

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

LUANA GABRIELA RUY

BRASIL NA TELA:
A NARRATIVA DA NAÇÃO A PARTIR DAS TELENÓVELAS BRASILEIRAS E
SEUS ALCANCES TRANSNACIONAIS (1970-1985)

São Carlos

2021

LUANA GABRIELA RUY

BRASIL NA TELA:
A NARRATIVA DA NAÇÃO A PARTIR DAS TELENÓVELAS BRASILEIRAS E
SEUS ALCANCES TRANSNACIONAIS (1970-1985)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Profa. Dra. Priscila Martins Medeiros

Órgãos Financiadores: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/ FAPESP (nº do processo: 2019/02284-2).

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior: Programa CAPES:PROEX (nº do Processo: 88887.340716/2019-00)

São Carlos

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Luana Gabriela Ruy, realizada em 11/06/2021.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Priscila Martins Medeiros (UFSCar)

Prof. Dr. Kleber Antônio de Oliveira Amâncio (UFRB)

Prof. Dr. Valter Roberto Silverio (UFSCar)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

*Dedico este trabalho aqueles que em suas caminhadas tencionam os Regimes racializados de
representação*

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à Universidade Federal de São Carlos e ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS-UFSCar), seu corpo docente e demais funcionários, por terem contribuído com todo o meu processo de formação no ensino superior público. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, e contou também com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – nº do processo: 2019/02284-2.

Agradeço aos membros do grupo de estudos *Texturas da Experiência: Sociologia e Estudos da Diáspora Africana*, pelas leituras e discussões sempre tão valiosas. Em especial, deixo meus agradecimentos aos colegas Engel, Patrícia, Nayhara e Bianca pelas trocas que tivemos durante todos esses anos. Agradeço também a Profa. Dra. Priscila Martins Medeiros, orientadora deste trabalho, pela dedicação e atenção que teve com este projeto desde a nossa primeira reunião. Obrigada por partilhar conosco pedacinhos valiosos de sua experiência pessoal e acadêmica.

Deixo também meus agradecimentos aos professores que generosamente aceitaram o convite para compor a banca desta dissertação, Prof. Dr. Kleber Antônio de Oliveira Amâncio (UFRB) e ao Prof. Dr. Valter Roberto Silvério (UFSCar). A leitura e a presença de vocês contