, a adquirir processos de produção mais adequados às suas características enquanto meio e transformou-se assim no poderoso veículo de transmissão de ideias e de venda de produtos e serviços que é hoje. (JAMBEIRO, 2002, p. 51)

Porém a televisão no Brasil teve seu ápice a partir da implantação da Rede Globo no Brasil. Inaugurada em 26 de abril de 1965, a nova emissora cresceu à sombra da ditadura militar instalada no Brasil de 1964 a 1985, se desenvolvendo em paralelo com a expansão do capital internacional na economia brasileira.

A partir do sucesso de audiência e de consolidação, a Rede Globo desenvolve o que veio a se tornar o principal produto comercial da empresa, a telenovela brasileira. Elas se tornaram essenciais nos lares dos brasileiros funcionando como uma das instâncias socializadoras, juntamente com a Escola, Igreja e Família. Ela discute, ensina, contesta, reproduz, além de entreter, funcionando como um meio de sociabilidades, além de desencadear dúvidas e promover métodos educativos para os indivíduos. Desde que elas passaram a fazer parte do cotidiano dos brasileiros, percebemos uma resignificação na recepção das telenovelas, de puro entretenimento, as tramas passaram a interferir em contextos sociais diversos, não apenas no quesito de moda, mas em assuntos de interesse público, como a telenovela *O Rei do Gado*, que tratou da Reforma Agrária⁴, onde inclusive interferiu na vida do autor da novela, que afirmou na época à Folha de S. Paulo, que sofria de pressões dos sem-terra e de fazendeiros.

As telenovelas também passaram a produzir novas identidades e novos jeitos de pensar, gerando debates sobre os conteúdos das histórias. Lopes (2010) destaca que as telenovelas articulam e estreitam as discussões acerca do mundo a partir de temáticas de interesse público

As narrações televisivas parecem responder a uma necessidade difusa e universal de ouvir e de ver; criam e articulam temas e interesses fortes – elementares, básicos, ou melhor, primários, da vida cotidiana, do estar no mundo: o bem e o mal, o amor e o ódio, a família, a amizade, a violência, a justiça, a doença e a saúde, a felicidade e a desgraça, os sonhos e os medos (LOPES, 2002, p. 10).

⁴ A discussão sobre os sem-terra extrapolou a ficção e tornou-se assunto nacional, atingindo os políticos e a sociedade civil em mobilização e reforçando-se uma abordagem já iniciada algumas semanas antes da estreia, após a morte de 19 trabalhadores sem-terra na cidade paraense de Eldorado dos Carajás.

Se pararmos para pensar, em algum momento da nossa vida já assistimos alguma cena que ficou marcada em nossa memória, ou algum momento com nossos familiares ou amigos onde estávamos assistindo a novela. A minha vida foi marcada por telenovelas, não apenas por sua narrativa, mas por momentos de sociabilidade com minha mãe, minhas irmãs e minha avó. Desde a infância as telenovelas fazem parte da minha vida, principalmente as globais. Através dela vi um mundo distante, intocável e inalcançável, onde apenas brancos e ricos poderiam conquistar. Vi também um mundo em que negros e pobres só poderiam viver em situação de subalternidades, como empregados, babás, jardineiros ou escravos. Vi também LGBTQIA+ aparecendo nas telenovelas, mas em personagens caricatos e cômicos, sobrando apenas papéis de cabelereiros ou empregados de mulheres ricas. Sempre pensei em que lugar eu poderia chegar. E em todo esse processo de descobertas as telenovelas também me acompanharam. Em 2019 a telenovela *Amor de mãe* trouxe uma mulher negra advogada, mulher negra professora, mulher negra policial, mulher negra tenista, e percebi que alguma coisa mudou.

As narrativas das telenovelas foram modificadas com o passar dos tempos. Na década de 50 do século passado quando elas foram criadas, tinham o direcionamento para as mulheres que ocupavam naquele momento os espaços internos da casa, enquanto os homens ocupavam os espaços externos do trabalho, da política e funcionavam como os provedores da casa. As tramas protagonizavam mulheres submissas e sem possibilidade de sonhar, viviam para reproduzir e obedecer aos maridos. Apesar de todo esse conservadorismo que cerceava a liberdade cultural na época, principalmente em um contexto de ditadura, na década de 70 e 80 houve uma tentativa de acompanhar a luta feminista, algumas obras vanguardistas começaram a ser produzidas, a exemplo de *Dancin' Days* (1978) e *Tieta* (1989). Essas duas obras marcaram épocas distintas, a primeira durante a ditadura militar, protagonizando uma ex-presidiária e a segunda protagonizando uma mulher revolucionária no jeito de amar, de se vestir e de viver a sua liberdade sexual.

Apesar desses momentos de vanguardismo, as telenovelas mantiveram o tradicionalismo em suas narrativas, com protagonistas que sonham com o casamento nos moldes conservadores e que aceitam a submissão imposta pelos seus maridos, era esse “jeito de ser mulher” que era vendido e imposto às famílias brasileiras. O machismo enraizado e insistente em nossa sociedade ocupando-se em lutar contra o

protagonismo das mulheres em quaisquer espaços públicos, outrora destinado apenas aos homens. Há um empenho em não valorizá-las e assim mantê-las dentro do espaço interno da casa, silenciadas e em situações de subalternidade. Apesar do avanço ao longo dos anos, principalmente através da luta feminista, houve uma pequena inserção das mulheres em ambientes públicos, sendo uma longa trajetória a ser percorrida para conseguirmos nos igualar aos direitos e oportunidades concedidas aos homens.

É importante destacar que o racismo, machismo e o conservadorismo fazem parte da estrutura da sociedade brasileira e a nossa luta não é contra os homens, mas contra esse sistema que oprime, mata e assola os brasileiros negros e pobres todos os dias. A taxa de homicídios de negros no Brasil teve um aumento de 34 para 37,8 por 100 mil habitantes entre 2008 e 2018, o que representa um acréscimo de 11,5% no período, já os assassinatos entre os não negros no mesmo comparativo registraram uma diminuição de 12,9% (de uma taxa de 15,9 para 13,9 mortes para cada grupo de 100 mil habitantes), de acordo com o Atlas da Violência 2020⁵. Já segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública⁶, em meio ao isolamento social, o Brasil contabilizou 1.350 casos de feminicídio em 2020 - um a cada seis horas e meia, o número é 0,7% maior comparado ao total de 2019. Por isso, Butler (2003) afirma que “não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas” (BUTLER, p.19, 2003).

No século passado as telenovelas acompanhavam o que acontecia no cotidiano das famílias tradicionais brasileiras, reproduzindo estereótipos e raramente colocando as minorias em evidências em papéis de protagonismo. A primeira mulher negra só veio a ser protagonista em telenovelas globais em 2004 com Taís Araújo na novela *Da cor do pecado*, a trama foi transmitida no horário das 19hs. Apesar disso, a telenovela possui o título de cunho racista, onde a expressão “da cor do pecado” é associada a sexualização de mulheres negras, remetendo ao período de escravidão do Brasil quando a cor negra representava uma espécie de “castigo divino”. Posteriormente, a atriz veio a ser a primeira protagonista negra do horário nobre e a

⁵ Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/3519-atlasdaviolencia2020completo.pdf>> Acesso em: 05 dez. de 2021

⁶ Disponível em <<https://forumseguranca.org.br/>> Acesso em: 05 dez. de 2021

única Helena negra das narrativas do autor Manoel Carlos na telenovela *Amor à Vida*, em 2013.

Não há como analisar o protagonismo das mulheres através das telenovelas e do cotidiano dos brasileiros, sem destacar o quanto as mulheres negras foram sub-representadas durante quase 70 anos de história da teledramaturgia brasileira. Angela Davis, em sua obra *Mulheres, Raça e Classe* (2013), destaca que os movimentos feministas da época, eram essencialmente racistas e elitistas. Deste modo, visavam a ascensão feminina branca, em detrimento da total libertação e aquisição de direitos por afro-americanos. Não diferentemente no Brasil, o Feminismo Negro trata-se da reformulação das estruturas sociais, através da abolição de opressões impostas às mulheres negras, que por sua vez, ocupam a base das pirâmides sociais no sistema racista-patriarcal.

Para se ter uma ideia, a presença das mulheres negras em telenovelas não se aproxima da proporção de afro-brasileiros existentes no Brasil (cerca de 45% nos anos 2000). Em um levantamento sobre as telenovelas exibidas entre os anos de 1963 a 1997, Araújo (2000) identificou o seguinte quadro:

Período de 1963 a 1970	25 novelas com personagens negros
Período de 1971 a 1980	59 novelas com personagens negros
Período de 1981 a 1990	72 novelas com personagens negros
Período de 1991 a 1994	72 novelas com personagens negros

Tabela 1: Presença de negros nas telenovelas (ARAÚJO, 2000)

Segundo o autor, somente se identificou quatro famílias negras de classe média. A subalternidade, temas relacionados à escravidão e quase nenhuma abordou conflitos inter-racial. Sendo que as principais telenovelas exportadas tratam desses temas – *Escrava Isaura* (vendida para 67 países) e *Sinhá Moça* (vendida para 56 países). Esses são alguns dos exemplos que levam o Araújo (2000) a afirmar que vivemos num país no qual permanece o senso comum entre roteiristas e produtores. Eles continuam a acreditar em uma “superioridade de [brancos] sobre negros e índios, e, conscientes ou não, colaboram nas construções de uma identidade de branquitude,

impondo a estética branca e europeia como [único] padrão de beleza” (ARAÚJO, 2000, p.85).

Já entre 2000 e 2009, em uma análise de 15 telenovelas do horário nobre, foi possível identificar dois professores, dois empresários, três músicos, um advogado, duas mães de santo, cinco modelos e cinco profissionais da saúde (médicos e enfermeiros), mas os papéis mais desempenhados por atores e atrizes negros foram de prostituta e marginal com sete personagens identificados, e o que predomina é o de trabalhador doméstico com 25 identificados entre governantas, arrumadeiras, faxineiras, cozinheiras e copeiras. Além de 47 personagens entre os quais foi possível identificar crianças, adolescentes, desempregados, donas de casa e outras profissões que apareciam apenas uma vez, além de outros que sequer foi possível identificar a profissão.

A telenovela é responsável pela construção da realidade no imaginário do público, o que influencia na construção de identidades. Essa influência pode ser um risco para a construção da imagem da mulher negra, pois a forma estereotipada como ela é vista nas telenovelas pode interferir na construção de sua imagem real. Barros (2013) no artigo “Favela e representações de identidade: estereótipos em Viver a Vida”, destaca que:

Pensando na questão da interferência do imaginário coletivo, que por sua vez incide sobre a construção de modelos identitários, faz-se necessária a reflexão da identidade sendo configurada numa sociedade midiaticizada, que caracteriza os tempos atuais. (BARROS, 2013, p.03).

1.2 Empoderamento feminino: movimento feminista, protagonismo feminismo e reformulações

Quando tive acesso a esse termo há quatro anos entendi o quanto ele é importante para que nós mulheres possamos ocupar o lugar que sempre foi nosso, seja na pesquisa, seja em empresas, seja em qual função que for. Reivindicar o nosso lugar é uma forma de empoderamento. Essa categoria tem sido trabalhada principalmente em análises das Ciências Humanas e Sociais, sendo essencial para a luta feminista no processo de colisão contra as amarras do machismo e para a quebra da ordem estabelecida.

A partir desta perspectiva, entender o empoderamento feminino, é compreender a história das mulheres e como ele pode interferir nos seus modos de se colocarem no mundo. É necessário pensar os contextos em que os interesses masculinos estão em sobreposição aos femininos e que na maioria das vezes são vistos como natural e inquestionável porque sempre foi assim. A masculinidade hegemônica “incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens”, diferentemente de outras masculinidades. Na masculinidade hegemônica “homens que receberam os benefícios do patriarcado sem adotar uma versão forte da dominação masculina podem ser vistos como aqueles que adotaram uma cumplicidade masculina” (CONNEL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245)⁷

Na observação de Bourdieu, sobre a ordem estabelecida na sociedade

Com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetua-se apesar de tudo tão facilmente, e que condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais (BOURDIEU, 2002, p. 10).

Já Batliwala (1994), citando Sharma, afirma que

O termo empoderamento se refere a uma gama de atividades, da assertividade individual até à resistência, protesto e mobilização coletiva, que questionam as bases das relações de poder. No caso de indivíduos e grupos cujo acesso aos recursos e poder são determinados por classe, casta, etnicidade e gênero, o empoderamento começa quando eles não apenas reconhecem as forças sistêmicas que os oprimem, como também atuam no sentido de mudar as relações de poder existentes. Portanto, o empoderamento é um processo dirigido para a transformação da natureza e direção das forças sistêmicas que marginalizam as mulheres e outros setores excluídos em determinados contextos (BATLIWALA, 1994 p. 130).

Podemos exemplificar a partir de um percurso histórico, que durante a época do Brasil Colônia pouco ou quase nada foi conquistado em forma de direito para as mulheres. Somente durante o Brasil Império (1822-1889) as mulheres conseguiram o direito à educação, sendo fundada a primeira escola para meninas no Brasil pela ativista Nísia Floresta, considerada a primeira feminista brasileira. Nísia defendia como educadora, suas posições revolucionárias em obras e ensaios, enfatizando a

⁷ Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24328045>>. Acesso em: 05 de mai. de 2022.

temática feminina, e sendo considerada a primeira mulher a romper barreiras entre o público e o privado, em tempos em que a imprensa nacional ainda não tinha sido consolidada.

Só a partir do século passado, especificamente em 1907, através de greves em busca de melhores condições de trabalhos em fábricas, principalmente têxtil, onde predominava a força do trabalho feminino, é que as mulheres conseguiram aprovar a resolução para salário igualitário pela Conferência do Conselho Feminino da Organização Internacional do Trabalho e a aceitação de mulheres no serviço público. Porém uma das maiores conquistas foi a garantia do sufrágio feminino em 24 de fevereiro de 1932, que deu o direito ao voto e à candidatura das mulheres, conquista que só seria plena na Constituição de 1946. Na década de 50 do século passado, embora tenha existido alguns avanços através da luta feminista, haviam papéis de gênero claramente definidos e ideais domésticos romantizados, onde a sociedade patriarcal e machista determinava todo o percurso da vida das mulheres.

Alves e Pitanguy (1985) explicam que há uma construção sociocultural que atribui papéis diferentes para homens e mulheres dentro da sociedade, de acordo com os costumes de cada lugar, da experiência cotidiana das pessoas, bem como da maneira como se organiza a vida familiar e política. Esses papéis são construídos culturalmente, variando de lugar e mudando conforme o tempo. Beauvior (1967) contextualiza as situações impostas às meninas na infância para explicar o ciclo dos papéis de gênero para definir uma mulher e um homem

Tratam-na como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade; fecha-se assim um círculo vicioso, pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito; se a encorajassem a isso, ela poderia manifestar a mesma exuberância viva, a mesma curiosidade, o mesmo espírito de iniciativa, a mesma ousadia que um menino (BEAUVIOR, 1967, p. 22).

Na sociedade brasileira, por exemplo, esses papéis de gênero são desigualmente estabelecidos. Por vivermos em um sistema patriarcal, as mulheres sempre exerceram papéis de subalternidade e de fragilidade, sendo obrigadas a viverem em espaços privados e não poderem opinar sobre qualquer questão pública.

Justamente por não aceitarem esses papéis, as feministas exerceram e exercem participação relevante para a liberdade e empoderamento feminino.

Percebemos a luta das mulheres para exercer um papel básico de poder em nossa sociedade e o quanto elas sofreram repressão até a conquista dele. O gênero feminino por muito tempo não foi enxergado como importante em sociedade. Para Rago (1998), os “estudos da mulher” mostravam que essa não deveria ser pensada como uma essência biológica pré-determinada, “mas como uma identidade construída social e culturalmente no jogo das relações sociais e sexuais, pelas práticas disciplinadoras e pelos discursos/saberes instituintes” (RAGO, 1998, p. 06).

Para Scott (1994), o discurso masculino estabeleceu a inferioridade às mulheres, por exemplo, da divisão sexual da mão de obra no mercado de trabalho, “reunindo as mulheres em certos empregos, substituindo-as sempre por baixo de uma hierarquia profissional, e estabelecendo seus salários em níveis insuficientes para sua subsistência” (SCOTT, 1994, p. 428). As mulheres ficavam sujeitas aos maridos por não terem alternativa de renda, situação que até hoje existe nos lares das famílias tradicionais brasileiras e que é retratado nas telenovelas.

A mídia surge como um enraizamento cultural, se utilizando da tecnologia, das imagens e do mercado para investir em relações intersubjetivas, competindo assim com a sociedade civil em suas relações comunitárias. Para Mattos (2006), existe uma “fabulação humana, uma vez que as imagens fornecidas pelos *mídia* e pelas ciências humanas, mesmo em diferentes planos, constituem a própria objetividade do mundo” (MATTOS, 2006, p. 19). Vivemos em uma diversidade de experiências temporais e esse processo é retratado na mídia todos os dias através de suas múltiplas plataformas.

Historicamente, a televisão, assim como o rádio, interfere na cultura, entendida como fundadora da identidade de um povo. Ortiz (1989) já discutia que “a cultura popular de massa, é produto da sociedade moderna, mas a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia”, no caso, sobre a análise da questão cultural “deve levar em conta o movimento mais amplo da sociedade, e, ao mesmo tempo, perceber a cultura como espaço de luta e de distinção social” (ORTIZ, 1989).

É importante destacar que a classe dominante impõe seu poder não apenas pela força econômica através do capitalismo, mas também através da sua visão de

mundo em seus aspectos morais, seus valores éticos, seus costumes, etc., que veiculam em grande parte os valores dessa classe auxiliando também em sua elaboração. Sendo assim, as telenovelas possuem um papel primordial para entendermos esse processo, pensando em sua contribuição nessa formação de identidades e normas

Ao conectar o espetáculo com a cotidianidade, o modelo hegemônico de televisão imbrica em seu próprio modo de operação um dispositivo paradoxal de controle das diferenças: uma aproximação ou familiarização que, explorando as semelhanças superficiais, acaba nos convencendo de que, se nos aproximarmos o bastante, até as mais “distantes”, as mais distanciadas no espaço e no tempo, se parecem muito conosco; e um distanciamento ou exotização que converte o outro na estranheza mais radical e absoluta, sem qualquer relação conosco, sem sentido para o nosso mundo. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 253)

Martín-Barbero (1997) destaca que “o massivo foi gerado lentamente a partir do popular” e que somente um “enorme estrabismo histórico e um potente etnocentrismo de classe que se nega a nomear o popular como cultura pôde ocultar essa relação” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.169). A partir dessa perspectiva percebemos que a luta pela emancipação feminina foi muito tardia e sempre houve uma tentativa de entendermos que as telenovelas sempre caminharam para que as personagens protagonistas fossem exemplos de empoderamento e força. Se atualizando conforme o Movimento Feminista se fortalecia na sociedade durante a década de 60, na luta pela superação das desigualdades entre homens e mulheres e pela autonomia e emancipação das mulheres, as narrativas das telenovelas exibiam mulheres que reivindicavam os seus direitos. A exemplo de *Dancin Days* (1978), com a personagem Júlia Matos, interpretada por Sônia Braga, *Vale Tudo* (1987), com a personagem Raquel Accioli, interpretada por Regina Duarte, *Tieta do Agreste* (1989), com a personagem Tieta, interpretada por Betty Faria, *Explode Coração* (1995), com a personagem Dara, interpretada por Tereza Seibnitz, *Amor de Mãe* (2019), com a personagem Lurdes, interpretada por Regina Casé, entre tantas outras personagens que marcaram a vida dos brasileiros.

O empoderamento feminino fez e faz parte das narrativas das telenovelas, mas alcançando apenas uma parcela das mulheres da população brasileira: brancas, magras, de classe média alta, heterossexuais e que vivem em grandes metrópoles. As negras eram sub-representadas ou tiveram seu protagonismo ofuscado. Há um

imenso e distante percurso a ser trilhado, e só através do empoderamento feminino, da luta feminista e da união entre homens e mulheres, alcançaremos uma mudança eficaz na mídia e nas outras instâncias socializadoras da nossa sociedade.

1.3 Relações Étnico-Raciais e telenovelas

Não existe o problema do negro no Brasil, ao contrário, existe o problema do branco no Brasil. É a branquitude que mata, oprime e assola a população negra em nosso país e em todo o mundo. Vivemos em um país racista, onde os negros ocupam apenas um décimo das cadeiras no poder legislativo, embora representemos 56,1% da população brasileira.

Desde a colonização a existência da população negra é rejeitada pelo sistema que vivemos. Somos lembrados em vagas de empregos subalternos (e quando somos lembrados), ou quando conseguimos alcançar um salto financeiro, e nesse momento viramos “amigos” ou “da família” dos não-negros. Essa convivência tolerável se dá de forma retraída, constrangida, e o mito da democracia racial que perdura desde o século passado ainda se faz presente entre esse grupo elitista, que ignora a ascensão dos negros, os aceitando em seu convívio por pura formalidade

Não existe democracia racial efetiva [no Brasil], onde o intercâmbio entre indivíduos pertencentes a “raças” distintas começa e termina no plano da tolerância convencionalizada. Esta pode satisfazer às exigências de “bom tom”, de um discutível “espírito cristão” e da necessidade prática de “manter cada um em seu lugar”. Contudo, ela não aproxima realmente os homens senão na base da mera coexistência no mesmo espaço social e, onde isso chega a acontecer, da convivência restritiva, regulada por um código que consagra a desigualdade, disfarçando-a acima dos princípios da ordem social democrática. (FERNANDES, 1960, p. xix)

Embora no Brasil a maioria da população seja negra (47,5%) e parda (7,5%)⁸, nas telenovelas a representação das mulheres negras nos folhetins sempre aconteceu de forma retraída. As atrizes negras que tinham papéis, eram em personagens estereotipadas (exótica, sedutora, *mammies*⁹, cozinheira ou qualquer tipo de função subalterna). Somos violentadas desde o colonialismo, decorrente da objetificação do

⁸ Dados obtidos do último censo do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) em 2010.

⁹ Arquétipo importado dos EUA que engloba as características das domésticas, das babás das crianças e da casa, da cozinheira e do anjo da guarda negro, que seriam modelos importados das produções norte americanas.

corpo da mulher e do racismo. Essa “herança” do período escravocrata de submissão perdura até hoje, onde as principais vítimas são as empregadas domésticas, sobretudo as negras

Desde a reconstrução até ao presente, as mulheres negras trabalhadoras domésticas consideram o abuso sexual perpetuado pelo “homem da casa” como um dos seus maiores riscos ocupacionais. Tempo após tempo elas foram vítimas da extorsão no trabalho, forçadas a escolher entre a submissão sexual e a absoluta pobreza de si mesmas e das suas famílias. (DAVIS, 2013, p. 69)

O racismo em telenovelas acontece de forma implícita, onde os autores dos folhetins alegam que seu enredo é um “reflexo da sociedade”. Raramente vemos negros bem-sucedidos ou em situação privilegiada, quase sempre é em função subalterna, ou se é mulher, em papéis sexistas. Se fizermos uma comparação entre as telenovelas *Da cor do pecado* (2004) e *Viver a vida* (2009), por exemplo, ambas com Taís Araújo em papel de protagonista, percebemos que o racismo está presente na estrutura midiática. As telenovelas juntamente com a Igreja, Escola e Família, reproduzem um discurso dominante e racista, excluindo os negros e negras da ascensão em sociedade. Embora nas telenovelas haja possibilidades de criação de cenários que empoderem as minorias que são subjugadas e subrepresentadas na mídia, bem como o respeito às diferenças de gênero e a denúncia da violência doméstica, física ou moral, decorrentes do machismo.

As telenovelas têm contribuído para estabelecer, reproduzir e concretizar o imaginário racista da população, como destaca Shuchman (2012)

Ainda que todas as evidências apontem o racismo como explicação para as desigualdades raciais, o racismo brasileiro tem a especificidade de, em maior ou menor grau, ser velado e sutil. A “democracia racial” faz parte do imaginário brasileiro e constrói um ideal do qual os brasileiros, em sua maioria, não abrem mão. (SHUCHMAN, 2012, p.43)

A hostilidade racista existente na telenovela *Da cor do pecado* é um retrato desse racismo velado. Ao mesmo tempo que ficou marcada na história por trazer em sua trama a primeira protagonista negra em telenovelas da Rede Globo, a personagem Preta, interpretada por Taís Araújo, escancara o racismo logo em seu nome. A expressão “da cor do pecado” é associada tanto à sexualização de mulheres negras, onde desde o período colonial as negras eram vistas como objetos sexuais dos seus patrões, quanto à relação feita na época da escravidão entre negros e o pecado. Preta também sofre retaliações do pai de Paco (par romântico de Preta), onde

a trata como golpista e ambiciosa, além da ex-mulher de Paco que a chama de “negrinha” em tom pejorativo, sofrendo maus-tratos da vilã.



Figura 3: Primeira protagonista negra em telenovelas da Globo. Preta (Taís Araújo) em *Da Cor do Pecado* (2004)

Em *Viver a vida* mais um marco histórico na teledramaturgia brasileira. Taís Araújo vive a primeira Helena negra nas telenovelas de Manoel Carlos e a primeira protagonista negra na “telenovela das nove”. Porém esse protagonismo ficou apenas no nome e na história. Taís Araújo em entrevista¹⁰ afirmou “minha personagem era um erro em vários sentidos. Eu faço mea culpa, eu também não fiz bem. Mas também não era um personagem com *paint* de protagonista”. Posteriormente, Taís chegou a relatar que “o Brasil naquele momento não sabia compreender como é que havia aquela mulher negra, com sucesso, rica, e você não explicava [como ela chegou lá]. Era um Brasil – que até hoje é assim – em que você precisa explicar porque é que o negro tá nessa posição, como é que conseguiu chegar”. Essas situações aconteceram há alguns anos, *Da cor do pecado* em 2004 e *Viver a vida* em 2009, mas isso não é

¹⁰ Entrevista disponível em < <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/tais-araujo-fala-do-insucesso-de-helena-de-viver-a-vida-a-minha-personagem-foi-um-erro> >

novidade para nós. Felizmente Taís Araújo possui uma carreira de sucesso e a inserção dela em papéis de protagonismo ajudaram outras atrizes a serem inseridas nos folhetins, embora de forma ainda tímida.



Figura 4: Primeira protagonista negra em “telenovelas das oito” da Globo.

O feminismo negro, especialmente nesse campo midiático, tem exercido um papel de muita força e solidariedade entre as mulheres e atrizes negras. Desde Ruth de Souza em 1969, primeira atriz negra em telenovelas na Rede Globo, em *A cabana do Pai Tomás*, segunda telenovela na televisão brasileira, a luta pela representatividade negra ainda continua, porém ainda é contado nos dedos quantas mulheres negras foram inseridas em telenovelas desde então. Foi a partir do TEN (Teatro Experimental do Negro) liderado por Abdias do Nascimento, que Ruth de Souza adentrou no campo da atuação.



Figura 5: Ruth de Souza, primeira protagonista negra em telenovelas brasileiras

O TEN foi um importante meio para que os caminhos fossem abertos para os artistas negros. Em 1945, Ruth de Souza ao lado de outras mulheres negras, estreava o primeiro grupo de teatro negro, que subiu ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro com a peça *O Imperador Jones*, de Eugênio O'Neill.

O Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, como um projeto idealizado por Abdias Nascimento (1914-2011), com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramaturgico, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países. (PALMARES, 2016)¹¹

As conquistas dos negros brasileiros continuam acontecendo, embora seja em um processo lento. A mídia, a política, e outros setores importantes da sociedade, passaram a entender a necessidade de enfatizar essas lutas e inseri-las na agenda antirracista, porém ainda muito longe do ideal. Discutir formas e meios de colaborarmos nessa luta a partir do nosso local de fala e das nossas vivências,

¹¹ Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/?p=40416>>. Acesso em: 15 de out. de 2021.

principalmente na academia onde dedico grande parte do meu tempo, é uma importante forma de repensarmos um país mais igualitário e menos racista. Por ser uma mulher negra, descendente de quilombolas, apesar de ter ainda o privilégio de não ser de pele escura, não sofrendo tanto racismo quanto outros negros, tenho meu local de fala e procuro através dos escritos acadêmicos e da linguagem cinematográfica, contar a história dos meus semelhantes que carregam em suas peles todo o sofrimento secular da população negra.

Desde a escravidão percebemos que não há como contestarmos privilégios sem colocar em evidência os vários marcadores que perpassam a trajetória das mulheres. Davis (2016), destaca que “as mulheres negras eram iguais a seus companheiros na opressão que sofriam (...) e resistiam à escravidão com o mesmo ardor que eles”. (DAVIS, 2016, p. 35), porém em suas trajetórias além da carga opressiva de ser negra, elas carregam o peso de serem mulheres em uma sociedade extremamente racista, sexista e patriarcal onde “os castigos infligidos a elas ultrapassavam em intensidade aqueles impostos aos homens, uma vez que não eram apenas açoitadas e mutiladas, mas também estupradas” (DAVIS, 2016, p. 36).

Essas situações também são descritas por Ferreira (2018), onde ela destaca a trajetória das mulheres negras nas produções audiovisuais brasileiras

Os estereótipos de subserviência, pobreza, sofrimento (a “Tia Anastácia”, as escravas, empregadas, babás e trabalhadoras braçais, “sem autoridade”) e desigualdade espacial (circunscritas às favelas e comunidades carentes) caracterizam a trajetória das mulheres negras na ficção e nas práticas cotidianas, ou seja, no mercado de trabalho, no contexto familiar, nos relacionamentos afetivos e em diversos outros espaços de sociabilidade. (FERREIRA, 2018, p. 396-397).

As telenovelas e o cinema são majoritariamente brancos, mas essa realidade tende a mudar. As representações negras estão ocupando mais espaços que outrora eram sempre negados, como na década de 50 que preferiam praticar o *blackface* ao invés de utilizar um ator/atriz negro/negra. Aliado a isso, a prática do racismo atrelado ao sexismo se transformaram em instrumentos de violência contra a mulher negra. A conquista dos direitos femininos é indiscutível, e através dos movimentos feministas conseguimos, em alguns aspectos, equalizar nossos direitos aos direitos dos homens, porém continuamos a sermos subjugadas e subrepresentadas na estrutura da nossa sociedade. Hooks (2019) destaca que “todos se beneficiaram das revoluções culturais

postas em prática pelo movimento feminista contemporâneo. Este mudou a forma como encaramos o trabalho, a forma como trabalhamos e a forma como amamos”. Porém, essas mudanças não foram e não são suficientes para que uma revolução pudesse ter sido feita, elas “não acabaram com o patriarcado nem erradicou o sexismo, nem a exploração, nem a opressão sexista. E, como consequência, as conquistas feministas estão sempre em risco” (HOOKS, 2019, p. x).

1.4 A construção da imagem da mulher negra nas telenovelas sob a análise teórica do Tipo Ideal weberiano

O conceito de Tipo Ideal é essencial para a análise que realizamos neste estudo. Ele não define a realidade das mulheres negras em nossa sociedade, ou as mulheres negras nas telenovelas, mas ele nos ajuda a compreender a realidade que é vivida pelas mulheres negras todos os dias. Ele funciona como um parâmetro de comparação, um modelo abstrato para que possamos entender que a realidade das mulheres negras em sociedade é bem diferente daquela retratada nas telenovelas globais. Para Weber o conhecimento científico social não se limita ao reflexo da realidade vista na sociedade, mas valoriza um ordenamento conceitual da mesma para alcançar determinados fins.

Trata-se de um quadro de pensamento, não da realidade histórica, e muito menos da realidade “autêntica”; não serve de esquema em que se possa incluir a realidade à maneira de exemplar. Tem, antes, o significado de um conceito-limite, puramente ideal, em relação ao qual se mede a realidade a fim de esclarecer o conteúdo empírico de alguns de seus elementos importantes, e com o qual esta é comparada. Tais conceitos são configurações nas quais construímos relações, por meio da utilização da categoria de possibilidade objetiva, que a nossa imaginação, formada e orientada segundo a realidade, julga adequadas. (WEBER, 2001, p.140)

O Tipo Ideal possui duas funções básicas, a primeira é de se apresentar como um caso limitativo no qual os fenômenos podem ser contrastados resultando em um conceito que ajuda na classificação e comparação. A segunda é de se apresentar como esquema para generalizações, como explicação causal de fatos históricos. Weber defende a utilização dos tipos ideais como instrumentos heurísticos, que servem para fazer descobertas de fatos, a fim de alcançar a compreensão do social.

Entendemos que o conceito de Tipo Ideal na perspectiva epistemológica de Weber, refere-se a uma construção parcial da realidade, onde elencaremos características, observaremos elementos e passaremos a construir um todo inteligível dentre outros vários possíveis. O Tipo Ideal é obtido mediante o conjunto de vários fenômenos analisados de forma macro, para que posteriormente possamos compreender a partir da redução ao micro, extraíndo assim da observação o maior conjunto possível de “verdades”, tendo a clareza da sua instabilidade.

Qual é, em face disso, a significação desses conceitos de tipo ideal para uma ciência empírica, tal como nós pretendemos praticá-la? Queremos sublinhar desde logo a necessidade de que os quadros de pensamento que aqui tratamos, ‘ideais’ em sentido puramente lógico, sejam rigorosamente separados da noção do dever ser, do “exemplar”. Tratar da construção de relações que parecem suficientemente motivadas para a nossa imaginação e, conseqüentemente, ‘objetivamente possíveis’, e que parecem adequadas ao nosso saber monológico. (WEBER, 2004, p. 107).

A metodologia desenvolvida por Weber nos auxilia na compreensão dos aspectos do nosso objeto de estudo, por meio de um confronto entre o real e o não-real, entre aquilo que é idealizado e o empírico. A construção de um tipo ideal contribui para determinar o conteúdo precedido pelo recorte dos elementos conceituais do fenômeno social, “somente desta maneira, partindo do tipo puro (‘ideal’), pode realizar-se uma casuística sociológica” (WEBER, 1999, p.12).

A partir disso formaremos uma tabela onde descreveremos as características do Tipo Ideal da mulher negra empoderada, fazendo uma triangulação comparativa com a mulher negra retratada nas telenovelas e a mulher negra na chamada “vida real”¹². Ao realizarmos essa análise, seremos capazes de compreender de forma mais ampla e chegaremos a um resultado de como as mulheres negras são vistas e mostradas no Brasil. Chegaremos a resposta que perpassa todo o caminho da pesquisa sobre a afirmação que “as telenovelas exibem a realidade”, ou que são “reflexos da realidade”. É importante destacar que o tipo ideal funciona apenas como uma referência para se compreender uma realidade dada, que no caso são as telenovelas e as mulheres negras reais. Os tipos ideais não são hipóteses de modelos sobre “como as coisas deveriam ser”, mas o “ideal” funciona como pertencente a uma ideia, a um pensamento.

¹² Analisaremos dados das Instituições de Pesquisas sobre a população negra no Brasil.

Segue abaixo as características que serão parâmetros comparativos para a análise:

TIPO IDEAL DA MULHER NEGRA EMPODERADA		
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS	CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS	CARACTERÍSTICAS SOCIAIS/CULTURAIS
Altura média; Nariz um pouco achatado; Cabelo cacheado, crespo ou ondulado; Manchas escuras na pele devido a melanina; Olhos negros; Porte físico forte; Lábios grossos.	Atenta aos problemas ao redor; Inteligente; Autoconfiante; Otimista; Alegre; Resiliente; Empática; Batalhadora; Justiceira;	Classe média alta; Mora em um bairro seguro; Faz universidade; Tem uma alimentação segura; Tem um bom trabalho; É independente; Não possui filhos;

Tabela 2: características baseadas no tipo ideal da mulher negra empoderada

A partir dessas características pré-designadas¹³ construiremos uma tabela para analisar a mulher negra exibida na telenovela e a mulher negra que está inserida na sociedade. Por muito tempo os negros foram enxergados como “o outro”, “o diferente” e no mais extremo dos casos, como na época escravocrata, eram vistos como “sem alma”. Entender como aconteceu esse processo na televisão brasileira e como acontece na sociedade nos ajudará a compreender os caminhos que estão sendo trilhados para que as narrativas midiáticas sejam modificadas. Não basta apenas a inserção de mais atores ou atrizes negras, mas há uma necessidade de mudança de olhar, compreendendo que há muita coisa para ser feita. Quando utilizamos o Tipo Ideal como parâmetro de análise, idealizamos uma mulher negra empoderada que só habita o campo das nossas ideias. Se partirmos para a realidade, essa mulher negra está sendo subjugada, humilhada e morta todos os dias, sofrendo todos os tipos de preconceitos.

¹³ Características que poderão ser modificadas de acordo com o andamento das análises.

Butler (2003) já trazia um questionamento em suas pesquisas sobre gênero que ser mulher não é definitivo para a trajetória de suas vidas, outros marcadores devem ser levados em consideração, visto que em nossa sociedade percebemos a diferença de oportunidades entre as pessoas de diferentes classes, gênero e raça.

Se alguém 'é' mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços pré-definidos de gênero da 'pessoa' transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas (BUTLER, 2003, p.20)

Entendemos, portanto, que a interseccionalidade também é importante para construirmos o Tipo Ideal. Os estudos de interseccionalidade ressaltam a importância da mulher nos espaços públicos e, sobretudo, a presença da mulher negra nesses espaços, onde por muitas vezes são sub-representadas. Na pirâmide social as mulheres negras continuam na base sofrendo preconceitos e discriminações que as excluem tanto por ser mulher, quanto como ser negra, é uma dupla exclusão. Não há como dissociar uma coisa da outra, visto que há uma intersecção inseparável para a trajetória dessas mulheres em sociedade.

CAPÍTULO II – CULTURA RACISTA E PATRIARCAL: BRASIL COLÔNIA, MOVIMENTO FEMINISTA E REPRESENTAÇÕES NEGRAS NA TELEDRAMATURGIA

2.1. Mulheres no Brasil Colônia: processo de domesticação e adestramento

Ser mulher no Brasil é uma realidade árdua onde precisamos conviver com o peso secular que o patriarcalismo nos envolve e tenta nos apagar dia após dia através dos sistemas religiosos, educacionais e familiares. Desde a infância onde os papéis são desigualmente impostos aos meninos e às meninas, onde se espera que nós sempre vivamos abaixo e sob a proteção masculina, temos que aprender a sobreviver, embora por algum tempo sem saber como, às vezes em silêncio e sob regras ditadas pelo patriarcalismo.

O modelo bíblico “Adão e Eva” serviam desde o início do Brasil Colônia, com discursos de controle social, formando uma “sociedade hierárquica, patriarcal, ordenada pelos discursos e leis da Igreja Católica que estava intrinsecamente ligada ao Estado por meio do Padroado¹⁴” (SILVA E CASTILHO, p. 257, 2014). A partir do “pecado original” descrito na Bíblia, onde a serpente enganou a mulher Eva, fazendo-a comer do fruto que Deus havia proibido, a Igreja se sustentou o seu discurso colocando a mulher em situação de inferioridade. Por isso, Deus disse à mulher: “multiplicarei os sofrimentos de teu parto; darás à luz com dores, teus desejos te impelirão para o teu marido e tu estarás sob o seu domínio.”¹⁵ A partir desse discurso bíblico, Del Priore destaca que “todas as mulheres passaram a ser poço de pecados, de sedução, de sensualidade, de perdição, oportunidade de queda e perversão para os homens” (DEL PRIORE, 1993).¹⁶

Desde o Brasil Colônia as mulheres eram o alvo primordial da colonização, indiscriminadamente, sendo domesticadas a torna-las responsáveis pela casa, casamento, procriação, família e ainda manter a figura de “boa moça”. Mary Del Priore

¹⁴ O Padroado é o nome dado à ação do Papa que concedeu ao Rei de Portugal o direito a organização e financiamento de todas as atividades religiosas nos domínios portugueses e nas terras descobertas pelos portugueses. Dessa forma, o Rei passou a nomear padres e bispos que depois recebiam aprovação do Papa.

¹⁵ GENESIS 1, 1.26-27. 2, 16. In: BÍBLIA SAGRADA, op. cit., 1990.

¹⁶ DEL PRIORE, Mary. Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

destaca que no processo de adestramento dessas mulheres houve dois instrumentos de ação sendo “o primeiro, um discurso sobre padrões ideais de comportamento” que teve nos moralistas, pregadores e confessores os principais mensageiros e reprodutores

Esse discurso foi pulverizado sobre toda a atividade religiosa exercida na Colônia, dando especial sabor normativo aos sermões dominicais, às palavras ditas pelo padre no confessionário, às regras das confrarias e irmandades, aos "causos" moralizantes, aos contos populares, aos critérios com que se julgavam os infratores das normas, através da “murmuração” e da maledicência. A mentalidade colonial foi sendo assim lentamente penetrada e impregnada por este discurso. (DEL PRIORE, 1993, p. 21)

O segundo instrumento utilizado para a domesticação da mulher foi “o discurso normativo médico, ou “físico” sobre o funcionamento do corpo feminino. Este discurso dava caução ao religioso na medida em que assegurava cientificamente que a função natural da mulher era a procriação” (DEL PRIORE, 1993, p. 23,). Os dois discursos que serviram de instrumentos de ação nesse processo foram fundamentais para que as mulheres se refugassem na maternidade como forma de resistência ao controle masculino e de defesa à exploração doméstica e sexual que lhes eram impostas.

Na Colônia, a Igreja se sustentou como principal transmissor de normas, regras e informação para os colonizados, era ela que detinha o monopólio ideológico na organização da sociedade, regulamentando o cotidiano das pessoas e se fazendo presente em todos os momentos importantes da vida com o batismo, eucaristia, casamento, funerais, enfim, do nascimento à constituição da família, funerais, celebrações e etc. Em relação às mulheres da Colônia, a Igreja interferia inclusive nas relações íntimas entre o marido e a mulher, incentivando que ela fosse sempre obediente e submissa

Condenando esta a ser uma escrava doméstica, cuja existência se justificasse em cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa, servir ao chefe da família com o seu sexo, dando-lhe filhos que assegurassem a sua descendência e servindo, em última instância, como modelo para a sociedade familiar com que sonhava a Igreja. (DEL PRIORE, 1993, p. 26)

É compreensível pensar que nos dias atuais as mulheres se submetem a casamentos arruinados e se permitam a viver em “prisões” em sua própria casa, em decorrência desse embargo que se reproduz desde os tempos coloniais, onde os homens eram designados a ocupar todos os lugares de poder na sociedade, e faziam

isso sem o menor receio já que eles crescem sem nenhum tipo de restrição e são empoderados a isso, e as mulheres restritas ao espaço da casa, não possuindo acesso a nenhum outro tipo de espaço em alguns momentos. A sexualidade feminina era outro fator de enorme cuidado, estava sempre sob rígido controle, em um primeiro momento pelos pais que vigiavam suas filhas, e quando casadas, pelo marido e pela Igreja.

Já a situação das mulheres negras no período escravocrata e no período atual era e é ainda mais agravante, e algumas situações vivenciadas durante esse período ainda são reproduzidas e vivenciadas por mulheres negras na sociedade contemporânea, dado que continuamos sofrendo com o sexismo e com o racismo, e ambas questões são inseparáveis. No momento do nascimento da mulher negra os dois fatores determinam o destino da criança e elas são decisórias na trajetória de vida que aquela mulher terá. A realidade americana retratada por Angela Davis (2016) se adequava muito bem a realidade brasileira, onde ela destaca que

Enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres eram açoitadas, mutiladas e também estupradas. O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras (DAVIS, 2016, p. 20)

Embora os homens negros também sofressem punições severas, as mulheres sofriam com estupros severos, uma maneira institucionalizada para intimidar e aterrorizar as mulheres, inclusive, essa violência era encorajada pelos proprietários de escravos, utilizando disso para “colocar as mulheres negras em seu lugar”. A objetificação foi fundamental nesse processo. Como objeto, a mulher negra é apropriada em sua forma concreta, possuída como coisa e tomada em sua totalidade. Vivenciando um racismo sexualizado, as mulheres negras foram usadas para fins de satisfação sexual dos homens brancos; enquanto reprodutoras, eram tratadas como menos que humanas “porque somente os animais podem ser levados a se reproduzir contra a própria vontade” (COLLINS, 2019, p.235).

Na ideia supremacista masculina, característica do período escravocrata que perdura até hoje, se as mulheres enquanto eram estupradas “conseguissem perceber a própria força e o forte desejo de resistir, os violentos abusos sexuais – é o que os proprietários devem ter raciocinado – fariam com que elas se lembrassem de sua essencial e inalterável condição de fêmeas” (DAVIS, 2016, p. 37), e isso significaria

passividade, aquiescência e fraqueza dessas mulheres negras. “Dado que a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder” (COLLINS, 2019, p. 135) e que esse poder sempre esteve sob posse de uma elite branca e masculina, na realidade das mulheres, “o fato de ser tratada materialmente como coisa faz com que você seja também, no domínio mental, considerada como uma coisa” (GUILLAUMIN, 2014, p. 65).

Os corpos dessas mulheres já não eram mais delas, a vida, a sexualidade, e tudo que lhe faziam ser mulheres pertenciam aos senhores, ao trabalho e a maternidade, visto que muitas mulheres negras eram vistas como “animais” que serviam apenas para procriar. No século XIX, especialmente, existia uma exaltação ideológica da maternidade, porém essa exaltação não se estendia às mulheres negras. Davis (2016) destaca que aos olhos dos proprietários, elas não eram mães “eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava” e com isso “elas eram “reprodutoras” – animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar” (DAVIS, 2016, p. 19).

Naquela época quanto mais as mulheres negras procriassem, melhor seria para os proprietários, eles enxergavam aquelas crianças como mão de obra, ou seja, maior força de trabalho e maiores rendimentos. Porém, diferente das imagens de controle das mulheres negras, as mulheres brancas possuíam - e permanecem possuindo - um valor positivo socialmente, caso correspondam às virtudes consideradas de uma “mulher de verdade”, ou seja, o ideal de uma suposta natureza feminina (GUILLAUMIN, 2014). Destacamos como alguns desses valores: piedade, pureza, submissão, paciência, abnegação e domesticidade. Socializadas para o casamento e a maternidade - diferente das mulheres negras -, as mulheres brancas foram privadas de sua sexualidade

As mulheres da época escravocrata apresentavam os requisitos fundamentais para submeter-se, sem contestação, ao poder do patriarca, aliando à ignorância uma imensa imaturidade. [...] Era normal que aos 15 anos a mulher já estivesse casada e com um filho, havendo muitas que se tornavam mães aos 13 anos. Educadas em ambiente rigorosamente patriarcal, essas meninas-mãe escapavam do domínio do pai para, com o casamento, caírem na esfera do domínio do marido (SAFFIOTI, 2013, p. 240-241).

No entanto, apesar de usufruir de privilégios próprios da sua posição dentro das classes dominantes, a condição da mulher branca revela, todavia, que elas não

eram “livres” de fato. Mesmo em comparação às negras escravizadas e sendo detentoras de privilégios, do ponto de vista do sexo, mulheres brancas também sofriam apropriações patriarcais, ainda que com particularidades, pesando para as mulheres brancas o alto poder patriarcal seja do pai ou do marido, que lhes impunham uma dura moral sexual, exigindo que elas seguissem a rigor as tarefas tidas como femininas, já “para as mulheres negras pesava a escravidão que lhes explorava não só o trabalho, mas seus corpos para fins de reprodução de força de trabalho, como também para satisfação sexual dos desejos dos homens brancos”, sendo assim, eles negavam-lhes “qualquer possibilidade de composição familiar e de direitos sobre as suas vidas e corpos, num verdadeiro processo de coisificação” (PINHEIRO, 2018, p. 50).

Esse processo de coisificação, objetificação e controle dos corpos femininos, especialmente das mulheres negras, trazia consigo composições materiais e simbólicas do patriarcado e do racismo, se tornando funcional e essencial para a manutenção do capitalismo em duas dimensões, em primeiro, a “objetificação” dos corpos das mulheres negras que está intimamente ligada à sua transformação em “mercadoria”, ou seja, “corpos mercadorizados de todos os tipos se tornam marcadores de *status* nas hierarquias de classe estabelecidas por raça e gênero” (COLLINS, 2019, p. 230); e em segundo lugar, o trabalho, a sexualidade e a fecundidade das mulheres negras, são explorados por meio de mecanismos como a discriminação no mercado de trabalho, a perpetuação da imagem das mulheres negras como mulas e objetos de prazer, e o estímulo ou desestímulo estatal à reprodução das mulheres negras (COLLINS, 2019, p. 231).

Partindo da percepção de Collins (2019), a categoria raça biologicamente enraizada no corpo dividiu as mulheres em duas categorias de acordo com a cor, “as honestas e assexuais, protegidas pelo casamento, e seu oposto, as imorais e sexuais” (COLLINS, 2019, p.232). Nessa dicotomia entre as mulheres, as negras estão na base, sofrendo outras violências. Para Bell Hooks (1995) “o sexismo e o racismo, atuando juntos, perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros” (HOOKS, 1995, p. 468).¹⁷ O estudo do passado e do presente permite determinar quão interdependentes e reguladas são as relações sociais de

¹⁷ Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf>>. Acesso em: 05 de mai. 2022.

raça, classe e sexo, tanto para a compreensão da desigualdade, quanto das estratégias de resistência coletiva. Nessa dialética entre opressão e ativismo, o direito de existir das mulheres negras é um desafio e uma luta diária. Da escravidão patriarcal colonial até os dias atuais, persistem os estupros e agressões físicas e sexuais de mulheres negras, bem como a exploração de seu trabalho. A sobrevivência sempre custou caro para as mulheres negras, e essa continuidade de opressões sugere que as primeiras formas de exploração econômica dessas mulheres ainda não foram sanadas.

Cada uma das partes estruturantes da classe – sexo, raça e classe - combinados ou não, imprime determinações e implicações diferenciadas para as mais variadas frações que compõem a classe trabalhadora. Assim é que as mulheres brancas ganham salários inferiores aos homens brancos e superiores aos das mulheres negras e aos homens negros. Há, portanto, uma nítida hierarquia que revela desigualdades no interior de uma mesma classe. Tal hierarquia da estrutura da desigualdade social segue a seguinte ordem: homens brancos, mulheres brancas, homens negros (e pardos) e mulheres negras (CISNE, 2018, p. 27-28)

A sociedade brasileira então foi se formando em um modelo capitalista-racista, sendo reproduzido em esferas que transpassavam as vidas das mulheres negras. Desde o nascimento elas sabiam como iria ser o destino delas, com a certeza de que o que os antepassados viveram, elas viveriam também. Porém, algumas mulheres negras reagiram a escrita do destino e decidiram lutar para que não tivesse o mesmo destino das suas mães e das suas avós. Para Collins (2019) as mulheres negras, mesmo no contexto da escravidão, nunca foram pacíficas, como indicam documentos historiográficos. Pelo contrário, sempre resistiram às opressões, lutaram e continuam lutando de diversas formas para sobreviver, ainda que seus enfrentamentos não sejam vistos como ativismos e ações políticas contra o Estado.

A sobrevivência ao lado de seus filhos, sempre foi a maior bandeira de luta das mulheres negras, representando a base de seus ativismos. Assim, só foi possível se manterem na diáspora pela resistência às opressões racial e de classe com intuito de garantir a sobrevivência do grupo. Todavia, é um ativismo invisibilizado, pois determinadas perspectivas do movimento social que não interseccionam gênero, classe e raça costumam ignorar que a luta pela sobrevivência do grupo é tão importante quanto os confrontos com o poder institucional.

[...] em 1857 as mulheres negras ainda eram escravizadas. Estavam nas lavouras, na casa grande, nas senzalas, nas ruas, produzindo sem descanso

devido, sem benefícios, sem alimentação adequada. As mulheres negras escravizadas - ou mesmo as libertas - resistiam um dia de cada vez. [...] organizavam e lutavam de diferentes formas, por seus direitos, como escravizadas. E mesmo quando não tinham o reconhecimento e status de cidadãs, imprimiram estratégias exemplares de reinvenção de si. Participaram de movimentos que nasceram da sobrevivência dos tumbeiros, ou da própria terra de Vera Cruz. (MIRANDA; SILVA, 2019, p.103)

As diversas possibilidades de articulações dessas mulheres em busca de alforriamento compreendiam uma postura política de extrema complexidade e relevância, uma vez que se constituíam em táticas de sobrevivência com possibilidade de libertar os filhos do ciclo da escravidão. Com efeito, as mulheres negras criaram muitas estratégias para subverter a ordem do sistema, porque a sociedade escravista brasileira, em período pós-colonial, continuou sendo uma ameaça às suas vidas, levando-as a buscar arranjos de serviços pelos arredores das cidades para alcançar melhores condições de sobrevivência. Acerca disso, Ariza (2018) assinala que

(...) algumas delas, a exemplo do que ocorria às mulheres empobrecidas chefes de família de forma geral, procuravam na formação de alianças com antigos senhores ou novos patrões uma medida de acomodação que contemplasse a expectativa de preservar seus laços com os filhos e mantê-los, tanto quanto possível, próximos de seus cuidados, ainda que dentro de estreitas margens de autonomia. (ARIZA, 2018, p. 156)

Além da extirpação de suas maternidades, essas mulheres tiveram de lidar com outras violências, como a venda de seus parceiros e o impedimento de casamentos (permitidos somente quando gerassem lucros às sociedades senhoriais). Nesse aspecto, Cunha (2017), em conformidade com as discussões de Ariza (2018), explicita como se estruturavam as formas de casamentos mistos (entre escravizados e libertos) no contexto pós-abolição, enfatizando que, mesmo durante o período de alforrias, casamentos mistos eram inicialmente proibidos, sendo controlados pelos senhores no intuito de manter o sistema escravista.

Mesmo após a abolição dos regimes escravagistas e perda maciça de mão de obra escravizada, a sociedade senhorial da época e os regimentos do período procuraram outras formas de dominação, perfazendo, portanto, uma forma de recuperar a força de trabalho alforriada. Ariza (2018) revela que as mulheres forras e recém-libertas sofreram com títulos depreciativos no que tange a seus papéis

familiares e, sobretudo, atributos de maternidade, visualizados sempre como “símbolo definitivo das ‘mães impróprias’ e incapazes de bem educar os filhos, futuro da nação” (ARIZA, 2018, p.165).

As mulheres negras escravizadas buscavam também sobreviver por meio de diferentes ocupações. Mas, entre as atividades mais procuradas, estavam as tarefas das “escravas de ganho”, que tinham certa autonomia, já que podiam circular pelas vias públicas e retornar ao cativeiro apenas para a prestação de contas das atividades executadas durante a semana: “além da flexibilidade dos horários de trabalho, podiam administrar seus ganhos, construir espaços afetivos e, principalmente, deslocar-se por entre as vilas, freguesias e pequenas povoações rurais do sul do Recôncavo Baiano” (BARRETO, 2019, p.105-106).

Barreto (2019) também identifica os laços de coletividade e solidariedade entre mulheres negras recém-libertas, pois, embora tenham se enveredado em espaço e tempo distintos, suas trajetórias se entrecruzavam. A autora registra que, a partir de 1888, surgiu um cenário em que mulheres e homens negros egressos do cativeiro circulavam com mais frequência por praças e ambientes públicos das grandes capitais. Em Salvador, seu *locus* de estudo, esses sujeitos buscavam sobreviver com diversas formas de ganhos, por exemplo, realizando serviços no comércio local ou retirando dos rios e das matas recursos para a subsistência. Já nos grandes sertões da Paraíba, era corriqueiro ver mulheres negras desempenhando atividades como quitandeiras, ou seja, sobrevivendo das vendas de hortaliças.

No cotidiano pós-promulgação da Lei do Ventre Livre nessa região, isto é, após 1871, as atividades de comércio foram utilizadas não apenas para a venda dos bens da grande elite senhorial da época, mas também como meios para que as mulheres negras guardassem recursos em busca das cartas de alforrias, pois, “a Lei de 1871 oficializou o direito dos escravizados a disporem de bens e conquistarem a alforria pela autocompra mesmo sem anuência senhorial” (TELLES, 2018, p. 58). Assim como em outros estados brasileiros, as mulheres usaram as atividades de quitandeiras para se manter, tendo em vista que as promessas de “liberdade” não eram acompanhadas de garantias sociais e condições de vida favoráveis.

O cotidiano das quitandeiras escravizadas envolvia armar bancas no largo da Sé, ou no mercado da Candelária, na beira da baía da Guanabara, vendendo

frutas, aves, ovos, peixes e verduras. Outras venciam a cidade a pé, apregoando flores, doces, comida pronta, tecidos, artigos de armarinho, ervas de poderes mágicos e abortivos e uma infinidade de outros produtos vendidos a varejo, carregados em cestos, bandejas de madeira ou caixas que levavam à cabeça. Em pontos fixos ou em trânsito, as escravas vendedoras disputaram com outras cativas e com as forras os frutos de seu comércio. Valores diários eram estipulados pelos senhores, sendo que elas acumulavam os excedentes para si, gerando poupanças. (TELLES, 2018, p. 53)

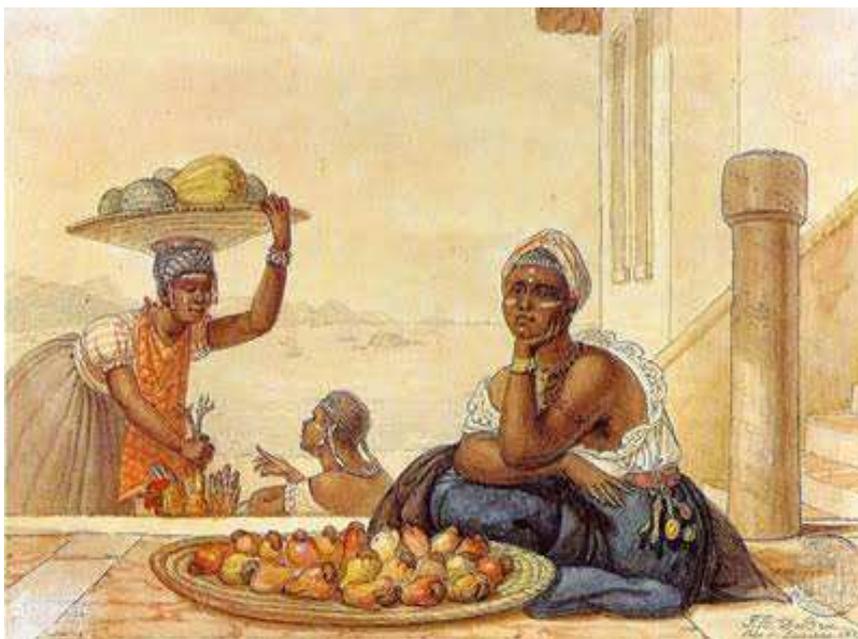


Figura 6: Mulheres quitandeiras. Quadro de Jean-Baptiste Debret

O ativismo das mulheres negras, portanto, concentra lutas e resistências por sobrevivência de seus corpos, de seus filhos e de seus territórios. Entretanto, é importante ressaltar que, conquanto sem o devido reconhecimento por parte do feminismo classista e, muito menos, do liberal, ambos construídos por mulheres brancas, como problematiza Bell Hooks (2020), o feminismo negro apresenta-se como um potente projeto de emancipação e superação das desigualdades estruturais na América Latina.

Nesse período de formação da sociedade brasileira, percebemos o quanto as mulheres negras tiveram papel fundamental para resistência escravocrata, quanto sofreram diversos crimes contra seus corpos e suas almas, tendo que proteger tanto àqueles que eram gerados dos seus ventres, quando àqueles que elas eram

cuidadoras. Ser forte, a todo tempo e todo custo, é uma realidade das mulheres negras, herança da colonização brasileira.

Houve uma perspectiva hermenêutica da dialética entre opressão e ativismo, a fim de mostrar que as mulheres negras escravizadas lutaram nos seus grupos pela sobrevivência. Sobreviver, no contexto da colonização das Américas, exigiu delas táticas de enfrentamento contra opressões interseccionais de raça, gênero, sexualidade e nação, como indica Collins (2019). Essas ações de combate ao projeto colonial reverberaram nas lutas dos feminismos negros no mundo. Seguem, hoje, em muitas frentes, como é o caso das mulheres que lideram a defesa dos territórios tradicionalmente ocupados. Como afirma Bell Hooks (2019), “mulheres privilegiadas, muitas das quais se denominam feministas, simplesmente se afastaram da ‘feminização da pobreza’” (HOOKS, 2019, p. 72). A “feminização da pobreza” se constitui de mulheres que se defrontam cotidianamente com o descaso do governo às mães chefas de família, como nos casos de desmonte do sistema de assistência social e de falta de políticas que garantam os direitos básicos. Desse modo, o racismo afirma-se como estrutural das desigualdades, pois esse sistema cria, segundo a autora, “uma nova classe, inferior, de mulheres e crianças, para serem abusadas e exploradas, pela estrutura de dominação existente” (HOOKS, 2019, p. 73).

No contexto latino-americano e, particularmente, brasileiro, Lélia Gonzalez (2018), problematiza e desconstrói o mito da democracia racial do pós-abolição. Para isso, argumenta que, na formação da favelização das cidades e da institucionalização de territorialidades das desigualdades, a resistência das mulheres negras foi redimensionada para o enfrentamento de múltiplas formas de violências desencadeadas pelo racismo estrutural, institucional e comportamental. Nesse sentido, o mito da democracia racial é a face do colonizador interno do pós-abolição, o que muito explica o fato de o Atlas da Violência de 2019 (IPEA, 2019)¹⁸ apontar as mulheres negras como as maiores vítimas do feminicídio no Brasil.

As reflexões deixadas por Lélia Gonzalez acerca do mito da democracia racial no Brasil, problematizado da perspectiva interseccional de gênero, raça e classe, são

¹⁸ Disponível em:

<https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=34784> Acesso em: 03 de mai. de 2022.

um convite à análise das estruturas dominantes da sociedade, que se encontram, atualmente, sob o autoritarismo das forças conservadoras que governam o Estado brasileiro. Os direitos básicos constitucionais estão ameaçados pelo acirramento do racismo, o qual aprofunda as desigualdades de classe e de gênero. Agrava-se, igualmente, a violência contra mulheres, territórios tradicionais, povos indígenas e do campo. A partir da discussão aqui realizada, espera-se ter lançado luzes sobre as experiências de mulheres negras que são atravessadas por opressões que estão na base das relações sociais, sustentadas pelo capitalismo, pelo patriarcado, pela supremacia branca, frutos da estrutura de colonização europeia.

2.2. Ondas feministas, movimento feminista negro e teledramaturgia: emancipação e ativismo da mulher negra na contemporaneidade

Percebemos que a luta das mulheres negras, o ativismo e a resistência, foram essenciais para a formação da sociedade brasileira. Porém desde o Brasil Colônia elas foram invisibilizadas, especialmente pela população branca elitista que insistentemente desumanizava a população negra. Gonzalez (2020) destaca que desde a independência há um pensamento e uma prática político-social que “têm procurado excluir a população negra de seus projetos de construção da nação brasileira” e que “não foi por acaso que os imigrantes europeus se concentraram em regiões que, do ponto de vista político e econômico, detêm a hegemonia quanto à determinação dos destinos do país” (GONZALEZ, 2020, p. 84). Alguns movimentos surgiram no final do século XIX e início do século XX para lutar contra as amarras patriarcais, destaque maior para as ondas feministas que lutavam por direitos igualitários aos dos homens.

Inicialmente esses movimentos eram formados de mulheres intelectuais brancas que lutavam pelo direito ao voto. A chamada “primeira onda” do feminismo aconteceu a partir das últimas décadas do século XIX, quando as mulheres, de maneira inicial na Inglaterra, organizaram-se para lutar por seus direitos. Alcançando em 1918 no Reino Unido o direito ao voto. No Brasil, a primeira onda do feminismo também se manifestou mais publicamente por meio da luta pelo sufrágio feminino.

Lideradas por Bertha Lutz, bióloga, cientista de importância, que estudou no exterior e voltou para o Brasil na década de 1910, iniciando a luta pelo voto. Foi uma das fundadoras da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organização que fez campanha pública pelo voto, tendo inclusive levado, em

1927, um abaixo-assinado ao Senado, pedindo a aprovação do Projeto de Lei, de autoria do Senador Juvenal Larmartine, que dava o direito de voto às mulheres. Este direito foi conquistado em 1932, quando foi promulgado o Novo Código Eleitoral brasileiro.¹⁹

Porém a efervescência do movimento feminista aconteceu na década de 60 do século XX, quando as mulheres conseguiram falar pela primeira vez diretamente sobre as relações de poder entre homens e mulheres, se apresentando, definitivamente, como um movimento libertário, que não queria apenas espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que batalha por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que elas tenham liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. Já no Brasil a realidade era diferente, se instaurava a Ditadura Militar que duraria 21 anos, se tornando um momento de repressão total da luta política legal, obrigando os grupos de esquerda a irem para a clandestinidade e partirem para a guerrilha. Portanto, as primeiras manifestações feministas no Brasil só viriam acontecer na década de 1970.

Uma das mais significativas vitórias do feminismo brasileiro foi a criação do Conselho Nacional da Condição da Mulher (CNDM), em 1984, que, tendo sua secretária com status de ministro, promoveu junto com importantes grupos – como o Centro Feminista de Estudos e Assessoria (CFEMEA), de Brasília – uma campanha nacional para a inclusão dos direitos das mulheres na nova carta constitucional. Do esforço resultou que a Constituição de 1988 que é uma das que mais garante direitos para a mulher no mundo (PINTO, 2010, p.17)

Uma das vitórias mais importantes do final do século XX e início do século XXI foi a luta contra a violência que a mulher é vítima, principalmente a violência doméstica. Além das Delegacias Especiais da Mulher, espalhadas pelo país, a maior conquista foi a Lei Maria da Penha (Lei n. 11 340, de 7 de agosto de 2006), que criou mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Destacando ainda as Conferências Nacionais para a Política da Mulher, ocorridas em 2005 e 2007, que mobilizaram mais de 3.000 mulheres e produziram alentados documentos de análise sobre a situação da mulher no Brasil.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/internet/agencia/infograficos-html5/a-conquista-do-voto-feminino/bertha-lutz.html#:~:text=Ao%20retornar%20ao%20Brasil%2C%20Bertha,associa%C3%A7%C3%B5es%20estaduais%20e%20nacionais%20femininas>>. Acesso em: 10 de mai. 2022

Apesar dessas conquistas do movimento feminista, a questão racial foi desconsiderada e refreada pelas feministas brancas. Elas acreditavam que o mais importante para a luta feminista era a questão de gênero e sexualidade, ignorando a questão racial. No entanto, para as mulheres negras, naquele momento, era urgente a criação de um espaço acolhedor e seguro, em que fosse possível expor suas demandas, bem como buscar formulações de estratégias para o combate tanto de práticas racistas, advindas do movimento feminista hegemônico, quanto de manutenções sexistas por parte dos companheiros militantes. Por isso, foi preciso buscar construir organizações onde suas pautas não fossem secundarizadas, mas tratadas como importante e imprescindível.

(...) será a partir da década de 1970, que as mulheres negras intensificaram a crítica das opressões seja nos movimentos negros, de favela ou feminista. Todas empreenderam intensos debates acerca de direitos sociais, políticos, econômicos e civis. Era o momento de demarcar as especificidades das ações políticas do movimento de mulheres negras; das demandas das mulheres negras; da situação dessas mulheres negras e de suas necessidades ou condições de vida, com o objetivo de construir a identidade do movimento com foco nas desigualdades de raça, gênero e classe. (LEMOS, 2016, p.18)

O surgimento das organizações e dos movimentos de mulheres negras, denominadas também, posteriormente, de Feminismo Negro, irrompe em meio a condições adversas as quais essas mulheres negras se viam reféns, bem como sua movimentação em espaços e organizações que esperavam delas silenciamento diante de suas especificidades. Dessa forma, outras organizações sociais que as subalternizavam e das quais elas faziam parte, agiam de modo insistentemente negativo para com as experiências particulares de opressões e intersecções das mulheres negras, junto ao modo com que a sociedade estava se organizando àquela época, pensando algumas estruturas como: raça, gênero, classe e sexualidade.

A teoria feminista, inicialmente, caracterizava-se pelo questionamento crítico e incisivo na reinvenção dos papéis sexistas atribuídos aos homens e às mulheres. O seu objetivo era projetar um plano revolucionário para o movimento – que, quando fosse concretizado, nos guiaria na direção da transformação da cultura patriarcal. Porém o pensamento e a prática feministas alteraram-se fundamentalmente quando as mulheres de cor radicais e as mulheres brancas aliadas começaram a contestar de forma rigorosa a ideia de que o gênero era o principal fator na determinação do destino das mulheres. Bell Hooks (2019) destacava que “quando o filho de dois pais negros

sai do útero, o fator que é considerado primeiro é a cor da pele, só depois o gênero, pois a raça e o gênero determinarão o destino dessa criança” (HOOKS, 2019, p. viii). A partir dessa afirmativa, o movimento feminista passara a fazer uma crítica interna, reformulando e mudando o rumo para a transformação política abrangente, permanecendo flexível, aberta e receptiva às novas informações.

Compreendemos, portanto, a importância que teve o movimento feminista negro para a compreensão dos marcadores na vida das mulheres, principalmente as mulheres negras. As mudanças aconteciam na sociedade e as telenovelas no Brasil estreavam com grandes índices de audiência, retratando mulheres fortes, resilientes e brancas. Onde se encontravam as negras? Ao partirmos do pressuposto de que a telenovela brasileira acompanha a realidade contínua na sociedade, observamos que o negro, sobretudo, a negra, já vem assumindo, embora ainda a passos muito lentos, uma posição de destaque. Porém, ainda é um fato irrisório, quando o colocamos em posição de igualdade com o papel social do indivíduo branco, seja na ficção ou na realidade. Afinal, o propósito de democracia racial, que as telenovelas brasileiras procuraram representar, nunca existiu de fato no Brasil, conforme afirma Andrews (1998, p. 334), essa ideologia (que na verdade, trata-se de um mito) foi implementada na sociedade para camuflar os preconceitos que há contra o negro.

Partindo dessas questões, acreditamos que a utilização da interseccionalidade como ferramenta analítica contribuiu para uma equidade dentro dos movimentos feministas que até então agiam de forma excludente no marcador “raça”, como destacado no tópico anterior. Collins e Bilge (2020) enfatizam que haviam desafios dentro dos movimentos que só através da interseccionalidade as mulheres negras conseguiriam respostas;

Considerando que as afro-americanas eram também negras, mulheres e trabalhadoras, o uso de lentes monofocais para abordar a desigualdade social deixou pouco espaço para os complexos problemas sociais que elas enfrentam. As questões específicas que afligem as mulheres negras permaneciam relegadas dentro dos movimentos, porque nenhum movimento social iria ou poderia abordar sozinho todos os tipos de discriminação que elas sofriam. As mulheres negras usaram a interseccionalidade como ferramenta analítica em resposta a esses desafios. (COLLINS; BILGE, 2020, p.09)

Percebemos a mudança de perspectiva quando o foco foi direcionado para as causas certas a partir da interseccionalidade. Embora o feminismo desde a sua primeira onda tenha sido (e é) muito importante para a luta das mulheres, o marcador

raça combinado ao marcador gênero atinge o centro do problema e é inevitável deixá-lo de fora. Quando pensamos nas telenovelas, por exemplo, um produto cultural direcionado para as mulheres, que durante muito tempo foram submetidas a apenas os espaços internos da casa, há um protagonismo da mulher branca, porém os negros foram excluídos dessas produções. Os atores negros começaram a ganhar papéis nas telenovelas antes das atrizes negras e quando estas foram inseridas, apareciam na maioria das vezes em personagens designadas a submissão, subalternidade e expostas ao sexismo.

O sexismo, inclusive, está institucionalizado como sistema de domínio, porém nunca determinou de forma absoluta o destino de todas as mulheres nesta sociedade. Os movimentos feministas agiam como se as mulheres negras não soubessem da existência de opressão sexista até elas terem expressado o sentimento feminista. Acreditavam que estavam a proporcionar às mulheres negras a análise e o projeto para a libertação. Não compreendiam e nem sequer imaginavam, que as mulheres negras, assim como outros grupos de mulheres que vivem diariamente em situações opressivas, frequentemente adquirem consciência da política patriarcal a partir da sua experiência de vida, tal como desenvolvem estratégias de resistência.

A interseccionalidade apesar de ser um debate, teoricamente atual, sempre foi necessário, pois desde a escravidão percebemos que não há como discutir privilégios sem colocar em evidência os vários marcadores que perpassam a trajetória das mulheres negras. Para exemplificar melhor, começaremos explicando as relações interseccionais de poder que sustentam as desigualdades sociais de raça, gênero, classe, idade, capacidade, sexualidade e nação. Segundo Crenshaw, a interseccionalidade:

(...) trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p.177).²⁰

Atrelado a isso, percebemos a influência que as telenovelas exercem sobre a população e não é para menos, afinal a teledramaturgia é a arte mais acessível para

²⁰ Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 10 de mai. de 2022.

a massa, onde a história é envolvente, os roteiros são cheios de mistérios, reviravoltas e romance. Essa mistura do lúdico com o real faz o público querer se reconhecer pelas telinhas, coisa que nem sempre é possível, principalmente para os negros.

Desse modo, destacamos que no período que corresponde a ascensão da teledramaturgia no Brasil – na década de 70 – onde as atrizes Gloria Menezes, Regina Duarte, Vera Fisher, Joana Fomm, Sônia Braga, entre tantas outras -, já brilhavam, as atrizes negras ainda apareciam na teledramaturgia timidamente, a exemplo de Neuza Borges, Chica Xavier e Ruth de Souza. Mais de 50 anos se passaram e a narrativa teve algumas mudanças, porém pequenas para a representação devida da população negra no Brasil que passa da metade em sua totalidade.

Para representar esse fato destacamos a polêmica que envolveu a telenovela “Segundo Sol”, 14ª “novela das nove” produzida e exibida pela TV Globo durante o período que começa em 14 de maio e se estende até 09 de novembro de 2018, possuindo 115 capítulos. Foi escrita por João Emanuel Carneiro, com colaboração de Márcia Prates, Fábio Mendes, Lílian Garcia e Eliane Garcia, tem direção de Cristiano Marques, Noa Bressane, Marcelo Zambelli, Ricardo Spencer, Carla Bohler e André Barros, a direção geral foi de Maria de Médicis e a direção artística de Dennis Carvalho.

A telenovela foi ambientada em Salvador no ano de 1999, apresentando a história fictícia de Beto Falcão (Emílio Dantas). A telenovela possuiu em seu núcleo principal Giovanna Antonelli, Deborah Secco, Adriana Esteves, Vladimir Brichta, Letícia Colin, entre outros, ou seja, atores e atrizes brancos representando a população baiana que de acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílio Contínua (PNAD Contínua, 2017), em Salvador, os negros (pretos e pardos) somavam 2,425 milhões, ou seja, 82,1% das 2.954 milhões de pessoas que lá vivem. A partir disso, o Ministério Público do Trabalho recomendou a TV Globo 14 medidas para promover inclusão e participação ativa de pessoas negras em produções audiovisuais e no Jornalismo. A recomendação ainda previu um conjunto de ações para promover a igualdade raciais em todo ambiente de trabalho da empresa, sendo a mais importante “a elaboração de um plano de ação prevendo formas de incluir, remunerar e garantir a igualdade de oportunidades aos negros”²¹.

²¹ Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-05/mpt-notifica-globo-por-falta-de-negros-em-novela-e-recomenda-mudancas>> Acesso em: 07 de abr. de 2022.



Figura 7: Núcleo familiar principal da telenovela “Segundo Sol”

Desde 1965 até 2021, segundo a pesquisa da Agência UVA, todos os 95 autores titulares de telenovelas da maior produtora de telenovelas em território brasileiro e mundial, a TV Globo, são brancos, assim como 153 dos 160 roteiristas colaboradores e 179 dos 182 diretores. Os roteiros, de fato, possuem um distanciamento para espelharem a realidade brasileira “dos 827 papéis principais desde 1965 na TV Globo, apenas 2,05% foram interpretados por atrizes não-brancas, enquanto 45,11% ficaram a cargo de artistas brancas”²². Já em relação homens negros, “97,46% dos protagonistas das histórias da Globo são pessoas brancas em oposição a 2,54% de membros de categorias raciais minorizadas”.

²² Disponível em: <<https://agenciauva.net/2021/08/10/novelas-brasileiras-ainda-falham-na-representatividade/>> Acesso em: 07 de jun. de 2022

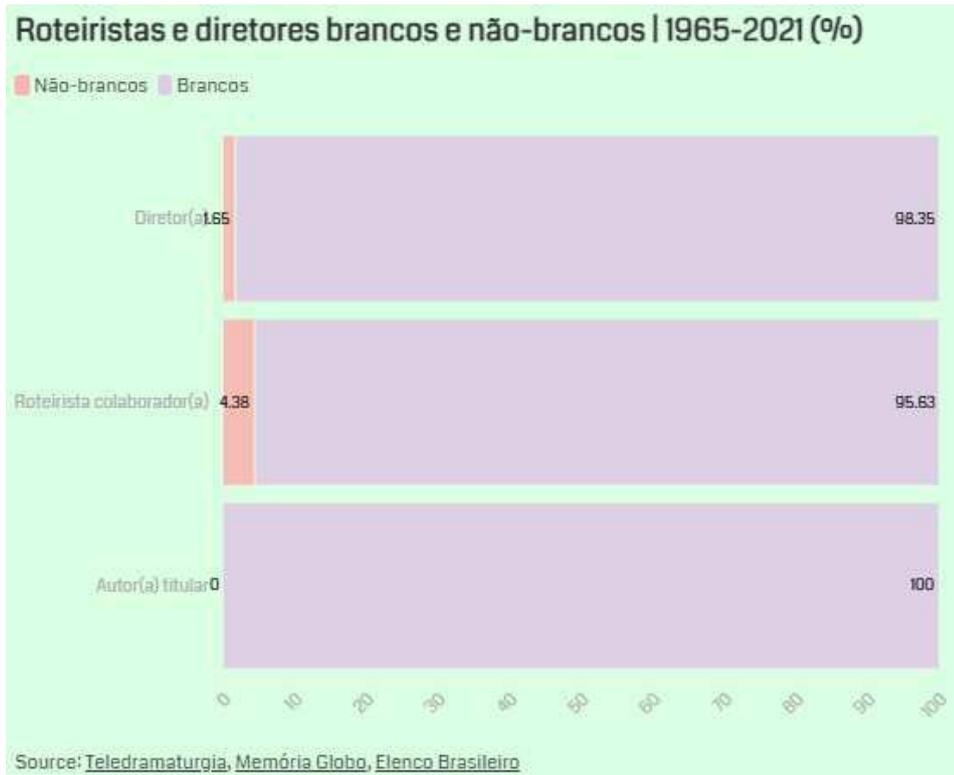


Figura 8: Roteiristas e diretores brancos e não-brancos (1965-2021)

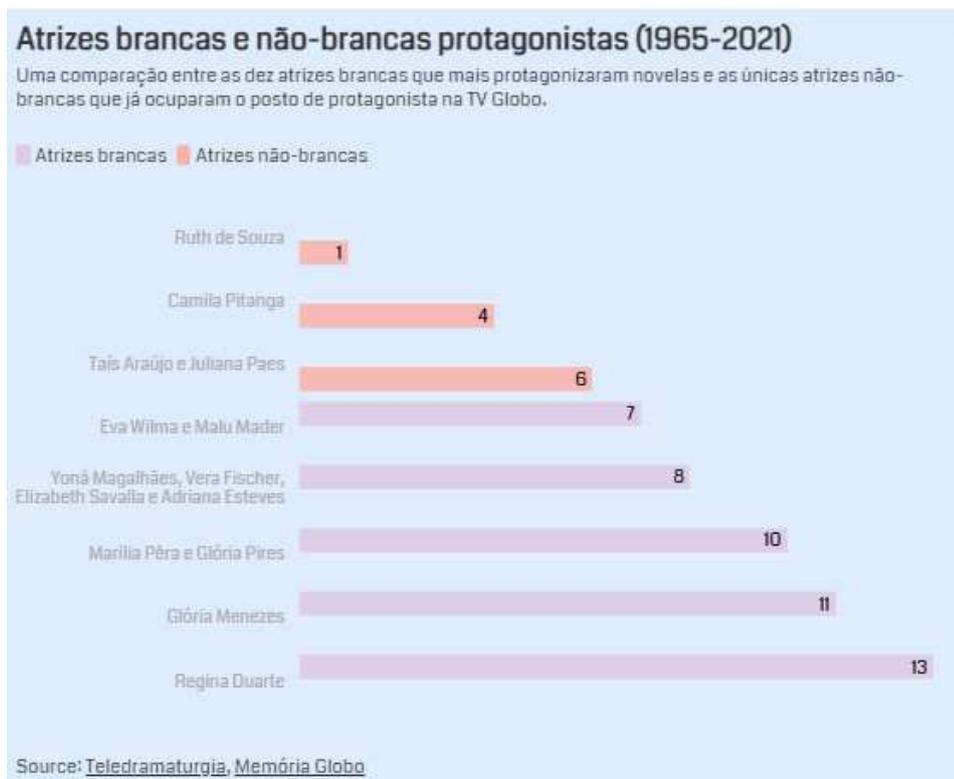


Figura 9: Atrizes brancas e não-brancas protagonistas (1965-2021)

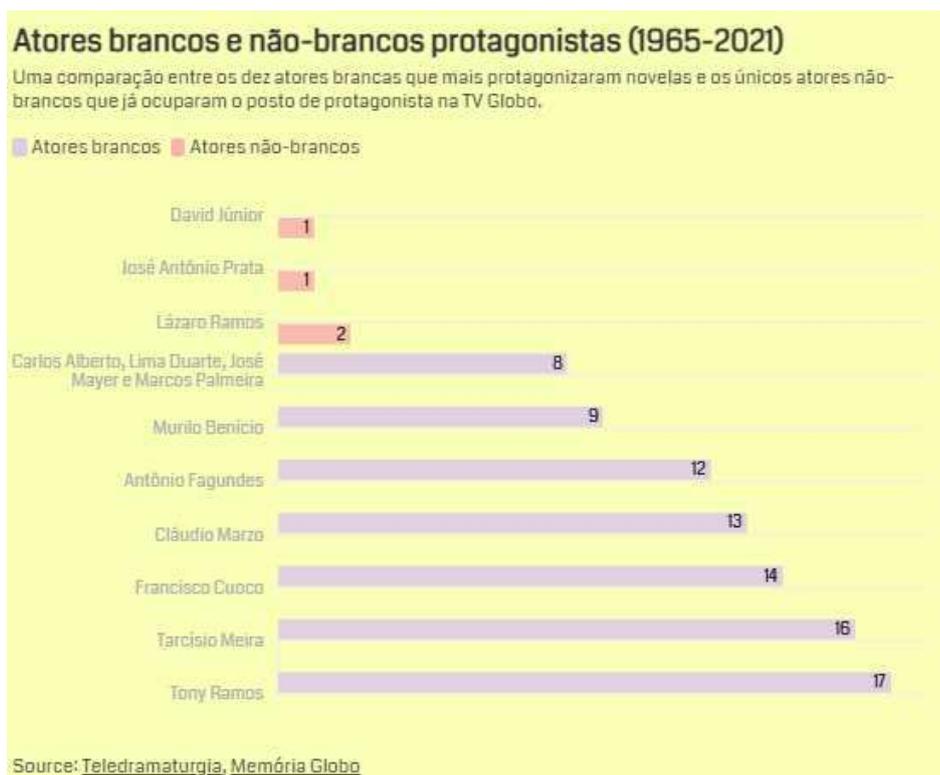


Figura 10: Atores brancos e não-brancos protagonistas (1965-2021)

Apesar de todo avanço, destacamos em dados o distanciamento e a lacuna que existe em produções globais de inclusão a atores e atrizes negras. É importante destacar, porém, que a telenovela “Amor de Mãe”, exibida entre 2019 e 2021 teve em sua narrativa importantes personagens negros, como descrito no capítulo anterior. Se compararmos com a telenovela “Fina Estampa”, produzida e exibida pela TV Globo em 2011, onde os negros estiveram estereotipados *como malandro, o bom funcionário, a “mulata” cheia de curvas e malemolência*, em uma das telenovelas de maior audiência do Brasil, constatamos que atualmente houve uma mudança inclusiva importante.

A premissa da trama já se mostrava inovadora, diferente da fórmula reproduzida desde da década de 60 com par romântico protagonizando a trama, que já estamos acostumados. Amor de Mãe trouxe três mulheres complexas como protagonistas e uma delas negra. Interpretada pela atriz Taís Araújo, a advogada bem-sucedida Vitória ganhou espaço de cena como uma mulher negra, de classe social elevada, com formação e desenvolvimento de personagem. Além da Vitória, outra mulher preta chamou a atenção do público, a personagem secundária Camila, vivida pela atriz Jéssica Ellen. A professora de escola pública também possui um bom tempo

de cenas e sempre ressaltando temas pertinentes para os alunos. Ambos exemplos mostram mulheres negras, fortes e estudadas.

É fato acreditarmos que há uma mudança tanto na sociedade brasileira, quando nas telenovelas que estão buscando adaptar seus roteiros acompanhando essa modificação importante para que as negras e os negros se identifiquem, se vejam e se sintam representados na telinha. A TV Globo possui o monopólio de telenovelas, a maior audiência no Brasil e atores e atrizes que podem acrescentar e mudar o rumo da história dos 70 anos do maior produto midiático brasileiro.

2.3. Telenovelas, sociabilidades e feminilidade: como o público interage com as telenovelas?

As telenovelas brasileiras estão inseridas no cenário cultural e social no Brasil. Por várias décadas elas ditaram o que era certo e o que era errado, o que era bonito e o que era feio, criando e recriando inúmeras personagens que continuam vivas na memória dos brasileiros. Mas para além disso, as telenovelas promovem momentos de sociabilidades que atravessam gerações. Na infância, nos recordamos que o momento de assistir as telenovelas era o momento também de estar mais perto da minha mãe. Como ela trabalhava – e trabalha até hoje - o dia inteiro como Agente Comunitário de Saúde, um dos únicos momentos que estávamos juntas era no horário da “telenovela das oito”, posteriormente “telenovela das nove”. Meu pai não concordava que nós assistíssemos em casa, e isso é explicado por Andrade (2002) “a preferência masculina por notícias, documentários ou esportes traduz, segundo a óptica dos homens, uma “natural superioridade” desses gêneros em face de outros correlatos, como a telenovela” (ANDRADE, 2002, p. 04). Como em nossa casa tinha apenas uma TV, nós íamos assistir na casa da vizinha, eu, minha mãe e minhas duas irmãs. Andrade (2002) explica que

Se as estruturas do lar são patriarcais, as mulheres estabelecem táticas para escapar dessa dominação, transformando o ato de assistir às telenovelas em uma forma de resistência (...) trata aqui de um ato de desafio, um apelo para o estabelecimento de um território, de um espaço próprio. Assistir a telenovelas é uma maneira de constituir um modo de capital cultural que contrasta diretamente com as escolhas de seus maridos por outros gêneros televisivos. O ato de assistir à telenovela fornece à sua audiência, principalmente a feminina, a oportunidade de demarcar um espaço e um tempo somente seu dentro de seus inúmeros afazeres e encargos diários e emocionais. Lembro que, além de se ocuparem dos “trabalhos do lar”, elas

têm que lidar com muitos membros diferentes, com diferentes humores e devem estar preparadas para lidar com vários problemas e conflitos no momento em que eles surgem. A hora da novela é, assim, para alguns, um momento de relaxamento desses múltiplos encargos; um momento de fuga para um mundo longínquo, mas, ao mesmo tempo, uma declaração de independência, um modo de resistir ou protestar contra a enorme carga de trabalho que carregam durante o dia. (ANDRADE, 2002, p. 05)

Sendo assim, com o passar dos anos, esse momento continua vivo em nossa memória afetiva e escolhas em pesquisar telenovelas e assistir telenovelas. Hoje, com o passar dos anos, minha mãe ainda se senta no sofá da sala e assiste os capítulos comigo, porém em muitos momentos ela dorme e não consegue concluir. Mas, apesar de termos mais de uma TV na casa, mais de um computador, onde poderia assistir seja no *streaming*²³ da *GloboPlay* ou em outros ambientes, o espaço da sala continua sendo o local onde sentamos juntas para assistir, se tornando um lugar de resistência.



Figura 11: Marinalva Campos (minha mãe) assistindo telenovela na sala de casa

A telenovela não contém somente significados relevantes para uma grande variedade de grupos sociais, mas também é potencialmente capaz de ser assistida com diferentes modos de atenção, ou seja, possuem regimes de assistência, como afirma Hartley (1976). Assistir telenovelas em casa não é a mesma coisa de vê-las no

²³ Streaming é a tecnologia de transmissão de dados pela internet, principalmente áudio e vídeo, sem a necessidade de baixar o conteúdo.

quarto sozinha, tampouco na casa de amigos e parentes. No próprio lar, a escolha do local de assistência também constrói uma série de outros significados. Ver à novela na sala de estar não é igual a vê-la na cozinha ou na intimidade dos quartos, o mesmo fenômeno ocorre em relação ao horário em que ligamos o televisor. Estes diferentes significados do espaço cultural da audiência resultam em discursos sociais diferenciados e em leituras diferenciadas desse produto cultural.

Outro fator social importante que as telenovelas carregam consigo, porém hoje menos insistente como outrora fazia, é definir o que é a feminilidade. Principalmente entre as décadas de 70, 80 e 90 quando eclodiu o discurso libertário das feministas, como citamos anteriormente. Acreditava-se que o ideal do “ser mulher” era aquele que passava na “telenovela das oito”, exibindo curvas, dançando livremente e seduzindo os homens com a sua sensualidade. Exemplos dessas personagens foram Júlia Matos (Sônia Braga) e Tieta (Betty Farias).



Figura 12: Tieta (Beth Faria) e seu sobrinho (Cássio Gabus) na telenovela Tieta

A mídia é vital para a definição da feminilidade e para a conformação das relações de gênero, ao explorar o corpo feminino para vender produtos e definir padrões de beleza e elegância, disseminar ideias de respeitabilidade moral no plano da sexualidade e dos cuidados com a família. A particularidade das telenovelas brasileiras é que elas cedem espaço, nas brechas do discurso dominante, para a defesa da liberdade sexual e das múltiplas formas de sexualidade, do respeito às diferenças de gênero; para a

denúncia da violência doméstica, do tráfico de mulheres em redes de prostituição internacionais, entre outras questões que envolvem os direitos da mulher. (RONSINI, 2016, p. 47)

Um exemplo de denúncia foi a telenovela *Fina Estampa*, exibida em 2012 na TV Globo, a telenovela retratava os conflitos vivenciados por Celeste (Dira Paes) que era vítima de violência física e tinha receio de denunciar o seu agressor, que era seu próprio marido. Celeste é uma diarista casada com Baltazar (Alexandre Nero), motorista de uma família rica. Apesar dos conselhos de sua melhor amiga, Griselda (Lilia Cabral), Celeste prefere manter as agressões que sofre em segredo, ao invés de denunciar o marido. Porém, chegando ao fim da telenovela, Baltazar é preso em flagrante e seguida de representação, feita por Celeste, junto à Delegacia de Polícia, objetivando dar andamento ao processo judicial contra o marido. Contudo, posteriormente, Celeste perdoa o marido e o aceita novamente.



Figura 13: Celeste (Dira Paes) sendo agredida pelo marido Baltazar (Alexandre Nero)

Nas telenovelas também é comum a prática do chamado *merchandising* social²⁴, uma prova da consciência das emissoras em relação ao seu poder de influência. O início é apontado ainda para a década de 1980, e tem efeitos notórios, a

²⁴ O Brasil utiliza o termo *merchandising* para designar a inserção de anúncios comerciais durante a narrativa de uma novela ou programa. O *merchandising* social refere-se a promoção de ações sociais educativas no mesmo contexto, constantemente contando com um arco narrativo ou um núcleo da novela para endereçar o assunto. (ARAÚJO; CANI; ALVARENGA; 2010)

Rede Globo chama essa prática de ações socioeducativas e há alguns anos o *merchandising* social vem sendo inserido nas novelas. Em 1986, na TV Manchete, Glória Perez inseriu em Carmem a discussão sobre a *Aids*. Em *Explode Coração* (1995), já na Globo, a autora levantou o debate sobre crianças desaparecidas. Com a grande mobilização em torno das crianças, foi criada uma delegacia especial para tratar do assunto, mas a instituição saiu do ar praticamente com a novela.

Outros temas escolhidos pela emissora são o abuso de drogas em *O Clone* (2001), maus tratos de idosos e violência doméstica em *Mulheres Apaixonadas* (2003). O alcoolismo também é tema recorrente desse tipo de iniciativa, estando presente em diversas novelas, entre elas *Por Amor* (1997), *Mulheres Apaixonadas* (2003) e *Páginas da Vida* (2006). Macedo e Meneses (2005), em sua pesquisa a respeito do impacto social causado pela abordagem da violência doméstica em *Mulheres Apaixonadas* (2003), aponta que o número de denúncias recebidas aumentou em 58% entre os anos 2002 e 2003. Pode-se afirmar, dessa forma, que as tramas escolhidas pela novela têm um impacto objetivo e imediato na vida dos espectadores

Podemos citar também a telenovela *Laços de Família* (2000), na qual a personagem Camila (Carolina Dieckmann) comoveu o público ao precisar da doação no tratamento contra a leucemia. A telenovela foi responsável por um crescimento nos números de doadores de medula. Dois meses após a cena da personagem cortando seus cabelos — que estavam caindo por causa do tratamento — a média mensal de inscrições no Registro Brasileiro de Doadores Voluntários de Medula Óssea (REDOME) saltou de 20 por mês para 900. Um aumento de 4400%.²⁵

Por último, a discussão em torno da pandemia da Covid-19 também foi inserida no contexto das telenovelas. *Amor de Mãe* (2019-2021) por se tratar de uma trama contemporânea e ter suas gravações interrompidas e retomadas durante o período pandêmico, trouxe às telas a representação da sociedade sob o novo coronavírus. A novela é um marco para a construção de narrativas com maior representatividade para as mulheres, pessoas negras e para os múltiplos modelos familiares.

A telenovela continua sendo o produto de entretenimento mais consumido do país, porém nos últimos anos essa hegemonia está em queda com a chegada do *streaming* no Brasil. Se compararmos a telenovela *Laços de família*, exibida entre os

²⁵ Disponível em: <<http://jornalismojunior.com.br/telenovelas-impacto-na-sociedade/>>. Acesso em: 12 de abr. de 2022.

anos 2000 e 2001, e a telenovela *Um lugar ao sol*, exibida entre 2021 e 2022, constatamos a queda de audiência. Enquanto *Laços de família* foi vista por 67,5% das TVs ligadas em território nacional, *Um lugar ao sol* não passou de 36%, ou seja, uma queda de mais de 30%, a média mais baixa de uma “telenovela das nove”.²⁶

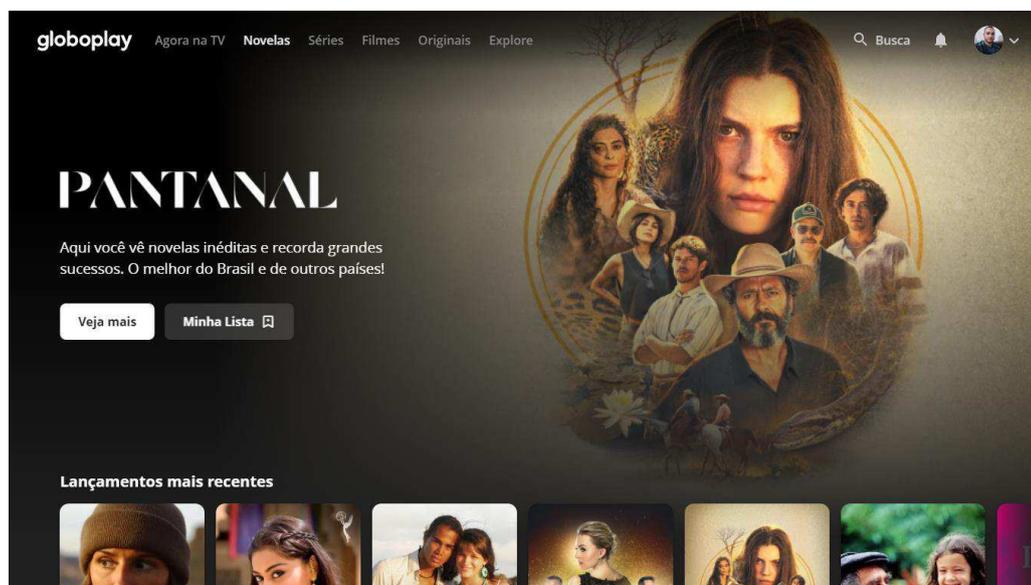


Figura 14: Print da página inicial na aba “novelas” do serviço de streaming Globoplay

Um fator importante para essa queda de audiência das telenovelas, além do avanço do *streaming*, onde possibilita, principalmente, a nova geração a ter autonomia e a liberdade de dar *play*, parar e voltar a hora que quiserem, não reproduzindo as antigas sociabilidades culturais de parar em frente à televisão com hora marcada, os roteiros dos últimos anos não empolgaram os adeptos dos folhetins, tanto os mais adultos, quanto os mais jovens. Nas últimas telenovelas, percebemos mudanças de narrativas, porém números abaixo do esperado para a faixa das nove, principalmente entre os anos 2015 e 2018.

Contudo, em 2019, a TV Globo investiu em obras que em sua fórmula obteve sucesso por décadas, em tramas que focaram, principalmente, o público feminino. A telenovela *A dona do pedaço*, escrita por Walcyr Carrasco, exibida em 2019, contou a história da confeitadeira Maria da Paz (Juliana Paes). Nascida e criada no interior do Espírito Santo, ela vem de uma família de justiceiros profissionais, os Ramirez. Após

²⁶Dados obtidos do site “Folha de S. Paulo”. Disponível em: <f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2021/12/globo-perde-mais-da-metade-do-publico-de-novelas-em-21-anos.shtml>. Acesso em: 11 de abr. de 2022.

se apaixonar por Amadeu (Marcos Palmeira), herdeiro dos Matheus, clã rival nos negócios familiares, a moça percebe que o que vive é um amor proibido. A telenovela teve média de audiência de 35,97 pontos de audiência, se tornando a quarta maior audiência da década da faixa das nove.



Figura 15: Maria da Paz (Juliana Paes) em *A Dona do Pedaço*

Seguindo o sucesso de *A dona do pedaço* e continuando a provocar principalmente o público feminino, a TV Globo estreia nos últimos meses de 2019 a telenovela *Amor de mãe*. Escrita por Manuela Dias, o folhetim conta a história de Lurdes (Regina Casé), Vitória (Taís Araújo) e Thelma (Adriana Esteves), três mulheres de diferentes classes sociais, que vivem seus dilemas como mães, e seus destinos se cruzam ligando para sempre as suas vidas. A telenovela alcançou a média de 30,8 pontos, abaixo da antecessora, porém marcada pela pandemia da Covid-19 que interromperam a exibição da telenovela e conseqüentemente o seu desenvolvimento. A telenovela teve seu último capítulo exibido em 2021.



Figura 16: Lurdes (Regina Casé), Vitória (Taís Araújo) e Thelma (Adriana Esteves) em *Amor de Mãe*

No último trimestre de 2021, a TV Globo estreia a 18ª “telenovela das nove”, *Um lugar ao sol*, escrita por Lícia Manzo. Mudando a narrativa que seguira suas antecessoras, *Um lugar ao sol* tenta evocar o mecanismo que deu certo em décadas passadas como as gêmeas Raquel e Ruth em *Mulheres de areia* e Diogo e Lucas em *O clone*, porém desta vez, sem muito sucesso. A trama conta a história dos gêmeos Christofer e Christian, interpretados por Cauã Reymond, onde foram separados ainda bebês. Christofer foi adotado por um casal do Rio de Janeiro e rebatizado de Renato pelos pais adotivos. Christian foi encaminhado pelo pai viúvo, sem recursos, a um abrigo em Goiânia. Assim, Christofer e Christian crescem em realidades opostas, sem saber da existência um do outro. A telenovela teve média de audiência de 22 pontos e teve a pior audiência de telenovelas das nove, alcançando a média de 25 pontos, o pior índice até então havia sido o último capítulo da edição especial de “Império”, no ano passado, que marcou 33.



Figura 17: Christofer e Christian (Cauã Reymond) em *Um lugar ao sol*

Porém, enquanto as novelas perdiam público na televisão, as métricas nos *streamings* aumentavam, estando previstos títulos inéditos para esse segmento. Só entre janeiro e junho de 2021, o consumo de folhetins antigos no *Globoplay* aumentou em 90% em relação ao mesmo período de 2020, segundo dados divulgados pela plataforma. Seria esse o novo normal? Não para quem sustenta durante 50 anos a hegemonia de telenovelas no Brasil.

A TV Globo em 2022 arriscou-se produzindo o *remake*²⁷ da telenovela *Pantanal*, sucesso da TV Manchete na década de 90. Contrariando a tendência generalizada de fuga de público dos produtos dos canais abertos para o *streaming*, a novela escrita originalmente por Benedito Ruy Barbosa e adaptada por Bruno Luperi, está sendo responsável por recuperar boa parte dos telespectadores perdidos pela Globo na faixa de folhetins das 21h nos últimos anos. Em menos de duas semanas do ar, a trama já bateu recorde três vezes e se tornou, dessa vez, a atração televisiva mais assistida de 2022 — até o momento — na grande São Paulo, superando o *Big Brother* Brasil e a final do Mundial de Clubes, transmitida pela Band. Os dados consolidados de audiência da principal metrópole do país, apontam que o décimo capítulo da história das lendas pantaneiras marcou média de 29,4 pontos.

²⁷ É quando se produz novamente uma história já conhecida do público e que já tivera uma produção anterior, ou mesmo mais de uma com ajustes mais modernos e tecnológicos.



Figura 18: Madeleine (Bruna Linzmeyer), José Leôncio (Renato Góes) e Filó (Letícia Salles) em Pantanal

A telenovela “Pantanal” investiu em tecnologia, onde o seu primeiro episódio, por exemplo, foi produzido em 8K, uma evolução em relação ao 4K, já utilizada anteriormente em outras telenovelas, e representa uma qualidade de imagem quatro vezes superior. Outra mudança significativa para a trama foi a mudança de narrativa, onde o autor, Bruno Luperi, em entrevista, afirmou que “o público verá situações de machismo porque elas existem, mas verá também personagens contestando essas falas e atitudes. Jove (Jesuíta Barbosa) e Guta (Julia Dalavia) são personagens que trazem bastante essa conversa, são as vozes dos novos tempos. Procurei legitimar as personagens femininas, trazer luz para as questões que envolvem elas e para a força que elas têm”.²⁸

A inovação, renovação e alinhamento do tradicional com o progressista, fazem das telenovelas um produto adaptável às mudanças do tempo e do espaço, proporcionando tanto para o público mais antigo, quanto ao público mais contemporâneo, novas vivências e novas sociabilidades, adaptando, assim como os

²⁸ Disponível em: <purepeople.com.br/noticia/novela-pantanal-na-globo-o-que-muda-no-remake_a344148/1>. Acesso em: 12 de abr. de 2022.

autores realizam com as telenovelas, novos modos de ouvir e assistir o produto midiático mais assistido no Brasil.

2.4. Empoderamento feminino e mulheres negras: representação nas telenovelas globais

A teledramaturgia convive cotidianamente com a população brasileira, ditando o ritmo da moda, debates sobre temas diversos, produzindo conteúdo que, posteriormente, se tornará assunto de discussão nos mais diversos setores da sociedade, sendo eles acadêmicos, empresariais ou jornalísticos. O compromisso da teledramaturgia não é com a verdade, mas com a imaginação, com a arte, com as licenças poéticas, e por isso não poderíamos cobrar uma postura que nós gostaríamos que elas fossem. Porém para se produzir um roteiro, o autor busca inspirações, sejam elas de ordem real ou irreal, no entanto, o público para quem se destina aquelas histórias, continua sendo o mesmo desde 1951: o povo brasileiro.

Douglas Kellner (2001) afirma que a mídia fornece o material que ajuda a construir o “tecido da vida cotidiana”. Dessa forma, é por meio dela que as pessoas “constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”, fornecendo modelos de comportamento para cada sujeito” (KELLNER, 2001, p. 09). Nesse sentido, a mídia e, sobretudo, a telenovela, é um meio através do qual os sujeitos se veem e se percebem no mundo. Esses meios, de acordo com Kellner (2001), são fontes de uma “pedagogia cultural” que contribuem para ensinar determinadas maneiras de comportamento e ação. Com base nessas reflexões e, entendendo que os discursos são produzidos a partir de um ponto de vista hegemônico, ele propõe que a mídia seja analisada de maneira crítica.

As representações na teledramaturgia é uma das coisas que mais comovem o público. Sempre estamos em busca de um ponto de apoio ou de interesse para continuar assistindo a trama, para acompanhar àquela história. Assim como as feministas negras buscaram no feminismo o ponto de luta que abrangesse suas vivências. Como uma população formada majoritariamente de negros e pardos se veem e se identificam nas telenovelas? Como as meninas negras vão se identificar com as telenovelas se não há protagonismo de negras? Porque a minoria de negros nas telenovelas? Como se pensar empoderamento nas telenovelas, se as mulheres estão protagonizando situações onde são espancadas, submissas e não contestam

essas vivências? Essas questões norteiam nossa mente desde criança, quando ainda não entendíamos o que era uma telenovela.

Não é dever da telenovela ensinar ou promover debates em sua narrativa, mas como produto midiático mais assistido no Brasil, deveria ser um dos seus pilares promover esse entendimento sobre a população negra no Brasil e contribuir para uma luta antirracista, assim como promoveu debates sobre o sexismo, violência contra mulher, adoção, religiosidade, doação de medula óssea, entre tantas outras discussões.

Adiche (2019) já afirmava que é necessário conhecer a história dos excluídos, as situações, os dilemas da época, enfim, de todo esse circuito de relações sociais e culturais, pois

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também pode reparar essa dignidade despedaçada (ADICHE, 2019, p. 32).

É exatamente a partir das histórias que podemos conhecer, discutir, aceitar e respeitar o diferente. Quando nos propomos a pesquisar e a analisar o protagonismo negro nas telenovelas, procuramos contar a história de uma população que sempre foi invisibilizada e ocultada tanto em telenovelas, quanto em outros ambientes de trabalho e de entretenimento. Nossas questões surgiram a partir da percepção do número de mulheres negras em papéis subalternos e secundários e, principalmente, problematizar porque geralmente são efetivados por mulheres negras. Os arquétipos que são criados a partir das telenovelas destinam às negras atributos negativos – como sexualidade e desonestidade – assumindo, quase sempre, papéis de domésticas, prostitutas ou mulheres submissas, como se não fossem capazes de assumir papéis de protagonistas ou de obter uma ascendência econômica. Dessa forma, percebemos que a mídia tem um poder na construção de identidades, principalmente através das telenovelas que estão presentes no dia a dia da sociedade brasileira, transmitindo imagens que formam/reforçam arquétipos tanto de forma explícita, como de forma sutil, sobre as características das pessoas negras.

Joel Zito, em *A Negação do Brasil*, documentário brasileiro de 2000²⁹, enfatiza ao final do filme que “mesmo sendo metade da população do país, ainda não

²⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EvNPhyS863o>> Acesso em: 03 de mai. de 2022

conseguimos ver as nossas experiências de vida e os nossos sonhos representados de forma satisfatória no horário nobre da televisão brasileira”. O documentário realiza uma retrospectiva das telenovelas no Brasil, analisando os papéis destinados aos atores negros, concluindo que estes sempre representavam papéis coadjuvantes, estereotipados e submissos, como destacamos anteriormente. Tendo por ponto de partida sua memória e uma subsequente pesquisa, o filme explicita um manifesto para que entendamos que se a identidade etno-cultural do negro foi negativamente moldada por essas telenovelas, elas podem ser alteradas para buscar uma imagem mais benéfica da posição que o negro ocupou, ocupa e ocupará em nossa sociedade.



Figura 19: Cartaz do documentário A negação do Brasil

Não há como negar, no entanto, o avanço obtido na inserção dos negros e das negras em telenovelas, destacando não só a inserção, mas também a narrativa de suas histórias. Para Grijó (2016), as evidências apontam para a importância da discussão sobre a representação dos sujeitos nas novelas

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

Ao assistir uma novela e observar as relações dos personagens, a forma com que vivem suas vidas e lidam com as situações que constroem a narrativa, o público é bombardeado de informações. Sendo a principal fonte de cultura, também é uma fonte de grande relevância de julgamentos e construções sociais e até políticas. É, principalmente, fonte de detalhes que ajudam o indivíduo a construir sua própria identidade, permanentemente em formação na sociedade contemporânea. O sujeito capta não só as expressões verbais e gestos dos heróis que acompanha, mas também testemunha, debate em seus círculos sociais a forma como o personagem herói se constrói na narrativa, como se relaciona com sua família, amigos, como cria suas relações amorosas e seus inimigos. Diversos elementos colaboram, então, para que o sujeito se inspire nos personagens das novelas, reafirmamos, portanto, a importância das representações em telenovelas.

Ainda no século XX, na última parte da década de 70, a narrativa focou-se especificamente na ascensão social de personagens. O Brasil vivia sua última década de crescimento econômico do século XX e havia uma possibilidade real de aumento de renda para boa parte da população

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

A partir disso, a intenção narrativa das telenovelas era mostrar que a mobilidade era uma possibilidade para qualquer pessoa. Objetivo até mesmo dos patrocinadores, que instruíam os autores a escolher enredos plausíveis, com acontecimentos realistas, e problemas que não fossem muito complicados de serem resolvidos. Contudo, nenhuma emissora optou por narrar a ascensão social de um personagem negro (ARAÚJO, 2000).

Araújo (2000) também destaca que a autora Janete Clair foi uma aliada na construção de personagens não-estereotipados para atores negros. Em especial, três

novelas suas: *Irmãos Coragem* (1971), *Pecado Capital* (1975) e *Duas Vidas* (1977). Nas duas primeiras novelas, Milton Gonçalves deu vida aos personagens negros de maior destaque, sendo o primeiro Brás Canoeiro, um fiel escudeiro do personagem branco principal. Em *Pecado Capital*, o personagem foi Percival Garcia, um psiquiatra renomado, com vários cursos na Europa. Esse foi o personagem que, entre os três, melhor foi recebido pelo público, em especial o público negro. Em *Duas Vidas*, foi a vez de uma mulher, vivida por Ruth de Souza, ter o destaque da classe média. Todos esses personagens, no entanto, eram personagens de apoio, sem muita ou nenhuma importância para a trama principal de cada novela. Em comum, dividiam uma característica típica dos personagens negros da ficção em geral: eram sozinhos, ou seja, não tinham família ou amigos negros.



Figura 20: Milton Gonçalves como o psiquiatra Percival Garcia em *Pecado Capital* (1975)

Desde os anos 70 as telenovelas têm apresentado personagens negros de certa projeção social, mas que não têm, na trama, história própria, nem família, nem núcleo social: são os personagens soltos. Estão nessa situação uma galeria de padres, juízes, promotores, donos de estabelecimentos comerciais, etc. Nas palavras do ator Milton Gonçalves, em depoimento pessoal, ele descreve que Percival foi “o primeiro personagem negro de terno e gravata”, mas sem identidade própria, situação que permanece até os anos 90. Essa característica colabora principalmente para a

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

Nas novelas de Dias Gomes, da mesma década, existe a tendência de foco nas classes sociais mais subalternas em decorrência do próprio interesse do autor em falar sobre personagens pobres, mesmo assim, a presença de negros continuou pequena. Seu grande sucesso, a novela *O Bem-Amado* (1973), quebrou a solidão dos personagens negros incluindo um casal formado por Ruth de Souza e Milton Gonçalves, embora os personagens continuassem sendo acessórios dispensáveis a trama. Milton Gonçalves, no entanto, recebeu destaque por fechar a novela com a cena final na qual voava, na inauguração de um realismo fantástico televisivo. O personagem é descrito pela Rede Globo como uma metáfora, revelando assim sua relevância estilística na obra. Zelão das Asas (Milton Gonçalves) representa uma metáfora da busca por liberdade política e de expressão em plena ditadura dos anos 1970. A última cena da novela é protagonizada pelo pescador que, finalmente, consegue voar com as asas construídas por ele durante toda a história.



Figura 21: Ruth de Souza e Milton Gonçalves na telenovela *O Bem-Amado* (1973)

As mulheres negras comumente foram sub-representadas, porém a partir da década de 2000 essa realidade tomou contornos diferentes, com mulheres negras

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

As protagonistas negras voltam à Rede Globo em um revezamento entre duas atrizes: Camila Pitanga e Taís Araújo. Suas personagens contam com trajetórias distintas, mas flertam com os estereótipos estabelecidos para as mulheres negras desde o início da história das telenovelas brasileiras: a negra sensual, a empregada doméstica subserviente. A partir da virada do século, as protagonistas dobram sua presença, estando à frente de 7,29% das novelas. O número escasso das representações encontra diversas explicações. A principal, mais latente ao observar as personagens, é a escassez de atrizes convocadas para desempenhar esse papel, ficando apenas Taís Araújo e Camila Pitanga a estrelarem novelas em uma emissora que tem uma vasta e qualificada equipe de artistas. Porém, atrizes negras contratadas não são tantas, e as que existem na emissora não tem chances de evoluir com papéis múltiplos, diversos e desafiadores, uma vez que, as personagens negras ainda são frequentemente subalternizadas, diminutas e estereotipadas. Exemplos disso são as atrizes Neuza Borges, Zezé Motta, Lucy Ramos, Juliana Alves, Thalma de Freitas, Cris Vianna e Sheron Menezes.

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

Nós, brasileiros, somos quase todos frutos da presença africana, da miscigenação racial e, no entanto, com exceção de novelas ou séries com temática de escravidão, não nos vemos nas personagens importantes da atualidade, com voz. Parecemos sempre poucos. Estou cansada de ouvir dizer que não temos atores negros suficientes. Meu Deus! Quantos atores e atrizes negros ao longo da minha carreira eu conheci e conheço que desistiram, que foram para outras profissões! E tem mais uma coisa: parece que estamos sempre em desvantagem porque fica difícil ser bom e desenvolver melhor as habilidades quando o trabalho só aparece de vez em quando. (CEIÇA, 2015)³⁰

³⁰ Disponível em: <

Percebe-se também que em relação aos autores de novelas, não há uma diversidade racial, como citamos no tópico anterior. Isso se expressa na construção das personagens negras, uma vez que, inevitavelmente, a vivência é “pano de fundo” para a criação de qualquer obra fictícia. Em entrevista para Solange Couceiro (2001), Aguinaldo Silva, autor de novelas, declara que

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

Todavia, a novela não é uma obra produzida de forma solitária por uma única pessoa. Seu caráter de exibição e produção diária a confere o *status* de uma obra criada coletivamente por uma equipe bastante grande e também com colaboração do público por meio da repercussão das tramas e da audiência. Diante dessa característica, a baixa representatividade novelística de mulheres negras se justifica por duas vertentes: por um lado, a participação das mulheres negras nos processos de produção de novela como autoras, diretoras, e demais cargos que se relacionam com a construção da novela, pode ser tão ínfima que suas vivências não chegam a impactar as tomadas de decisão das narrativas.

Por outro lado, caso a participação não seja tão pequena, a reprodução da hierarquia racial de maneira opressora pode facilmente dispensar as contribuições que essas mulheres podem dar. O que se configura é que, para uma personagem relevante ser interpretada por uma atriz negra, é necessário que ela tenha características raciais a serem exploradas no enredo da novela quase sempre. Isso reduz a presença de mulheres negras a número bastante pequeno.

Em contrapartida, quando a atriz negra é escalada para um papel em que a questão racial seja indiferente, sua raça é escondida ou até mesmo negada. No entanto, nossa análise não formula que o racismo deva ser tema obrigatório de todos os personagens negros, mas, pelo estilo brasileiro de novela específico ser de uma proximidade com a realidade forte, ignorar o tema completamente passa um ar surrealista para todos aqueles que lidam com ele no cotidiano. Porém, ao considerar

o mito da democracia racial ainda presente no país, pode-se entender a naturalidade com que isso é recebido e reproduzido cotidianamente pelos brancos brasileiros.

No próximo capítulo averiguaremos, a partir de cinco telenovelas produzidas e exibidas em períodos de tempo diferentes e em contextos distintos, o empoderamento feminino negro, destacando as mudanças de narrativas, a construção das personagens e o contexto que ela se insere. Buscaremos, dessa forma, retratar as mudanças de narrativa ao passar dos anos e a não-inserção de personagens negras.

CAPÍTULO III – “ABRA AS SUAS ASAS, SOLTE SUAS FERAS”: AS TELENOVELAS GLOBAIS NO CAMINHO DO EMPODERAMENTO FEMININO E PROTAGONISMO NEGRO

Conforme indicado na metodologia, destacaremos neste capítulo, através da Análise de Narrativas e do Tipo Ideal, a construção da persona negra nas telenovelas globais do horário nobre, em seus aspectos sociais, culturais e identitários, compreendendo historicamente como essas personagens propõem empoderamento feminino através de suas trajetórias. As telenovelas, *Vale Tudo* (1988), *Explode Coração* (1995), *A favorita* (2008) e *Amor de mãe* (2019), contam a trajetória e a representação da mulher negra no produto midiático mais assistido e consumido no Brasil. Buscaremos responder algumas questões que nortearam nossa pesquisa, principalmente sobre a ausência do protagonismo negro nas “telenovelas das nove”. Para a análise, optamos pelas narrativas das personagens de *Vale Tudo*: Raquel Acioly (Regina Duarte); *Explode Coração*: Dara (Tereza Seiblitz); *A Favorita*: Alícia (Taís Araújo); e *Amor de Mãe*: Vitória (Taís Araújo) e Camila (Jéssica Ellen).

Apesar da pesquisa buscar responder as questões sobre o empoderamento e protagonismo de mulheres negras, em algumas telenovelas selecionadas para o estudo, elas não possuem personagens negras para poderem ser analisadas, retratando o ocultamento de atrizes negras que não eram convidadas para participarem de telenovelas, realizaremos, no entanto, uma análise contextual, destacando a ausência das atrizes negras. Quando escolhemos as telenovelas, não sabíamos da ausência dessas personagens, acreditávamos que apesar de não estarem em protagonismo, estariam como personagens periféricas, porém constatamos a total inexistências dessas personagens nas telenovelas. Deliberamos, contudo, permanecer com as escolhas, enfatizar o empoderamento feminino das personagens protagonistas e destacar que a telenovela que ocupa uma das maiores audiências da TV Brasileira, não possui sequer uma personagem negra em sua narrativa.

Conforme indicado na metodologia, destacamos através da Análise de Narrativas, a resiliência feminina, o empoderamento, o rompimento de normas patriarcais vigentes e a importância da representação feminina para as mulheres brasileiras. Aliado a isso, montaremos um quadro, já pré-definido na metodologia,

destacando as diferenças do tipo ideal retratado nas telenovelas e a realidade dessas mulheres negras em sociedade obtido através de institutos de pesquisas.

A telenovela brasileira pode ser descrita como uma “narrativa da nação” (LOPES, 2003), por ter conquistado reconhecimento público artístico e cultural, além de ser um catalizador popular no debate sobre cultura brasileira e temáticas nacionais. *Vale Tudo* (1988), segunda telenovela do estudo, funcionou em sua narrativa como uma metáfora ao Brasil naquele momento, apresentando personagens seja em papéis ligados a práticas de “malandragem” e desonestidade, seja em atuações em que se pontua a descrença com o cenário político-social no, então novo, contexto de redemocratização, já que acabávamos de conquistar a liberdade do regime ditatorial que durou 24 anos. Destaca-se também a apropriação da Rede Globo como disseminadora de um discurso sobre o Brasil e os brasileiros, constituindo-se como uma importante agente de construção de uma identidade nacional na indústria do entretenimento (KORNIS, 2001).

Kornis (2001), a partir da metodologia desenvolvida por Garcia, esclarece que para analisar uma trama audiovisual é necessário entender o contexto – econômico, político, social e cultural – no qual a telenovela está inserida dentro da relação tempo-espço. Os anos 1980 foram cruciais na História do Brasil em relação aos aspectos políticos, sociais e culturais, pois a sociedade brasileira se encontrava em período de transição e mutação devido ao cenário político que se estabelecia. Para fazer um elo entre a ficção e a realidade, e assim conscientizar, denunciar e, sobretudo, alertar a sociedade para os fortes acontecimentos sociais do país, a telenovela *Vale Tudo* engajou na sua trama os anseios pelos quais lutavam os brasileiros.

3.1. Vale Tudo

No final da década de 1980, todo o mundo estava na esperança e em contagem regressiva para tão esperada chegada do século XXI e isso já levava a grande maioria das pessoas a crer que iríamos ou então já estávamos vivendo um período no qual a ciência e a tecnologia se desenvolveram muito mais do que em toda a existência humana anterior. No entanto, seria imprudente concluir que essas inegáveis e importantes conquistas do homem lhe tenham propiciado igual evolução no terreno

da ética e da moral. O ser humano passou a ter a necessidade de trabalhar mais para fazer frente aos encargos relacionados à sua sobrevivência (como alimentação, remédios, roupas, moradia, diversão, etc). Contudo, os modernos meios de comunicação que começaram a emergir, principalmente o eletrônico, que foi acelerado pela chegada do computador e do telefone celular ao Brasil, assim como em diversos países subdesenvolvidos, teve, através de sofisticados processos, o poder de conduzir o homem ao consumo desenfreado, o que proporcionou de forma quase mecânica o investimento, de diversos grupos sociais, em bens materiais, ocasionando desequilíbrios entre aqueles que tinham bens e dinheiro, aqueles que não os possuíam e aqueles que eram capazes de tudo para obtê-los

Os anos que antecederam a narrativa da telenovela Vale Tudo, ou seja, o início e o meio da década de 1980, já que a trama se passava no Brasil de 1988 e 1989, o país atravessou uma série de transformações relacionadas ao contexto histórico e cultural. Na década de 1980, a situação econômica e política do país era desesperadora e a telenovela Vale Tudo, por meio de seus personagens fictícios, denunciava as falcatruas dos poderosos que controlavam o capital brasileiro. A trama focava de maneira explícita e até expunha assuntos que preocupavam e se faziam presentes na realidade do brasileiro, tais como a corrupção, a excessiva falta de empregos e a desonestidade. Por isso era estritamente importante compreender os acontecimentos que cercavam a vida de cada cidadão, e a novela se prestou socialmente para exercer essa função. Talvez esse tenha sido o mote principal da trama, muito mais que entreter: educar e conscientizar a população do nosso país. A telenovela continha todos os ingredientes necessários para sustentar as premissas de um folhetim, porém, partia de uma agressiva indagação que pairava na cabeça de boa parte dos brasileiros: “vale a pena ser honesto no Brasil?”. Vale Tudo marcou época na história da teledramaturgia brasileira não apenas por ser uma telenovela realista e com alto tom de sarcasmo, mas também por usar – de maneira muito inteligente – a ficção para criticar a realidade.

A trama inicia em uma briga entre o casal Rubinho (Daniel Filho) e Raquel (Regina Duarte). Rubinho chega em casa no meio da madrugada bêbado e Raquel começa a questionar o porquê do horário de chegada do marido e elencar as dívidas que eles estavam enfrentando e a vergonha em não ter dinheiro para pagar. Nesta cena, a mocinha já deixa explícita a sua marca no folhetim: a honestidade.

Seguindo, pois, o fio metodológico proposto, passemos a análise da trama. No **capítulo 01**, logo ao iniciar a telenovela, Raquel está não quarto, deitada na cama acordada, quando seu marido chega. Ele abre a porta desnorteado e fala “te falei pra não me esperar que eu falei que ia chegar tarde”. Raquel então responde “muita preocupação”. A submissão de Raquel já é demonstrada nesse diálogo. Ele enquanto se diverte e aproveita a noite em lugares externos ao da casa, a esposa que vive em um contexto moralista e patriarcal o espera em casa. O diálogo continua e se encaminha para uma briga entre o casal. Enquanto Raquel expõe os problemas do espaço interno da casa e cobra um posicionamento de Rubinho, ele parece não querer assunto com a esposa.

- Rubinho: último freguês que pediu a conta já era dez para às quatro. - Raquel: trouxe dinheiro? Nenhuma loja da rua quer me vender mais fiado. Meu patrão não dá mais vale. O dentista da Fátima deu o orçamento. Sabe quanto foi o orçamento? - Rubinho: - dez pras quatro, tem gente que parece que não tem casa. [Ele diz isso enquanto retira os sapatos e parece não se importar muito para o que a esposa expõe]. Raquel ao perceber que o marido estava mentindo, liga o abajur do quarto e se levanta aos gritos.



Figura 22: Raquel Accioli (Regina Duarte) acordando com a chegada de Rubinho (Daniel Filho) bêbado

- Raquel: não faz gênero que eu tô sabendo muito bem que você foi despedido da boate. - Rubinho: ah, não grita! [Rubinho nesse momento se levanta e vai em

direção ao banheiro, Raquel vai logo em seguida]. - Raquel: e perdeu de novo por essa responsabilidade! - Rubinho: - E quem é que foi encher teus ouvidos de fofoca? - Raquel: oito cáries na boca da Fátima, oito, três em baixo e cinco em cima. - Rubinho: estão precisando de um pianista no plano, salário alto. - Raquel: bebeu de novo! A filha com a boca podre e ele bebendo.



Figura 23: Raquel Accioli discutindo com Rubinho

O diálogo continua e Rubinho afirma que irá mudar, que as coisas vão melhorar e ele vai encontrar um novo emprego. - Rubinho: eu tô tentando descolar um emprego, pombas. O patrão me oferece whisky e eu vou negar? - Raquel: vão cortar a luz, eu já te avisei mil vezes que vão cortar a luz. Venceu dia sete, eles dão quinze dias e cortam. - Rubinho: ah, o porteiro faz um gato. - Raquel: meu Deus do céu, a prestação atrasada quatro meses! Pra quê, meu Santo Cristo, comprar ar-condicionado se não tá podendo. - Rubinho: a vida difícil, uma crise... - Raquel: ai, o nome que vai para o SPC é o meu, porque o teu acho que já é sujo de nascença... - Rubinho: estamos vivendo um período difícil... - Raquel: há 11 anos? - Rubinho: - Mas agora eu tenho uma barbada infalível [nesse momento ele diz palavras confusas por estar bêbado] por sétimo par, dupla 14, informação! - Raquel: o condomínio atrasado há cinco meses, cinco meses, eu morro de vergonha, morro de medo de encontrar com o síndico no elevador... - Rubinho: já mandei dizer que era para vir falar comigo, que é eu que sou homem!

Rubinho então expõem nesse momento o discurso patriarcal do homem provedor, essa figura foi forjada nos valores familiares heteronormativos e no poderio econômico fruto dessa inserção na esfera pública. O trabalho que explora também é um refúgio, onde os homens não precisam realizar as tarefas do trabalho doméstico, de cuidado dos/das outros/outras, de demonstrar afeto (HOOKS, 2004). Na racionalidade fria do trabalho os homens afirmam a supressão de sentimentos. Assim, seja como o empreendedor ou como o assalariado, os homens construíram sua respeitabilidade enquanto homens a partir da dimensão produtiva do trabalho na esfera pública (KIMMEL, 1998).

Na continuação do diálogo, Raquel rebate Rubinho e questiona a sua masculinidade. - Raquel: homem? ha ha. Homem só se for na rua para tuas “vagabundas”! - Rubinho: olha, mulher... - Raquel: por que aqui nessa casa tem homem? Aqui nessa cama quem é que pode dizer que é homem?.

Com o ego masculino ferido, Rubinho nesse momento agride Raquel. Ele recorre a violência para demonstrar poder. Gilberto Freyre já destacava que “é característico do regime patriarcal, o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo” (FREYRE, 2002, p. 805).



Figura 24: Raquel Accioli é agredida por Rubinho

A filha de Raquel, Maria de Fátima (Glória Pires) presencia a violência contra a sua mãe e chora incrédula com a cena sem dizer nada. Ao decorrer da trama, ela se mostra oposta à mãe, desonesta, ambiciosa e calculista. A telenovela apresenta o crescimento da menina Maria de Fátima em que ela se torna uma jovem com caráter duvidoso, disposta a qualquer coisa para vencer na vida. Apesar de ter sido criada pela mãe durante toda sua infância e adolescência.



Figura 25: Maria de Fátima (Glória Pires) presencia o pai agredindo sua mãe

Após o episódio envolvendo o marido, Raquel se muda com a filha para o Paraná, especificamente para Foz do Iguaçu, onde ela entende que o processo sofrido no casamento foi de falência e fracasso. Em diálogo com o pai, ela busca um motivo para explicar o divórcio, demonstrando medo em decepcionar a figura patriarcal: - Raquel: juro que tentei pai, onze anos eu tentei. - Salvador (Sebastião Vasconcelos): para mim, filha, você não tem que dar explicação nenhuma. – Raquel: ai fracasso, paizinho, que fracasso, onze anos... O pai de Raquel então a acolhe e não questiona os motivos do divórcio, mostrando o outro lado da figura masculina. A telenovela em toda sua narrativa mostra a dualidade (bem, mal, feio, bonito, honesto, desonesto), onde o espectador a todo momento tenta se alinhar a algum personagem, buscando a identificação com eles.



Figura 26: Raquel Accioli e sua filha se mudam para a casa do pai de Raquel

Ao acreditar que o casamento foi um fracasso e que ela fracassou, Raquel acredita que a culpa do divórcio foi dela, mais uma vez se inferiorizando e sustentando todo o peso da culpa que o patriarcado lhe impôs. Raquel viveu 11 anos dependendo do marido para pagar as suas contas, para sustentar a sua casa e sustentar a sua filha, quando ele afirma que o “homem da casa sou eu”, ele está reafirmando o seu local e relembrando a Raquel qual seria o lugar dela.

O aspecto mais impressionante na estrutura familiar vigente até poucas décadas, sempre foi o aparente conformismo ostentado pela mulher frente à condição de sujeição imposta pela lei e pelos costumes: crescia submissa ao pai e continuava pela vida toda submissa ao marido - só trocava de senhor - continuando "serva" do marido e dos filhos. Conquanto essa servidão fosse até cumprida com amor, afeto e respeito recíproco, o que fazia com que o fardo não lhe parecesse demasiado pesado; todavia, muita das vezes havia que ser suportado apenas pela dependência econômica do marido, pois a mulher era tradicionalmente educada para procriar e obedecer ao esposo-chefe, sem outras pretensões pessoais.³¹

Percebemos, portanto, a força que o casamento exercia sob Raquel. A partir do momento que ela decide ir embora com a sua filha, ela põe fim a um ciclo de

31

Disponível

em:

<https://periodicos.unicesumar.edu.br/index.php/revjuridica/article/download/368/431/#:~:text=O%20aspecto%20mais%20impressionante%20na,senhor%20%2D%20continuando%20%22serva%22%20do.>
Acesso em: 16 de mai. 2022.

violência simbólica e violência física que havia sofrido. Apesar dela não compreender que a culpa do divórcio não era dela, ela consegue sair da situação que a aprisionava. Posteriormente, Raquel, se torna uma generosa guia turística na cidade de Foz do Iguaçu, no Paraná, e após a morte do seu pai, herda uma única casa que estava no nome da filha, a ambiciosa Maria de Fátima (Glória Pires), que obstinada pela ascensão social, pretende subir na vida a qualquer custo, mesmo que tenha que passar por cima de qualquer valor ético, moral e/ou sentimental. Como sente vergonha da simplicidade exacerbada da mãe e completamente iludida com uma vida de poder, Maria de Fátima acaba vendendo a casa deixada pelo avô e deixa a mãe na miséria.



Figura 27: Maria de Fátima chega no Rio de Janeiro

Ao chegar no Rio de Janeiro, Raquel fora rejeitada pela filha, foi assaltada e levaram grande parte do seu dinheiro, não foi admitida em uma vaga de emprego para digitadora no jornal, e se vê desesperada em busca de uma oportunidade de trabalhar, já que estava morando de favor na casa de recém conhecidos. Resiliente, ao se deparar com a situação de desemprego e a falta de formação profissional ressaltada pelo redator do jornal Bartolomeu (Cláudio Corrêa), Raquel consegue enxergar um talento que até então era utilizado apenas para servir ao pai e ao marido: cozinhar. Na praia em conversa com os colegas, Raquel expõe sua angústia: - O pai de Ivan ontem me falou umas coisas tão bonitas “que todo mundo, qualquer pessoa tem dentro de si uma vocação, um talento para alguma coisa” e eu fico pensando, vocação,

talento, para quê? Logo após esse diálogo e ao perceber que na praia vendiam comidas em alto custo com uma baixa qualidade, Raquel tem uma ideia de empreender e assim vai para casa às pressas e conta o pouco de dinheiro que lhe restou para investir.



Figura 28: Raquel Accioli contando o dinheiro para dar início a um empreendimento

O empoderamento de Raquel e a sua autoestima se elevam a partir do momento que ela consegue ter a sua própria renda. Apesar de olharem com menosprezo para sua iniciativa, Raquel prepara os sanduíches e parte para a praia e consegue vender todos os 120 sanduíches e, a partir disso, posteriormente, consegue vencer um concurso e ter seu próprio restaurante. Raquel foi o espelho para inúmeras mulheres daquela época. Apesar do empoderamento e o feminismo não serem temas principais da trama, a personagem Raquel consegue passar em sua construção identitária e sua trajetória como mulher, que é possível conquistar seus sonhos sem depender de um casamento.

3.2. Explode Coração

Nos anos 90, o país passava por um período de intensa participação da sociedade civil na definição de novas formas de gestão da cidadania, fosse a partir da luta por eleições diretas, fosse na construção da nova Constituição, a chamada

“Constituição Cidadã”, uma vez que esta expressava os anseios de diferentes grupos da sociedade até então alijados da construção de um pacto democrático. Essas condições foram sendo construídas durante os anos 80, quando os movimentos sociais, articulados com organizações não governamentais internacionais, atuavam contra o Estado, denunciando o caráter excludente de suas políticas.

Araújo (2014) caracteriza a década de 90 como a “era das chacinas” ao se referir à repercussão nacional e internacional da mobilização social produzida especialmente a partir do desaparecimento de 11 pessoas da favela de Acari-RJ, em 1990. Os corpos das vítimas nunca foram encontrados e as “Mães de Acari” passaram a tomar o cenário público com “práticas de luto e reivindicativas de justiça”, dando visibilidade nacional e internacional à universalidade dos direitos humanos no Brasil. Araújo (2008) argumenta que as “Mães de Acari” elaboraram “tecnologias de protesto” para dar visibilidade pública à sua causa e “tecnologias de defesa” no sentido de lidar com as desqualificações públicas de suas identidades, atentando para sua tripla condição de gênero (mulher/mãe), classe (pobre) e socioespacial (faveladas).

A construção da trajetória de luta foi diretamente influenciada pelo compartilhamento de experiências que deram sentido aos seus casos individuais. Cabe destacar a visibilidade atribuída ao fenômeno do desaparecimento pelos meios de comunicação, especialmente pela repercussão da novela *Explode Coração*, que marca um período fundamental para o reconhecimento e a institucionalização de suas lutas. A família é um elemento político central na mobilização dessas mães, uma vez que ela é que dá inteligibilidade às múltiplas ausências vivenciadas no cotidiano, tanto na relação com o desaparecido como na relação com o Estado. Nesse contexto, as clivagens de classe são produtivas para pensar as tensões e os conflitos em torno dos projetos de transformação social, mas também as diferenças de repercussão de cada caso individual. Ao se constituírem como mães no espaço público por meio de uma ética, novas relações de poder são produzidas, mesmo que sejam formadas a partir da reafirmação de normas e papéis sociais tradicionais

A telenovela oferece aos telespectadores o descompromisso, a desmobilização da atenção, o descanso e a recomposição restauradora do desgaste provocado pelos embates da vida cotidiana. A ficção não traz problemas, antes coloca cada telespectador diante de seres familiares vivendo conflitos, buscando soluções, reconciliando-se, mostrando um modo de ver e reagir diante das possibilidades de

escolha de resposta às questões que a cada passo propõem a complexidade do mundo real no interagir social. Para o telespectador, a novela representa uma possibilidade de fugir das amarguras do cotidiano e ir ao encontro de uma vida, cheia de mistério, suspense, amor e paixão, onde tudo acaba bem. Os maus são castigados; os bons recompensados. Isto ocasiona um tipo de fenômeno psicológico chamando de “satisfação substitutiva”. Devemos atribuir também as atuais telenovelas um crescente e importante papel na ilustração e no debate de questões sociais. Ela pode ser considerada uma poderosa arma; é capaz de gerar um conjunto de valores e significados que orientam a população nos mais variados assuntos de sua realidade, como por exemplo, na política, em questões comportamentais relacionadas ao racismo e à violência.

A telenovela *Explode Coração*, de autoria de Glória Perez, que foi ao ar em 1995, abriu espaço para as mães divulgarem cartazes com fotos dos filhos desaparecidos. A função “mural de aviso” tinha como cenário as escadarias da Igreja da Candelária no Centro do Rio de Janeiro. A junção de imagens de mães e crianças desaparecidas naquele cenário em particular gerou múltiplas referências. A telenovela aludia a mais um exemplo de repercussão ocorrido em 1992: a chamada Chacina da Candelária, quando policiais militares assassinaram meninos de rua em frente aquela mesma igreja. A imagem de mães em busca de seus filhos em praça pública também remetia às Mães da Praça de Maio, na Argentina dos anos de violência militar. Este processo de reflexividade seda na experiência do espectador das telenovelas. Pelas comparações que fazem entre os personagens e as pessoas com quem convivem em suas vidas cotidianas, pela aproximação que sentem com certos personagens ou certas situações vividas por eles, é possível notar como os espectadores reveem a si mesmos, colocam-se em diálogo com a narrativa. (ALMEIDA, 2002, p. 211). Para o autor Benedito Ruy Barbosa, a telenovela tem ainda uma função educativa

(...) E quando chega no final da novela, se não fica um residual lançado, algo produtivo que tenha valido a pena seu esforço, é como contar um conto da carochinha, uma história de amor. Eu venho tentando fazer isso desde 1971 quando fiz a primeira novela educativa, usar a telenovela como instrumento de educação também. Porque eu percebo uma coisa: o telespectador quando está vendo uma novela na televisão, fica desarmado pela emoção, ele entra na emoção da trama e quando você o encontra desarmado assim pode jogar elementos educativos dentro da trama porque ele assimila muito bem. (Entrevista com Benedito Ruy Barbosa, no Programa Roda Viva da TV Cultura, exibido no dia 24/02/97).

Um dos principais objetivos da narrativa ficcional hoje é o de retratar a vida real, o cotidiano. A ficção e a realidade ora se separam, ora se entrelaçam estabelecendo um paralelismo concreto entre os cotidianos ficcional e real através de fortes elementos de identificação pessoal. “A passagem da novela para a vida das pessoas conhecidas é fácil e recorrente, e serve inclusive para que as mães discutam com suas filhas, temas delicados como sexualidade e relações amorosas” (ALMEIDA, 2002 p.211). Assim, pela contínua relação estabelecida entre as tramas das telenovelas diárias e as muitas interfaces de nossas vidas, diariamente, abre-se um caminho verossímil de constantes trocas de cotidiano, mas que nunca se reduzem um ao outro e muito menos se confundem. Dessa forma, as telenovelas, nos permite pensá-las, não como uma forma indigna de cultura, mas como um meio incrivelmente rico capaz de regular discussões e pautar a mídia. Provocando, muitas vezes, um processo de revisão de valores e pontos de vista. Trata-se de um consagrado meio de conscientização e educação das massas.

Os espectadores discutem muito o que veem na novela – mesmo que por vezes o façam de modo irônico, distanciado ou distraído, como se a novela não fosse um assunto sério (...) discutem os personagens, comparam as situações e reações ao que eles próprios ou como vivem e atuam pessoas conhecidas. (ALMEIDA, 2002, p. 211)

É importante salientar que a maioria das telenovelas da Rede Globo vem atribuindo progressivamente um maior espaço em seus capítulos, ao merchandising social, com a finalidade de suprir as necessidades latentes dos telespectadores. Exemplo disso é a inserção de campanhas de prevenção à gravidez, prevenção à AIDS e a doenças sexualmente transmissíveis, entre outras, inseridas no cotidiano da telenovela. Ignorar uma produção cultural capaz de controlar, dentro do seu horário, as emoções de milhões de brasileiros e de produzir tamanha ressonância, seria fechar os olhos à própria realidade cultural do país em que esse fenômeno se verifica.



Figura 29: Mães exibem cartazes de filhos desaparecidos

Para além das questões educativas e sociais que a telenovela *Explode Coração* propõe, analisaremos a personagem Dara (Tereza Seibnitz). Dara é uma jovem cigana que se orgulha das suas origens, ligada aos costumes e tradições do povo cigano, porém não concorda e não aceita a falta de liberdade que a tradição lhe impõe. Dara nega-se a casar-se com o noivo prometido em sua infância e sonha em trabalhar e ter sua independência. Dara faz cursinho pré-vestibular às escondidas contra a vontade do pai Jairo (Paulo José) que é extremamente conservador e comprometido com as tradições ciganas.

A trama remete ao conflito tradição e inovação, retratando a relação pela internet de Dara com o empresário Júlio Falcão (Edson Celulari), virtualmente, os dois se envolvem e, posteriormente, ao se conhecerem pessoalmente se apaixonam. Após enfrentar muitos problemas, entre eles a solidão, Dara cede aos apelos da família e se casa com Igor, embora grávida de Júlio. Na cultura cigana, no dia do casamento a noiva deve dar uma prova de sua virgindade. Ciente da situação de Dara, Igor promete que, apesar de casados, não a tocará, e, para ajudá-la a forjar a falsa prova diante de sua comunidade, faz um corte no próprio braço e suja a saia da amada de sangue. Dara permanece casada com Igor até o último capítulo da telenovela, quando dá à luz

ao filho. O parto, realizado numa praia, é acompanhado por Igor, que leva Dara e a criança ao encontro de Júlio, e parte para sempre.



Figura 30: Dara (Tereza Seiblitz) conversa online com Júlio Falcão (Edson Celulari)

Na primeira análise de narrativa da telenovela, optamos pelo **capítulo 4**, onde Dara após fazer cursinho pré-vestibular, sob a proteção da empregada da sua casa Odaísa (Isadora Ribeiro), comemora a sua aprovação. Porém, Odaísa relembra que seus pais não aceitarão essa aprovação. – Dara: Odaísa, eu passei, eu passei, eu vou me formar, você vai ver! – Odaísa: e vai sobrar para mim, eu já vi tudo, em? Eles me pagam para eu tomar conta de vocês duas, Dara, vão acreditar que você passou no vestibular sem fazer cursinho não, sabia? É ruim, em? Eu vou é perder meu emprego. – Dara: porque é que cigano tem que ser ignorante? Eu não concordo com isso, eu não me acostumo, isso tem que mudar, Odaísa!



Figura 31: Dara conta a Odaísa (Isadora Ribeiro) a felicidade em ter passado no vestibular

É importante destacar que apesar da proteção extrema dos seus pais ciganos, Dara se impõe e encontra estratégias para realizar seus sonhos, não aceitando casamento arranjando ou retaliações quanto a seu futuro. Ela quebra uma tradição a favor de suas escolhas enquanto mulher, não deixando as suas tradições culturais de lado. Faz questão de danças, de respeitar os ensinamentos dos mais velhos, de realizar ritos, mas não aceita e promove uma resistência quanto a sua vida.

Quando Dara decide contar a sua mãe Lola (Eliane Giardini) sobre a sua aprovação no vestibular, a mãe não aceita, discute e agride Dara, pesando a escolha da filha a sua responsabilidade como mãe, como se tivesse de prestar contas a seu marido, se culpando por a filha não ter seguido a tradição do povo cigano. – Dara: mãe, eu tenho uma coisa para contar para senhora. – Lola: conta! – Dara: é... é que eu fiz uma coisa. – Lola: hum... fez o quê, em? – Dara: é... eu fiz o cursinho escondido e passei no vestibular. – Lola: você o que? – Dara: eu passei no vestibular, mãe! – Lola: como é que você fez isso comigo, Dara? Com teu pai? – Dara: eu não quero ser ignorante. – Lola: uma filha minha metida em vestibular, em faculdade... nós vamos virar o quê? De nariz grande diante do nosso povo? Você me mata, Dara, você me mata, mata teu pai! Que contas que eu vou prestar teu pai? Como é que você me cegou desse jeito?



Figura 32: Dara é agredida por Lola (Eliane Giardini) após contar sobre a aprovação

No **capítulo 9**, o avô de Dara, Mio (Ivan de Albuquerque), discute com Lola e a responsabiliza por Dara ter realizado exame para entrar na faculdade. – Mio: o que é que você tá me dizendo, Lola? A Dara fez exame para entrar na Faculdade? – Lola: fez, meu sogro, ela fez. – Mio: e você? Como é que você deixa uma coisa dessa acontecer? – Lola: ela fez tudo escondido da gente, a lanca tá de prova aqui, que ninguém aqui em casa sabia de nada. – Mio: mas que mãe você é que não enxerga, não enxerga os passos da sua filha? Você não cuidou da sua casa. Você não cuidou das suas filhas como devia ter cuidado! – Lola: não diga isso, meu sogro, não diga isso. – Mio: você não teve a capacidade de passar para sua filha o que sua mãe lhe passou. Você não foi a nora que eu achei que você era. – Lola: o senhor não sabe como é difícil criar os filhos, com toda essa influência em volta da gente. Por mais que a gente se esforce, por mais que a gente fique de guarda, tem a televisão, tem o rádio, tem a rua influenciando eles, não é mais como naquele tempo que a gente vivia só no nosso meio.

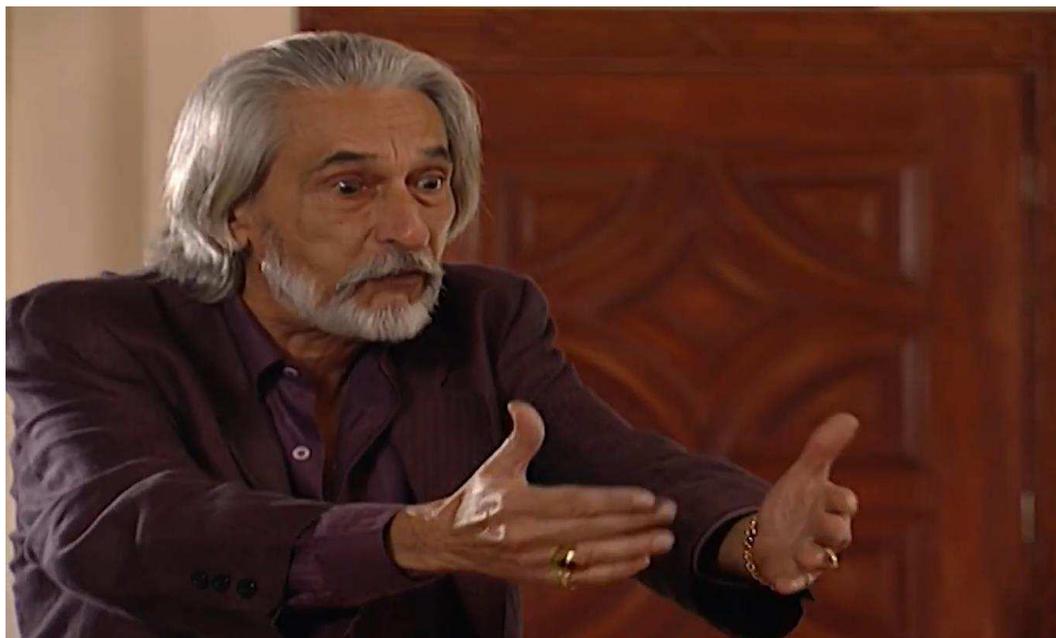


Figura 33: Mio (Ivan de Albuquerque) discutindo com Lola

O patriarcado em torno do lar de Dara é constatado nas falas de Mio e nas falas de Lola. O conceito de patriarcado é polissêmico. Visto que pode vir a conceituar duas questões bem distintas. O patriarcado pode referir-se tanto a um modo de organização familiar, definindo desta forma uma tipologia de família, neste caso a família cigana; assim como pode tratar de uma mentalidade, uma maneira de pensar o mundo e as relações de gênero partindo de uma visão hierárquica em que se legitima subordinações das mulheres. Uma visão misógina, andrógina e machista, que possibilita o insurgimento das relações de violência entre os sexos/gêneros. O termo patriarcado deriva do latim “patriarca” e indica a autoridade absoluta do chefe da família sobre os seus membros. Dessa maneira, o marido/o pai era considerado hierarquicamente superior à sua esposa/filhos e filhas e responsável juridicamente pelos mesmos. Esse sistema, que estabelece uma superioridade masculina/subalternidade feminina, fornece subsídios para a coação da mulher em virtude de impor as vontades masculinas, abrindo prerrogativas para o uso de mecanismos de coação, a violência inclusive. Transformando-se então nas raízes históricas da violência conjugal contemporânea.

Como ideologia que é o patriarcado pode ser apontada como uma força que impulsiona a ocorrência de violência entre homens e mulheres, habilitando sobremaneira o homem à prática deste abuso social, ademais de contar ainda com certa tolerância dos poderes públicos. Nesse sentido, o patriarcado figura como um censor, permitindo certas posturas sociais e condenando as

que não se adequem a uma identidade preconcebida e institucionalizada, por ele próprio, seja pela família, pela igreja e até mesmo pelo Estado, passando a ideia de que esses comportamentos são naturais e, por isso, não podem ser descartados. (OLIVEIRA, 2005, p.43)

O patriarcado, ao legitimar a falocracia (poder masculino), reafirma uma relação de subordinação, corrobora com o uso do poder como também da coerção e da violência nas relações de gênero. Fornecendo, deste modo, subsídios ao uso da força/dominação masculina, no sentido de se impor nas suas vontades e na satisfação dos seus desejos. Lola ao sentir medo da reação do sogro e do marido, reafirma o poder que cerceia a sua liberdade e a liberdade das suas filhas. Após Dara fugir de casa, Jairo se revolta e vai buscar a filha de forma brusca e violenta, exercendo autoridade e colocando em prática o machismo que envolve os lares tradicionais.



Figura 34: Dara é agredida por seu pai

Dara consegue suporte na família de Serginho (Rodrigo Santoro), conseguindo um local para ficar enquanto está fugida de casa novamente. Em visita, sua mãe Lola tenta convencer a filha a voltar para casa e destaca que a escolha de Dara arruinará a tradição cigana em seu lar. - Lola: a gente não se conforma de perder você, Dara. – Dara: ô mãe, a senhora ia me perder do mesmo jeito, mãe, eu ia me casar, ia ser de outra família, morar em outra casa, não ia poder ficar conversando até de madrugada no seu quarto, eu não ia mais tá em casa. – Lola: é muito diferente, filha, você podia tá

longe que a gente ia saber que você tava bem cuidada, que você tinha a sua casa, o seu marido, seus filhos, que você tava entregue a uma família amiga da gente, que teus sogros estavam te tratando bem, cuidando de você. – Dara: mas eu iria tá infeliz, mãe, eu não quero casar agora, eu não quero ter filhos agora, eu quero estudar, eu quero ter uma profissão, eu quero poder ser independente, escolher a minha vida, mãe. – Lola: você não tá arrependida, filha? – Dara: não, não tô, eu faria tudo de novo.



Figura 35: Dara recebe sua mãe

Apesar de Dara ainda estar ligada a tradição e valores ciganos, ela se impõe para enfrentar a sua família e estabelecer as suas escolhas. A telenovela *Explode Coração* destaca a importância, através dessa personagem, do empoderamento feminino e da liberdade da mulher em construir o seu próprio caminho.

3.3. A Favorita

É perceptível que a identidade negra na teledramaturgia foi construída de forma quase sempre estigmatizada, por meio de personagens subalternos ou estereotipados. Com base nos estudos de Araújo (2000), pode-se visualizar que, desde as primeiras participações, em 1964, a figura do negro sofreu uma série de negações ou subversões, como destacamos no capítulo anterior. Escravos, empregadas domésticas cômicas alcoviteiras e jagunços foram algumas das mais

comuns representações durante a história. Nem mesmo a década de 1970, quando a maioria dos folhetins decidia mostrar os conflitos dos brasileiros pela ascensão social, o negro teve uma abordagem diferenciada. Para Araújo (2008), apesar de esboçar a criação de outras referências sobre o assunto, os anos de 1980 e 1990 praticamente não trouxeram telenovelas que tratassem a discriminação racial contra o negro brasileiro de forma direta. A ausência, conforme o autor, era corroborada pelo padrão estético vigente que via na cor branca o ideal de beleza no país. Exemplo disso era a “exclusiva escolha de loiras como apresentadoras ideias de programas infantis e de modelos brancos para galãs e mocinhas” (ARAÚJO, 2008, p.981)

Nos anos 2000, com a efervescência dos movimentos sociais e do feminismo negro que lutava pela inserção de atores e atrizes negros nas telenovelas e principalmente em exercer papéis de protagonismo de mulheres negras, que não aconteceu até o ano de 2004, quando Taís Araújo foi protagonista da telenovela *Da cor do pecado*, produzida e exibida pela Rede Globo na faixa das 19:00hs. A trama conta a vida da vendedora de ervas maranhense Preta de Souza, interpretada por Taís Araújo, e sua luta para ser feliz ao lado de Paco Lambertini, protagonizado por Reynaldo Gianecchini. O amor inter-racial dos dois é o fio condutor de todo o folhetim, que também apresenta inúmeras situações de racismo, sobretudo, na postura dos vilões.

A Favorita, produzida e exibida pela Rede Globo entre 2008 e início de 2009, possui em seu enredo principal as personagens Flora (Patrícia Pillar) e Donatela (Cláudia Raia). As duas cresceram juntas, depois que Donatela perdeu os pais em um acidente e acabou adotada pela família de Flora. Quando crianças, as duas meninas eram melhores amigas, formando uma dupla sertaneja, Faísca e Espoleta. A carreira foi interrompida após a dupla conhecer os amigos Marcelo e Dodi, de quem se tornaram noivas. Donatela casou-se com Marcelo, filho do poderoso Gonçalo Fontini, dono de uma indústria de papel e celulose. Enquanto Flora tornou-se esposa de Dodi, um rapaz pobre, de caráter dúbio, e que trabalhava na firma do pai do amigo.

No auge da crise entre Flora e Donatela, Marcelo foi assassinado, morto com três tiros disparados do revólver que, segundo testemunhas, estava na mão de Flora. Pega em flagrante, ela foi presa, separada da filha Lara, na época com três anos, e condenada a dezoito anos de prisão. Donatela, que nunca perdoou a amiga pela

traição e por ter matado o seu marido, criou Lara, fruto do caso extraconjugal de Marcelo com Flora. Anos depois, ao sair da prisão, Flora vai lutar para provar a sua inocência, acusando a ex-amiga do crime pelo qual ela já pagou. Donatela, agora unida a Dodi, temerá que Flora se aproxime de Lara, que criou como sua filha.

Porém, o objeto do nosso estudo implica em torno da jovem Alícia (Taís Araújo), incluída no único núcleo de família negra na telenovela. Filha de Romildo Rosa (Milton Gonçalves), um político rico e corrupto, que tenta eleger seu filho prefeito de Triunfo, dando continuidade à sua saga política, Alícia é uma personagem forte, porém com uma narrativa ofuscada na telenovela. Ela é rica, artista plástica pretensiosa, emocionalmente instável, linda e inteligente, porém vive desafiando o pai, com quem tem uma relação complicada, principalmente pela falta de atenção e de apreço pelo seu trabalho. Apesar de enfrentá-lo, não tem coragem de romper com ele durante toda a narrativa.

Apesar da personagem Alícia não ter o protagonismo da telenovela, a construção da personagem passa por uma situação de sexismo logo no primeiro capítulo. Para chamar a atenção do pai, ela vai até um comício e se expõe nua para todo o público presente. Lima (2001) reitera que o estereótipo da mulher negra sensual é um dos mais conhecidos e explorados em praticamente todo tipo de obra, seja literária ou televisiva. Para ela, com o passar do tempo, a cor da pele negra tornou-se “um signo para invocar sensualidade e outros atributos a ela ligados” (LIMA, 2001, p.93).

No **capítulo 1**, Alícia afronta seu pai, questionando-o sobre o investimento que ele havia lhe prometido para a sua exposição. Romildo em tom de deboche inferioriza, desmerece e menospreza o trabalho da filha. Posteriormente, durante a trama, percebemos que o mesmo tratamento não é oferecido ao seu filho homem, que embora não faça nada da vida e seja um alcóolatra, é o favorito para ocupar cargo público e valorizado por ser um homem.

- Clemente (assessor de Romildo): Excelência, sua filha disse que precisa falar com o senhor antes do senhor sair. – Romildo: não, não, Clemente, agora não, tô muito ocupado. – Alícia: quer dizer que agora eu também tenho que marcar audiência para falar com o senhor, papai? – Romildo: não, minha filha, nós estamos muito

ocupados, estamos marcando aqui uma coletiva. – Alícia: eu tenho a impressão que o senhor não iria gostar que seus assessores escutassem nossa conversa. – Romildo: Mario Jorge, dê licença, por favor. O que você quer, minha filha? – Alícia: acabei de falar com o diretor de marketing naquela empresa que você garantiu que ia liberar o patrocínio para minha exposição e o cara me falou que a verba não saiu. – Romildo: o que você quer que eu faça? De repente ele não gostou do seu projeto, sua proposta cultural. – Alícia: o senhor sabe muito bem que pode pressionar essa gente para provar isso. – Romildo: 300 mil reais pra financiar uma presepada ridícula? 40 cabeças de alces empalhadas em cima de colunas de gelo? Minha filha, tenha a santa paciência! – Alícia: presepada ridícula? É o meu trabalho! É a minha vida! Mas sabe o que acontece? O senhor não me respeita como artista, o senhor nunca me respeitou. Olha a sua cara, o senhor me despreza, sempre me desprezou. – Romildo: você quer saber mesmo a minha opinião? Eu acho um abuso usar dinheiro público numa coisa louca como essa. – Alícia: o senhor não é a pessoa ideal para dar lições de moral sobre o que fazer com o dinheiro público. – Romildo: o que você está insinuando? Ah, filha, vá embora que eu tenho o que fazer. – Alícia: não, eu não vou embora não, o senhor vai ligar agora pra ele, vai conversar com o diretor de marketing, ou então... – Romildo: então o quê? – Alícia: o senhor sabe muito bem do que eu sou capaz! – Romildo: você está me ameaçando, pirralha? Você sabe que eu não tenho medo de você. – Alícia: pois deveria ter, papai!



Figura 36: Alícia (Taís Araújo) confronta seu pai Romildo (Milton Gonçalves)

Alícia, posteriormente, em um ato desesperador e em busca de chamar a atenção do pai, surge completamente nua em um comício público televisionado. Apesar de ser um ato a vista do grande público e do próprio autor – que direciona a cena - como engraçado e cômico, percebemos a sexualização do corpo negro. Na narrativa da telenovela o corpo de Alícia não lhe pertence, já que a sua exposição pretende expor o pai e não ela.



Figura 37: Alícia surge nua em um comício de seu pai



Figura 38: Alícia posa para as câmeras enquanto é presa

De acordo com o escritor Joel Zito Araújo, em seu livro “A negação do Brasil”, já destacado anteriormente,

Em poucos trabalhos identificamos atores negros nos papéis principais, de protagonistas ou antagonistas. [...] se o personagem criado pelo autor não receber, na sinopse, referências sobre o seu pertencimento racial, o ator branco tende a ser escolhido. O afrodescendente só terá a sua oportunidade assegurada se existirem rubricas que evidenciem a necessidade de um ator negro. Se na construção do personagem for destacado um tratamento estereotipado, recorrendo aos arquétipos da subalternidade na sociedade brasileira, aumenta a possibilidade de construção para o ator negro. De um modo geral, ao ator afro-brasileiro estão reservados os personagens sem, ou quase sem ação, os personagens passageiros, decorativos, que buscam compor o espaço da domesticidade, ou da realidade das ruas, em especial das favelas. (ARAÚJO, 2004, p. 57)

A ficção seriada pode contribuir na construção da realidade, memória e identidade social e a mulher negra na televisão é, em sua maioria, apresentada de uma maneira inferior e estereotipada, exercendo profissões de valor social pouco reconhecido, como símbolo de hipersexualidade. No caso da profissão de Alcília, artista, embora a personagem seja rica e bem-sucedida, a vista do pai, é uma profissão de diversão, “coisa de menina mimada”, destacando ao longo da novela que seu filho homem teria melhor “serventia” como político. De acordo com Ferrés, “a exposição constante a imagens estereotipadas da realidade leva à construção de algumas representações mentais da realidade igualmente estereotipadas”. (FERRÉS, 1998, p. 140)

A mulher negra também sofre uma espécie de rejeição, ela raramente é vista em representações midiáticas como revistas, novelas e comerciais, que quase sempre são estampados por mulheres loiras e brancas, nos “padrões” sociais mais aceitos dentro da cultura do embranquecimento. O corpo negro é tido como exótico, pecaminoso, “Da cor do pecado”, diferente, ligado ao sexo e ao racismo, que classifica a mulher negra como não apta para relacionamentos monogâmicos ou matrimônio. A partir desse tipo de estereotipação e inferiorização, a população afrodescendente sofre as mais diversas formas de discriminação pelos discursos racistas presentes na sociedade. De acordo com Bhabha (1998):

O ato de estereotipar não é o estabelecimento de uma falsa imagem que se torna bode expiatório de práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobre determinação, culpa, agressividade, o mascaramento e cisão de saberes “oficiais”

fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista. (BHABHA, 1998, p. 125).

Segundo Lopes (2002, p. 10), a telenovela, que é um produto midiático é “um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil”, indo da intimidade privada aos problemas sociais. Alícia, embora não seja a representação ideal da mulher negra brasileira, não reconheça seus privilégios e nem seu papel social, continua sendo uma personagem representativa, tanto por ser mulher, quanto por ser negra. Sua narrativa não propõe uma discussão aprofundada e nem seu núcleo familiar isolado dos outros núcleos brancos, se tornando uma representação de uma família totalmente em desequilíbrio, alicerçada em corrupção, retratando, portanto, para os brasileiros, que os negros quando não estão em papel de subalternidade, só conseguem alcançar a riqueza através de métodos criminosos.

Em entrevista, Taís Araújo afirmou que Alícia “foi uma personagem que não rolou muito, não deu muito certo. Ela foi meio eclipsada porque também a trama central era muito forte e muito boa, era o que o João Emanuel Carneiro tinha de mais forte, então o nosso núcleo ficou meio eclipsado ali”³². Houve também na época discussões acerca da aparência da personagem que utilizava cabelos lisos ao invés do seu cabelo natural crespo, endossando um estereótipo das mulheres ricas, onde não é aceitável ter cabelos cacheados. Neste sentido, destacamos que a representação funciona como produção de sentido pela linguagem, ou seja, “é a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo ‘real’ dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios” (HALL, 2016, p. 34). A junção da produção da narrativa e da exibição de um produto como a telenovela leva as questões sociais próprias de um tempo/lugar a serem representadas em produtos da indústria cultural. Assim, parte-se do princípio de que a representação está vinculada a uma responsabilidade social.

A representação da personagem Alícia, nos leva e nos remete a um lugar em que a educação e honestidade só é destinado a famílias brancas, e quando os negros ocupam esse lugar, estão rodeados de desonestidade, brigas e confusões, trazendo à tona a frase racista “sai da favela, mas a favela não sai dele”. Embora João Emanuel Carneiro tenha tentado criar uma representação fora do comum para personagens negros, não repassou de forma adequada. Inferiorizando os personagens e

³² Entrevista disponível em: <<https://rd1.com.br/tais-araujo-revela-decepcao-com-personagem-de-a-favorita-prometia-muito-e-nao-rolou/>>. Acesso em: 16 de jul. de 2022

congelando o núcleo da família negra, estagnando a narrativa da família Rosa e elevando o protagonismo da rivalidade entre Flora e Donatela.

3.4. Amor de Mãe

A televisão atua na formação do imaginário de quem consome seus produtos, os telespectadores. Diante disso, as representações carregadas de estereótipos, de algum modo são internalizadas pelas pessoas e isso afeta as reproduções no convívio social e vão se enraizando como verdades. No caso de discursos racistas, por serem reproduzidos constantemente na televisão brasileira, não é diferente. Na telenovela *Amor de Mãe*, onde enfatizamos, anteriormente, a importância de ter um elenco com a maior participação de atores e atrizes negras desde o lançamento das telenovelas no Brasil, percebemos o quanto foi valioso a inclusão e o desenvolvimento de narrativas que se entrelaçassem e que fizesse sentido, não criando apenas um núcleo de pessoas negras que não possuíssem histórias potentes na trama. Relacionado a isso, Hamburger (2011) afirma que a novela pode ser considerada “prointerativa”, pois possibilita a interação contínua com o telespectador, que passa a se relacionar com a narrativa, de modo que “estimula a formação de torcidas em torno de destinos desejados para as personagens” (HAMBURGER, 1998, p. 74).

Amor de Mãe, telenovela escrita por Manuela Dias, conta a história de três mulheres que vivem realidades distintas na cidade do Rio de Janeiro. Vitória Amorim (interpretada por Taís Araújo) é advogada do dono da PWA, empresa milionária de produção de plástico. Após alguns desencontros na tentativa obcecada de ser mãe, desfruta a maternidade com a chegada de três filhos de uma vez: Sandro, Tiago e Sofia. Thelma (interpretada por Adriana Esteves) é dona de um restaurante português da família que está quase indo à falência. Viúva e mãe de Danilo (Chay Suede), a personagem, de classe média, esconde um grande segredo após viver o trauma de um incêndio que levou o marido à morte. Lurdes (interpretada por Regina Casé) é nordestina e mãe de cinco filhos. Enquanto dava à luz a sua quarta criança, seu marido vende Domênico - o segundo filho - para uma traficante de crianças, Kátia (Vera Holtz), que o leva para o Rio de Janeiro. Desesperada, Lurdes junta todas as suas coisas e vai embora com os filhos atrás da criança perdida. No caminho, ela encontra Camila (Jéssica Ellen) abandonada na estrada e decide criá-la.

Destacaremos na pesquisa as personagens negras Vitória e Camila. A primeira é uma advogada bem-sucedida, que convive com a decisão entre ser ética e seguir os seus princípios, deixando de defender o corrupto Álvaro (Irandhir Santos) que é dono da PWA, uma empresa de fabricação de plástico que está em plena expansão e burla normas ambientais, ou seguir defendendo-o por causa do dinheiro. E Camila, professora de História, encontrada por Lurdes em uma estrada em Malaquitas - pequena cidade do interior do Rio Grande do Norte - no seu primeiro dia de vida. A personagem cresce na periferia do Rio de Janeiro ao lado da mãe e dos três irmãos. Recém formada em história, Camila passa a atuar como professora em uma escola pública do bairro do Passeio, na periferia do Rio de Janeiro. A professora utiliza o espaço da sala de aula com entusiasmo, trazendo discussões muito potentes sobre a história do Brasil. Protagoniza discursos extremamente relevantes para além da sala e das telas da TV, abordando a realidade do racismo, do machismo e da violência no Rio e no Brasil.

Na primeira análise de narrativa da telenovela, optamos pelo **capítulo 116**, onde Vitória apesar de ser rodeada de privilégios e de ser uma advogada rica e bem-sucedida, percebe os acontecimentos em sua volta e coloca em prática o seu compromisso social e a sororidade³³ que é uma das bases do empoderamento feminino. Passemos para a análise da narrativa.

- Vitória: e como é que você tá, Edilene? Como é que tá na sua casa? Seu marido, sua família, como é que vocês estão? – Edilene: as crianças estão com a minha mãe no interior, eu me separei do Zé Nildo, né? Tô com outra pessoa. – Vitória: ah, não tava feliz, né, melhor separar mesmo. – Vitória: e esse negócio aí no teu braço, Ediline, o que é isso? – Edilene: é, é que eu bati fazendo arrumação em casa, eu fico roxa fácil. Com licença aqui. – Vitória: poxa, Edilene, a gente se conhece faz quantos anos? Tá acontecendo alguma coisa que você precise de ajuda? – Edilene: que isso, dona Vitória? Não tem nada acontecendo não. Dona Lídia, se precisar de alguma coisa eu estou na cozinha. – Lídia: você acha que eu devo tentar conversar com ela? – Vitória: pede pra ela me procurar, Lídia.

³³ A sororidade diz respeito à união das mulheres. Envolve um sentimento de irmandade, empatia, solidariedade e companheirismo. É respeito e admiração ativados pela identidade de gênero. O significado de sororidade carrega a ideia de que elas ficam mais fortes quando se unem.

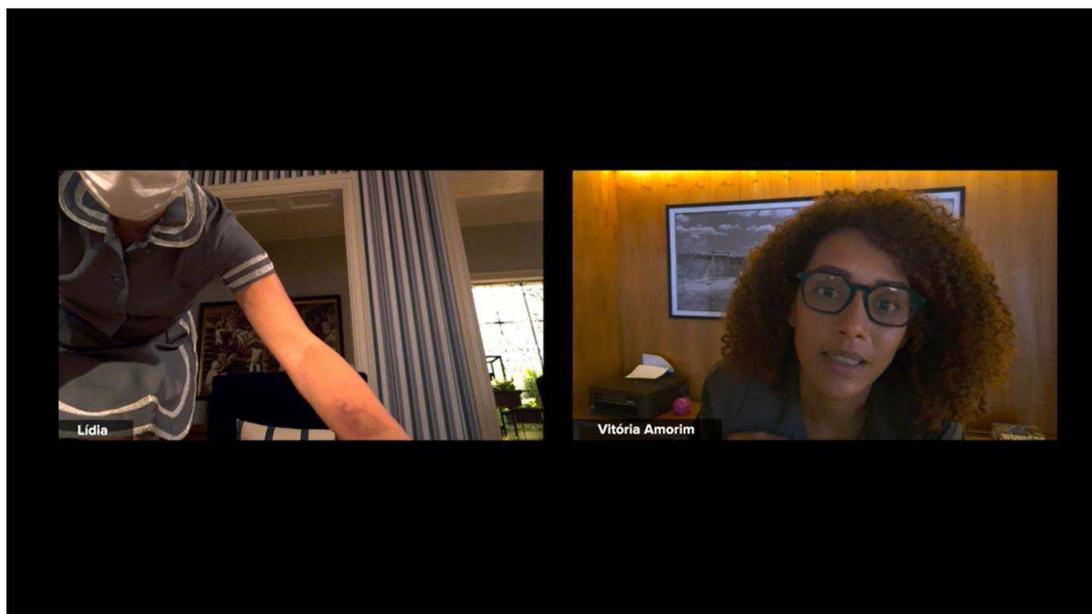


Figura 39: Vitória (Taís Araújo) percebe a marca de agressão no braço de Edilene (Beatrice Sayd)

Embora à distância, em chamada de vídeo, Vitória percebeu o braço roxo da empregada da sua amiga e a indaga, detalhe não percebido anteriormente por Lídia (Malu Galli), patroa de Edilene (Beatrice Sayd). Em um primeiro momento, Vitória apenas questiona Edilene sobre a marca de violência em seu braço. No segundo momento, ela empodera Edilene a denunciar o agressor.



Figura 40: Edilene busca ajuda na casa de Vitória

[Edilene toca a campainha da casa de Vitória] – Vitória: Edilene? Entra, Edilene. – Edilene: desculpa aparecer assim, dona Vitória, é que eu confio demais na senhora e eu não tô aguentando mais. – Vitória: eu sabia que tava acontecendo alguma coisa, senta, vou pegar uma água para você. Me fala, o que é que tá acontecendo? – Edilene: é que esse meu namorado novo é muito apaixonado e fica com ciúmes por qualquer coisa, aí as vezes ele perde a cabeça. – Vitória: e te bate! E isso tá acontecendo desde quando? – Edilene: começou um pouco antes da pandemia, mas aí ele ficou sem trabalhar e eu comecei a pagar as coisas lá em casa, agora ele só fica em casa. Eu sei que eu não sou uma pessoa fácil, eu não quero baixar a cabeça pra ele, entende? – Vitória: Edilene, em primeiro lugar, não existe nada que você faça que justifique ele bater em você! Se você quiser, a gente pode dar parte dele... – Edilene: mas eu não quero dar parte! Depois eu vou fazer o quê? Falar que ele não é uma pessoa ruim, entende? Mas ele fica nervoso, eu não devia ter vindo aqui... desculpa, dona Vitória. – Vitória: Edilene, Edilene, violência contra mulher é crime, você não tá sozinha!

Sardenberg (2006) destaca que, apesar das origens “radicais” do conceito de empoderamento, para as feministas “o empoderamento de mulheres, é o processo da conquista da autonomia, da autodeterminação. (...) O empoderamento das mulheres implica, para nós, na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal”.³⁴ Foi justamente o que aconteceu com Edilene após o discurso de Vitória, o ato de empoderar-se e conseguir coragem e força para denunciar o agressor, apesar de ter sido destacado por Vitória, só a própria Edilene poderia conseguir. Posteriormente, ela realiza a denúncia, como descrito a seguir:

- Vitória: tá pronto! Registro de ocorrência online feito, agora eu vou solicitar uma medida protetiva contra o seu namorado. – Edilene: isso quer dizer que ele não poderá chegar perto de mim? – Vitória: é, se ele descumprir a medida protetiva, ele vai preso. – Edilene: olha, dona Vitória, falando assim, parece simples, mas... – Vitória: mas?... – Edilene: isso não garante que ele não vai fazer nada contra mim, entende? Eu já vi esse tipo de coisa acontecer, a mulher presta queixa, mas mesmo assim o sujeito vai lá e agride ela, às vezes até mata. – Vitória: olha, Edilene, você tocou em

³⁴ Disponível em:

<<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf>>. Acesso em: 16 de mai. de 2022.

um ponto muito sensível do problema, né, que é a falta de assistência às mulheres que denunciam os seus agressores. O que eu posso fazer é deixar você ficar aqui enquanto a medida não é efetivada, você fica morando aqui em casa, enquanto isso eu vou preparando uma ação de suporte pra você não ficar perdida e nem desprotegida. Pode ser?



Figura 41: Vitória e Edilene conversam sobre a violência doméstica

Apesar das narrativas não tratarem diretamente do marcador raça, percebemos a importância que a personagem Vitória tem na trama, o protagonismo da sua personagem e a construção da narrativa para o desenvolvimento da história. Por muito tempo os personagens negros eram destinados a papéis de subalternidade, sexismo ou de comicidade, porém nos últimos anos percebeu-se a mudança de comportamento e de formatos, principalmente com a chegada de novos autores na Rede Globo, como a autora Manuela Dias. Os personagens construídos são reflexos dos autores, como destacamos anteriormente, que em sua grande maioria sempre foram homens e brancos.

Outra personagem emblemática na trama - e de grande relevância - é a personagem Camila, que com suas ações como uma mulher negra periférica, que busca utilizar todos os seus conhecimentos teóricos na prática do cotidiano e em uma educação transformadora, é totalmente revolucionário na história das telenovelas. Camila luta todos os dias, através de suas ações e discursos, contra a construção do

pensamento colonial que insere a população brasileira e, especialmente, as alunas e alunos do ensino público da periferia, em um lugar de exclusão. A professora luta para que esses estudantes reconheçam as diversas possibilidades propostas no “além” das categorias estabelecidas pelo discurso hegemônico das identidades.

Na segunda análise de narrativa da telenovela, optamos pelo **capítulo 43**, onde Camila, após ter sofrido um tiro no ombro na escola onde ela leciona a disciplina de história, em conversa com sua mãe Lurdes, chora ao lado de sua mãe Lurdes e expõe o cansaço de ter que lutar contra o racismo e o sexismo e de ter que continuar sendo forte todos os dias em uma sociedade tão desigual como a brasileira.

[Lurdes chega ao hospital que Camila está internada] – Lurdes: Como é que tu tá? Que carinha é essa? – Camila: ah, o médico falou que vou ter que ficar com isso aqui um tempão, que eu vou ter que fazer muita fisioterapia... – Lurdes: ah, tem que fazer, bora fazer... – Camila: é, mãe, eu não quero parar de trabalhar, eu não vou parar de dar aula não, e agora ainda por cima com essa gravidez aqui, eu não sei como isso aconteceu, eu não sei... – Lurdes: Camila, tu vai aguentar, tu é forte! – Camila: é, mãe, mas o problema é esse, eu sempre vou ter que ser forte? Sempre? Eu tenho que ser forte porque a gente é pobre e eu quero estudar, aí eu tenho que passar de primeira porque não posso perder nenhuma chance, nenhuma! Eu tenho que ser forte porque eu sou mulher e pra mulher é tudo mais difícil, ter que aguentar sempre um babaca olhando pra o meu peito, ao invés de prestar atenção no que eu tenho a dizer. Eu tenho que ser forte porque eu sou preta e a gente vive em um país racista, eu tenho que ser forte porque eu sou professora, porque eu tentei ajudar os meus alunos e tomei um tiro... Eu tenho que ser forte... Eu tô cansada, mãe, eu tô cansada! Eu tô cansada de ser forte, eu não vou poder ser fraca? Nenhum dia? Nenhuma vez na minha vida eu não vou poder? Eu tô cansada. – Lurdes: olha pra mim! Tu vai ter que ser forte, tá ouvindo o que tô dizendo? Tu vai ter que ser forte! Tu não pode fraquejar... meu amor, ainda não, ainda não dá pra ser fraca, nesse mundo que a gente vive ainda não dá, filha. Eu num guento isso de ver que tudo tu tem que ser a melhor, passar em primeiro lugar, isso me dá raiva quando vejo isso, porque é que tem que ser assim? Mas é assim! A gente tem que continuar assim, aproveitando cada chance da vida, a gente tem que tá o tempo todo assim. Sabe porque a gente tem que tá o tempo todo assim? Porque a gente num é gente não, a gente é sobrevivente. Ainda mais pra nós, filha, pra mulher é muito mais difícil, pra mulher é

muito difícil, ainda mais tu, da tua cor... ô meu amor, como eu queria que ninguém te julgasse pela cor da tua pele, ai, a coisa que mais queria, mas ainda não dá, a gente tem que continuar empurrando o mundo assim ó, empurrando o mundo mesmo sendo tão pesado, empurrando o mundo pra ele mudar. Ó, eu não acredito que eu te eduquei, tu virou a professora, tu é a professora, tu tá educando um monte de menino pra mudar o mundo. Olhe, se a gente for bem forte, Camila, se a gente for bem forte a filha desse daqui que tá dentro da tua barriga, vai poder fraquejar, vai poder ser frágil, vai poder ir pra o colinho... por enquanto dá não, filha, mas uma coisa eu posso te dar, uma certeza, enquanto eu tiver vida eu vou tá aqui ó, do teu lado, amor! Do teu lado.



Figura 42: Lurdes (Regina Casé) seca as lágrimas de Camila (Jéssica Ellen)

No Brasil, desde a época escravocrata, em um processo de invisibilização e desconstrução, inúmeros estereótipos foram construídos para categorizar homens e mulheres negras. Às negras coube o lugar de corpos quentes, hiperssexualizados, fortes e resistentes ao trabalho, naturalmente hábeis para a reprodução e para a intensa produção de leite, alçadas a condição de mulheres somente sob a perspectiva da violação e da exploração de sua condição de ama. Para cada um deles foram criados mecanismos de silenciamento e mutilação que naturalizaram seu uso e os transformaram em poderosas ferramentas de opressão racial e de gênero. Porém no epicentro de todos eles, está a crença de que mulheres negras não são mulheres e

que emana delas uma força que as habilita para o exercício de qualquer função braçal, como destacamos no capítulo anterior. A cristalização dessa ideia da mulher negra como forte, física e emocionalmente, tem raízes rizomáticas profundas e de difícil rastreamento.

No decorrer dos estudos sobre a colonialidade brasileira, Lélia Gonzalez (2018) afirma que a ancestralidade ameríndia e africana foi apagada da história brasileira durante o processo de colonização. A construção de uma narrativa supremacista branca que pregava a necessidade de um embranquecimento populacional só fez negar as raízes culturais que formaram o Brasil. Nesse sentido, Gonzalez (2018) desenvolve o conceito “Amefricanidade” e afirma que é fundamental que, enquanto brasileiros e latino-americanos, nos apropriemos de nossas raízes e tomemos posse de nossas ancestralidades. Que possamos reconstruir, assim, uma história que foi, durante muitos anos, assolada.

Ao cruzar com as estatísticas, logo no início da trama, Camila conquista o diploma no ensino superior. Ainda que os estudantes negros sejam, hoje, mais da metade da população com acesso ao ensino superior público, de acordo com o informativo sobre Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil, do IBGE 2019, eles seguem sub-representados por constituírem quase 60% da população brasileira. A presença de Camila no palco, agradecendo a sua mãe por todo o esforço, é significativa para os negros e negras brasileiros que ainda não chegaram a ocupar esses espaços. Camila é uma personagem que traz novas possibilidades de representação da mulher negra para a TV brasileira. Ao ensinar aos seus alunos sobre a produção da história, sobre os discursos que impuseram a eles o lugar de subalternidade, Camila e os alunos demonstram aos telespectadores esses interstícios, chamando-os a assumir uma posição de poder e entender que essas identidades produzidas não são fixas.

Ao ensinar sobre a história do Brasil, Camila rompe com os abismos entre teoria e prática. Ela permite que a teoria seja um lugar de cura para esses alunos que só se reconhecem na dor, por meio desse cotidiano infernal que a colonialidade do ser os atribui. Como bell hooks (2019) propõe, Camila nos permite imaginar futuros possíveis, utilizando a “experiência vivida de pensamento crítico, de reflexão e análise” para transformá-la em um lugar para se “explicar a mágoa e fazê-la ir embora” (hooks, 2019, p. 85). Quando a teoria está atrelada a processos de autorrecuperação,

de libertação coletiva, Hooks (2019, p. 86) afirma que “não existe brecha entre a teoria e a prática”. Ao ensinar, cotidianamente, sobre os processos que construíram o Brasil até aqui, ao falar sobre os racismos, os machismos, a morte, a riqueza e a pobreza, Camila ocupa e convida seus alunos e telespectadores a ocupar o “além”. A se autorreconhecerem e assumirem para si papéis distintos daqueles que lhes são impostos.



Figura 43: Camila discursa em sua formatura

As duas personagens, Vitória e Camila, apesar de serem construídas em contextos históricos e culturais diferentes, se constituem de empoderamento e força, apesar do racismo e sexismo que as rodeiam. Vitória ocupando o lugar de advogada e Camila de professora de escola pública. Ambas entendem seus papéis sociais, se reconhecem pela cor e estendem todo o conhecimento e sororidade a outras mulheres e a empatia a outras pessoas. As personagens negras que durante mais de 50 anos foram construídas no imaginário brasileiro se rompe a partir dessas personagens, criando novas identidades e novas formas de pensar o lugar que sempre foi omitido para representar as mulheres negras brasileiras nas telenovelas. Há um longo percurso a ser percorrido, mas a autora Manuela Dias entendeu e moldou sua

narrativa de acordo com as lutas do feminismo negro que está em efervescência no cenário brasileiro, apesar da falta de apoio do Estado.

3.5. Alícia, Camila e Vitória: o tipo ideal weberiano e o reflexo na sociedade

Como constatamos na pesquisa e nas telenovelas escolhidas para a análise, as personagens negras foram durante muito tempo ofuscadas, colocadas em papéis de subalternidade e sexualizadas por causa da sua cor e do seu corpo. O tipo ideal weberiano é obtido mediante o conjunto de vários fenômenos analisados de forma macro, que, a fim de melhor compreensão do observador o reduz ao micro para poder extrair da sua observação o maior conjunto possível de verdades, tendo a clareza da sua instabilidade. Esse método de análise nos ajudará na compreensão de aspectos dessa mulher negra na ficção e a mulher negra na sociedade, para uma análise específica, por meio de um confronto entre o real e o não-real, entre aquilo que é idealizado e o empírico.

No **capítulo 1** destacamos um quadro para realizarmos as análises comparativas para a pesquisa. Ele traz características que serão parâmetros comparativos nesse momento da análise. Começamos pela personagem Alícia, interpretada por Taís Araújo na telenovela *A Favorita*.

TIPO IDEAL DA MULHER NEGRA EMPODERADA (Alícia Rosa/<i>A Favorita</i>)		
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS	CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS	CARACTERÍSTICAS SOCIAIS/CULTURAIS
<ul style="list-style-type: none"> • Altura média; • Nariz um pouco achatado; • Cabelo cacheado, crespo ou ondulado; • Manchas escuras na pele devido a melanina; • Olhos negros; • Porte físico forte; • Lábios grossos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Atenta aos problemas ao redor; • Inteligente; • Autoconfiante; • Otimista; • Alegre; • Resiliente; • Empática; • Batalhadora; • Justiceira. 	<ul style="list-style-type: none"> • Classe média alta; • Mora em um bairro seguro; • Faz universidade; • Tem uma alimentação segura; • Tem um bom trabalho; • É independente; • Não possui filhos.

Tabela 3: Tipo ideal da mulher negra empoderada (Alícia Rosa/A Favorita)

Como podemos observar, Alícia Rosa, não possui a maioria das características que o tipo ideal de uma mulher negra empoderada deve ter. Na telenovela é egocêntrica e usa da sua riqueza para manipular as pessoas em benefício próprio. Ela não se importa com os problemas ao redor, já que ela está mais preocupada em promover intrigas e chamar a atenção do seu pai. Ela não alcança e nem retrata de forma assertiva os problemas das mulheres negras na sociedade, não cria uma representação e nem um modelo a ser seguido, muito pelo contrário, sua personagem de vilã causa repulsa nos telespectadores.



Figura 44: Alícia Rosa em A Favorita

Na sociedade brasileira, com valores e padrões historicamente hegemônicos, diferentemente de como foi mostrado em *A Favorita* com a personagem de Alícia Rosa, os desafios das mulheres negras são ainda maiores, pois, elas estão em situações mais vulneráveis. Existe uma maior possibilidade de ser vítima de homicídio em relação à mulher branca; um maior índice de analfabetismo entre as mulheres negras; e até um maior número de ocupação em postos de trabalho mais precarizados. Por muitos anos os negros eram inseridos nas telenovelas não para representar e construir uma narrativa de empoderamento da população negra, mas

para reproduzir um discurso dominante que por muito tempo foi estabelecido como via de regra para construção de uma telenovela.

Todos eles, portanto, são obrigados a incorporar na televisão a humilhação social que sofrem os mestiços em uma sociedade orientada pela ideologia do branqueamento, em que a acentuação de traços negros ou indígenas significa a possibilidade de viver um eterno sentimento racial de inferioridade, e uma consciência difusa e contraditória de ser uma casta inferior que deve aceitar os lugares subalternos intermediários do mundo social (ARAÚJO, 2006, p.77).

A partir do conceito de representações sociais de Moscovici (2007), onde ele acredita que as representações sociais compõem a vida dos sujeitos desde a infância nos modos de atenção recebidos de seus cuidadores e até antes mesmo do nascimento, na escolha do nome, nos planejamentos de futuro e nas expectativas criadas sobre aquela nova existência, podemos apontar as representações sociais como fenômenos simbólicos prescritos e transmitidos historicamente, produzidos por sujeitos e grupos com interesses comuns de uma determinada sociedade ou cultura. As representações se apresentam nas percepções de mundo dos sujeitos e nos modos de interações sociais e, através dessa dialogicidade interpessoal e intergrupar, elas são repensadas e reformuladas, podendo apresentarem-se sob novos formatos ou sendo substituídas por novas representações.

Incorporamos e construímos representações sociais por meio das informações que recebemos do contexto em que estamos inseridos, lemos o mundo, as pessoas e os objetos através desta ótica preconcebida, fazendo as adequações necessárias para que esses possam ser decodificados e compreendidos (MOSCOVICI, 2007). Sendo assim, as representações sociais irão apresentar uma certa mobilidade em conformidade com o desenvolvimento social, como é o caso do racismo. O racismo é uma representação social, visto que é fundamentado e difundido socialmente, servindo de alicerce para edificação das relações intergrupais e não apresentando um caráter individual. Ainda, segundo o autor, o racismo apresentou modificações em sua representação ao longo do tempo, apresentando um caráter mais implícito em suas manifestações.

Na sequência de nossa reflexão, partimos agora para a análise da personagem Camila (interpretada por Jéssica Ellen).

TIPO IDEAL DA MULHER NEGRA EMPODERADA (Camila/Amor de Mãe)		
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS	CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS	CARACTERÍSTICAS SOCIAIS/CULTURAIS
<ul style="list-style-type: none"> • Altura média; • Nariz um pouco achatado; • Cabelo cacheado, crespo ou ondulado; • Manchas escuras na pele devido a melanina; • Olhos negros; • Porte físico forte; • Lábios grossos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Atenta aos problemas ao redor; • Inteligente; • Autoconfiante; • Otimista; • Alegre; • Resiliente; • Empática; • Batalhadora; • Justiceira. 	<ul style="list-style-type: none"> • Classe média-alta; • Mora em um bairro seguro; • Faz universidade; • Tem uma alimentação segura; • Tem um bom trabalho; • É independente; • Não possui filhos.

Tabela 4: Tipo ideal da mulher negra empoderada (Camila/Amor de Mãe)

Ao contrário da personagem Alícia Rosa, Camila possui quase todas as características de uma mulher negra empoderada. Existe uma diferença de 12 anos da produção da telenovela *A Favorita* para a telenovela *Amor de mãe*. É importante destacar que o olhar narrativo e a representação que as duas personagens retratam é extremamente diferente. Camila representa a mulher negra da periferia que estão triplamente submetidas a um sistema opressor, que as exclui, que as desconsidera, que as inferioriza, que as nega. Destinadas ao lugar de apagamento, marcadas pela diferença, essas mulheres ocupam o lugar do “outro” em diversos aspectos. Desde o processo de construção da sociedade brasileira, as mulheres negras foram violentadas, trocadas, invadidas, abusadas e carregaram, em suas barrigas e nas costas, o futuro desse país.

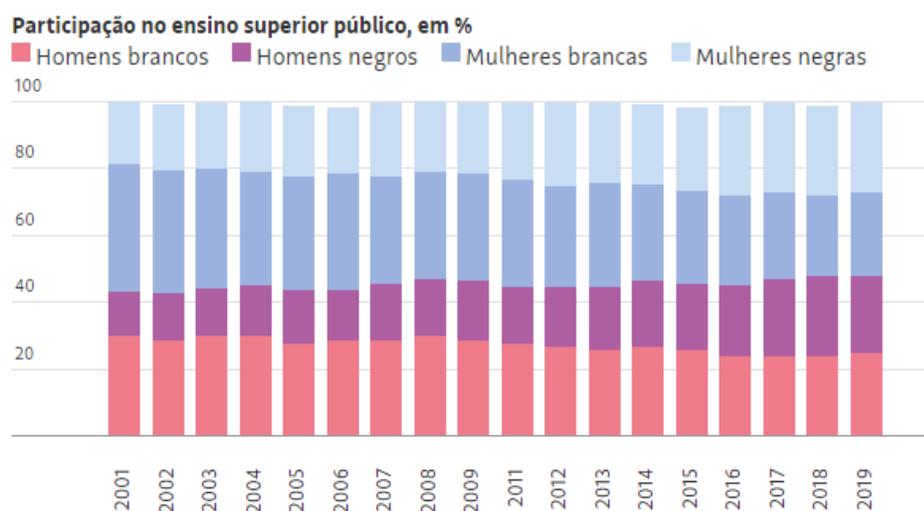
Relegadas, não eram vistas nem tratadas como uma mulher. A desumanização recai de maneira significativamente maior às mulheres negras. Mas, não são elas, também, mulheres? Mulheres que sempre tiveram que trabalhar, mulheres que são mães, mulheres que sustentam suas casas, mulheres que educam seus filhos sozinhas. Mulheres que lutam por um futuro melhor para os seus. Camila é uma delas

e representa milhares de brasileiras que apesar de todas as dificuldades impostas, conseguem alcançar uma formação e se tornar professora.



Figura 45: Camila em sala de aula

A pesquisa mais recente do PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios) em 2019, mostra que as mulheres negras nos últimos anos tiveram uma série de avanços educacionais e hoje são o grupo mais numeroso das instituições de ensino superior públicas, sendo 27% dos estudantes do ensino superior, considerando no cálculo as mulheres autodeclaradas pretas e pardas. Em 2001, por exemplo, o PNAD mostrava que as mulheres negras eram o terceiro maior grupo, representando 19% no total de universitários de instituições públicas, bem atrás das mulheres brancas que atingiam 38% à época.



Fonte: Pnad e Pnad Contínua Anual, dados tabulados por Ana Luiza Matos de Oliveira e Arthur Welle

Figura 46: Participação no ensino superior público

Constatamos que a narrativa seguiu os dados atuais que remetem a realidade das brasileiras, colocando no centro da telenovela uma mulher negra que se torna uma espécie de heroína para os seus alunos, inclusive levando um tiro por estar defendendo a escola pública onde ela leciona. A telenovela exerceu, de fato, o seu papel social ao trazer para discussão cotidiana a realidade das periferias e da sociedade brasileira que enfrenta cotidianamente a violência e o descaso com a educação.

Por último, discutiremos a protagonista da mesma telenovela, *Amor de mãe*, a personagem Vitória (interpretada por Taís Araújo). Advogada bem-sucedida, em um primeiro momento não se preocupava muito com as circunstâncias e os problemas ao redor dela, já que seu maior plano e meta de vida era ter um filho. Obedecia e defendia um empresário corrupto que agia conforme o dinheiro mandava. Em um segundo momento, após perder um filho, Vitória encontra-se cansada e disposta a defender àquelas pessoas mais necessitadas, ela abre mão de toda riqueza e benefícios que defender Álvaro, dono da poderosa PWA, lhe proporcionava.

TIPO IDEAL DA MULHER NEGRA EMPODERADA (Vitória/<i>Amor de Mãe</i>)		
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS	CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS	CARACTERÍSTICAS SOCIAIS/CULTURAIS
<ul style="list-style-type: none"> • Altura média; • Nariz um pouco achatado; • Cabelo cacheado, crespo ou ondulado; • Manchas escuras na pele devido a melanina; • Olhos negros; • Porte físico forte; • Lábios grossos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Atenta aos problemas ao redor; • Inteligente; • Autoconfiante; • Otimista; • Alegre; • Resiliente; • Empática; • Batalhadora; • Justiceira. 	<ul style="list-style-type: none"> • Classe média alta; • Mora em um bairro seguro; • Faz universidade; • Tem uma alimentação segura; • Tem um bom trabalho; • É independente; • Não possui filhos.

*Tabela 5: Tipo ideal da mulher negra empoderada (Vitória/*Amor de Mãe*)*

Assim como Camila, Vitória possui quase todas as características de uma mulher negra empoderada, um modelo ideal. Porém, diferentemente da maioria das mulheres negras brasileiras, Vitória é rica, privilegiada por ter uma mansão, trabalho e alimentação segura, pôde abdicar de um emprego que lhe pagava bem, mas a maioria das brasileiras não podem, em alguns casos, sequer pode ter direito às férias.



Figura 47: Vitória em Amor de Mãe

Tendo como base de dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PnadC), do IBGE, o Dieese revelou no mês de março de 2022, que as mulheres trabalhadoras negras foram as mais prejudicadas pela pandemia no mercado de trabalho brasileiro. Mais de 1,2 milhão de mulheres negras perderam o emprego na pandemia e não conseguiram nova colocação. O número de desempregadas negras saltou de 4,4 para 7,3 milhões. Se formos pensar em mercado de trabalho, coletamos alguns dados do boletim do 2º trimestre de 2021, conforme as imagens abaixo:

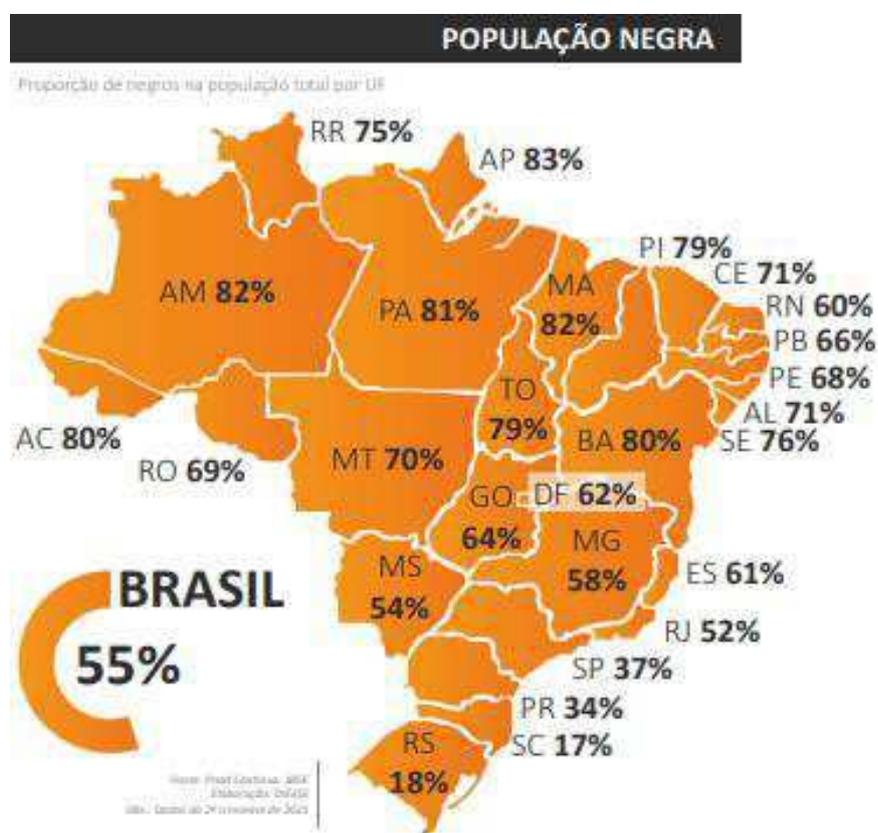


Figura 48: População negra no Brasil



Percebemos, portanto, que embora haja mais mulheres negras em universidades públicas, o mercado não está absorvendo essas mulheres, a prioridade do sistema continua sendo homens brancos e mulheres brancas. Lélia Gonzalez (2018) propõe, reconhecermos a nossa ancestralidade, as identidades que nos foram negadas e lutarmos contra as definições e representações que colocam milhares de negros nesse lugar “outro”, assolados por um cotidiano que diminui, explora e rejeita as suas marcas. Por fim, o modelo da mulher negra na sociedade brasileira, em sua multiplicidade e singularidade, segue no seguinte quadro:

MULHER NEGRA NA SOCIEDADE BRASILEIRA		
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS	CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS	CARACTERÍSTICAS SOCIAIS/CULTURAIS
<ul style="list-style-type: none"> • Altura média; • Nariz um pouco achatado; • Cabelo cacheado, crespo ou ondulado; • Manchas escuras na pele devido a melanina; • Olhos negros; • Porte físico forte; • Lábios grossos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Preocupada com os afazeres domésticos; • Receosa; • Preocupada; • Trabalhadora; • Resiliente; • Simpática; • Resistente; • Justiceira. 	<ul style="list-style-type: none"> • Classe média baixa/Classe baixa; • Mora em bairro periférico; • Ensino Médio; • Tem uma alimentação não-segura; • Desempregada; • Mãe solo; • Possui filhos.

Tabela 6: Tipo ideal da mulher negra na sociedade brasileira



Figura 49: Família negra na comunidade

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pesquisas nunca têm fim e sempre há o que ser pesquisado, o que ser observado e o que ser transmitido. Nosso país foi construído em cima de cadáveres indígenas, de africanos, de negros brasileiros e de mulheres escravizadas que serviam apenas para reproduzir, ser objetificadas e estupradas pelos homens brancos e cuidar dos filhos das senhoras ricas. Brasil esse que embora haja tanta riqueza natural, milhares de mulheres passam fome e não conseguem sequer concluir o ensino médio. Esse trabalho analisou não somente as narrativas das protagonistas e personagens das telenovelas brasileiras, mas também as mulheres na sociedade brasileira que hoje são a maioria com estimativa de 51,8%, segundo dados da PNAD Contínua (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua) em 2019. É compromisso meu como mulher negra, jornalista e pesquisadora, ocupar esse lugar que por muito tempo foi negado e apagado da história do Brasil.

Desde a década de 60 quando a Rede Globo lançou a primeira telenovela exibida no horário das oito horas, chamada *O Ébrio*, muitas mudanças aconteceram no Brasil, em alguns momentos as telenovelas acompanharam essas mudanças, em outros, nem tanto. O espectador desde o início se conecta à obra e, assim, constrói confiança e intimidade, a telenovela passou a falar e a discutir aspectos que são muito específicos do povo brasileiro e de um modo que é específico do povo brasileiro, criando assim uma relação de identificação e de compatibilidade com o cotidiano da

sociedade. O *merchandising* social, por exemplo, que ocorre quando os autores decidem levantar uma pauta quase que didaticamente dentro das narrativas, com objetivo de promover transformações no público, promoveram mudanças reais no comportamento e na mentalidade dos brasileiros, como destacamos no capítulo 2.

A representação promovida de mulheres negras ao longo de quatro décadas, teve participação subalternizada, em sua maioria em papéis de empregadas. Quando tiveram papéis de destaque, a sua personagem não era bem desenvolvida, se tornando sem sentido para trama por não ter núcleos de interação e nem ligação com a narrativa principal. Como é possível que a população negra e parda seja 53,6% e das 162 telenovelas exibidas pela TV Globo entre os anos de 1984 e 2014 apenas 10 telenovelas apresentavam mais de 20% de seu elenco principal composto por atores e atrizes pretos ou pardos? Como é possível que entre essas 162 telenovelas apenas 8% tiveram protagonistas negros (entre homens e mulheres)?³⁵ A telenovela representa a população brasileira de fato?. Representatividade seria dar a chance às telespectadoras verem personagens parecidas consigo em posições de sucesso e compreenderem que também podem alcançar aquele lugar.

Destacamos ao longo da pesquisa como a história do Brasil, da colonização à modernidade, tem sido de apagamento às mulheres e principalmente às mulheres negras. O feminismo exerceu um papel fundamental para que as mulheres conseguissem conquistar direitos que outrora sequer poderia ser sonhado. Direito à educação, ao trabalho, a licença-maternidade, ao voto, ao casamento, ao divórcio, ao anticoncepcional e principalmente, ter direito a uma lei que a defenda da violência imposta pelo machismo e pelo patriarcalismo que nos afligem todos os dias. As telenovelas acompanharam esses momentos, criando mulheres libertárias e empoderadas, criando Raquel Accioli, Dara, Vitória, Camila, Tieta e tantas outras personagens que estão vivas na mente das telespectadoras brasileiras.

A Análise de Narrativas, metodologia utilizada no estudo, nos guiou para entender como os discursos de empoderamento eram e são transmitidos aos telespectadores. Desde o século passado, embora o termo não fosse ainda discutido entre as feministas, o ato de empoderar outra mulher era bem utilizado entre as

³⁵ Segundo o levantamento produzido pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

personagens, como mostramos no capítulo 3. Percebe-se, no entanto, que a cada novela que é exibida, são apresentadas temáticas novas que permitem repensar a estrutura desse importante gênero televisivo. Em *Amor de Mãe*, por exemplo, a pandemia do novo coronavírus, a covid-19, fez parte da narrativa da telenovela, inclusive fazendo parte do *merchandising* social sobre a importância da vacinação. A autora Manuela Dias ainda tratou de temas extremamente necessários, como adoção e dos diferentes tipos de maternidade.

O Tipo Ideal, conceito criado por Max Weber, nos ajudou a comparar as personagens das telenovelas com os dados das mulheres na vida real em sociedade, nos ajudando a entender o quanto esse importante produto audiovisual anda a passos lentos de verdadeiramente representar a maioria das mulheres negras da sociedade brasileira. Seria importante que houvesse na televisão mais autores, produtores e profissionais negros, pois somente um novelista negro poderia escrever o que um ator negro gostaria de dizer através de seu personagem. Araújo (2008) exemplifica que a figura enaltecida do negro no Brasil acontece apenas com “o espetáculo da miscigenação das imagens transmitidas do carnaval nos sambódromos do Rio de Janeiro para o mundo não encontra eco na telenovela. Persiste sempre a ideia de superioridade do branco” (ARAÚJO, 2008, p. 981).

É possível pensar em telenovelas que apontem e acompanhem as mudanças na sociedade? Segundo dados da Orbis Instituto de Pesquisa³⁶, em 2021, as novelas e séries inéditas aparecem em primeiro lugar na preferência do público brasileiro (39,6%), seguidas por telejornais (20%), esportes (17,2%), programas humorísticos (15,1%) e programas de auditório (8,1%). Portanto, há público e há uma sociedade que tem em sua raiz um elo muito forte com o racismo e com o patriarcalismo, então por que não criar personagens que representem nossa sociedade?

As análises nos mostram que há um longo percurso a ser percorrido. Mas também nos afirma que há mudanças que já estão sendo realizadas em novas narrativas globais na última década. Representações de mulheres negras advogadas, professoras, policiais, que não apenas estão postadas como personagens a parte da trama, mas inseridas nas tramas principais, com texto, com núcleos e acima de tudo,

³⁶ A pesquisa realizada pela Orbis ouviu 997 pessoas e foi realizada entre os dias 7 e 8 de Julho de 2021 em todo o território nacional.

como mulheres brasileiras com orgulho da sua cor e da sua história. O sexismo, o racismo, a objetificação, criaram raízes na cultura brasileira de forma extremamente reproduzida pela mídia e em outros setores da sociedade, como na religião, mas há esperança de mudança. Essa pesquisa faz parte dessa mudança. Realizada por uma pesquisadora negra do interior, que até anos atrás não entendia a importância que a escrita e a sua voz conseguiria ser escutada, mas que a partir de hoje será ecoada através dessas páginas que traz essencialmente a escrita negra!

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ARAÚJO, Emanuel. **A arte da sedução**: sexualidade feminina na Colônia. In: DEL PRIORE, Mary (org.) & BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

ARAÚJO, Fábio. **“Falta Alguém na Minha Casa”**: desaparecimento, luto, maternidade e política. In: Roberto Kant de Lima, *Antropologia e Direitos Humanos*. Brasília: Booklink/ABA/Fundação Ford, 2008.

ARAÚJO, Fábio. **Das “Técnicas” de Fazer Desaparecer Corpos**: desaparecimentos, violência, sofrimento e política Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Editora Senac, 2000.

ARIZA, M. B. **Mães libertas, filhos escravos**: desafios femininos nas últimas décadas da escravidão em São Paulo. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 38, n. 79, p. 151-171, 2018.

BARRETO, V. Q. **Da escravidão à liberdade**: a história de Maria da Conceição, roubada e escravizada (Nazaré, 1830-1876). *Estud. Hist.*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 66, p. 101-122, 2019.

BARROS, Marcos Paulo de Araújo. **Favela e representações de identidade**: estereótipos em Viver a Vida. Trabalho apresentado no GT História da Mídia Audiovisual e Visual integrante do 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013.

BATLIWALA, S. (1994). **“The meaning of women’s empowerment: new concepts from action”**. In. G. Sen, A. Germain & L.C.Chen (eds.), *Population policies reconsidered: health, empowerment and rights*, pp.127-138. Boston: Harvard University Press.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: experiência vivida**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BHABHA, Homi. **O estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo**. In: O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFRM, 1998, p. 105-128.

BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 11ª edição. 2012

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CISNE, Mirla; SANTOS, Silvana Mara Morais dos. **Feminismo, diversidade e serviço social**. São Paulo: Cortez, 2018.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. **Pós - Revista Brasileira de Pós-Graduação em Ciências Sociais**, v. 15, n. 1, p. 7, 2020.

COUCEIRO, Solange. **A personagem negra na telenovela brasileira**. Revista USP, n. 48. São Paulo: USP, 2001.

CUNHA, M. F. **Casamentos mistos: entre a escravidão e a liberdade**. Rev. Bras. Estud. Popul., São Paulo, v. 34, n. 2, p. 223-242, 2017.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. 1ª edição, São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução Livre: Plataforma Gueto, 2013.

FERNANDES, Florestan. Introdução. In: CARDOSO, Fernando Henrique; IANNI, Octavio. **Cor e mobilidade social em Florianópolis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960. p. XIV.

FERREIRA, Ceiza. **Memórias visuais sobre mulheres negras na recepção fílmica**. Revista Contemporânea | Comunicação e cultura, v.16, n.02, mai-ago, 2018, p. 389-407.

FERRÉS, Joan. **Televisão subliminar: socializando através de comunicações despercebidas**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

GODOY, A. S. **Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais**. Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 35, n. 3, mai/jun, 1995.

Gonzalez, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Ensaios, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

GRIJÓ, Wesley Pereira. **Telenovela brasileira: uma crítica diagnóstica**. Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual. XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

GUILLAUMIN, Colette. **Prática do poder e ideia de natureza**. In: O patriarcado desvendado: teorias de três feministas materialistas. Recife: SOS Corpo, 2014.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio: Apicuri, 2016.

HAMBURGER, E. 1998. "**Diluindo fronteiras**: a televisão e as novelas no cotidiano". In: SCHWARCZ, L. M. (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras.

HAMBURGER, E. I.. **A “expansão do feminino” no espaço público brasileiro**: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. Revista Estudos Feministas (UFSC. Impresso), v.15, p. 153-175, 2007.

hooks, bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. São Paulo, Perpectivas, 2019.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: 2002, EDUFBA.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001.

KORNIS, Mônica Almeida. **Uma memória da história nacional recente**: As minisséries da Rede Globo. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande /MS – setembro 2001.

LEMOS, Rosalia de Oliveira. **Os feminismos negros**: a reação aos sistemas de opressões. Revista Espaço Acadêmico – n. 185 – outubro/2016.

LIMA, Solange M Couceiro de. **A personagem na telenovela brasileira**: alguns momentos. Revista USP, São Paulo, n.48, p.88-99, dez. 2001.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; et al. **BRASIL**: Novos modelos de fazer e de ver ficção televisiva. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. (Org.). ANUÁRIO OBITEL 2010 – Convergências e transmidiação da ficção televisiva. São Paulo, Globo: 2010.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Televisões, nações e narrações**: para uma revisão das identidades culturais em tempos de globalização. REVISTA USP, São Paulo, n.61, p. 30- 39, março/maio, 2004.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão a Sério**. 4ª ed. – São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MATTOS, Maria Ângela. **Intermitências epistêmicas da comunicação**. In: Julia Pinto e Marcio Serelle, Org(s). *Interações Midiáticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento**. 12ª ed. São Paulo: Editora Hucitec; 2011.

MIRANDA, C.; SILVA, C. **“Ponha os olhos em mim”**: sobre direitos humanos e memórias de luta das mulheres escravizadas no Brasil. Plurais, Salvador, v. 4, n. 2, p. 92-115, 2019.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. 5ª Edição. Trad. P.A. Guareschi. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora UNB, 2013.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Patricia Hill Collins, Sirma Bilge. **Interseccionalidade**. 1. ed. - São Paulo : Boitempo, 2020.

PINHEIRO, L. S. **Movimento de mulheres camponesas: uma análise do feminismo camponês popular**. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Programa de Pós-Graduação em Serviço Social e Direitos Social, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2018.

PRIORE, Mary Del. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. Rio de Janeiro: Olympio, 1993.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história**. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Org.). Masculino, Feminino, Plural. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RONSINI, Veneza Mayora. **Telenovelas e a questão da feminilidade de classe**. Matrizes, v.10, n. 02, maio/ago, 2016. São Paulo - Brasil

SCHIAVO, Márcio Ruiz. **Merchandising social: sexualidade e saúde, reprodutividade nas telenovelas**. Trabalho apresentado ao GT de telenovela, do XXI Congresso de Ciências da Comunicação do Intercom, 1998.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**. Tese: São Paulo, 2012.

SCOTT, Joan W. **Preface a gender and politics of history**. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 3, 1994.

SILVA, Letícia; CASTILHO, Maria. **Brasil Colonial: as mulheres e o imaginário social**. In: Mulheres na história, São Paulo, n. 12, p. 257-279, jan./jun. 2014.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições. Loyola, 2002.

SQUIRRA, Sebastião Carlos de Moraes (1995). **Aprender telejornalismo: produção e técnica**. 1ª Reimpressão. São Paulo: Brasiliense.

TELLES, L. F. S. **Teresa Benguela e Felipa Crioula estavam grávidas: maternidade e escravidão no Rio de Janeiro (século XIX)**. 2018. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. **A televisão**. Tradução de Ângela Vianna. São Paulo: Ed. 34, 1999.

WEBER, Max. **A “objetividade” do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política**. In: WEBER, Max. Metodologia das Ciências Sociais - Parte I. 4. Ed. São Paulo: Editora Cortez, 2001.

_____. **A “objetividade” do conhecimento nas Ciências Sociais.** In: COHN, Gabriel. (Org.). WEBER, Max. Sociologia. São Paulo: Ática, 2004. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

_____. **Economia e Sociedade:** fundamentos da sociologia compreensiva. Tradução Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; revisão técnica Gabriel Cohn. Brasília, DF: UnB: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.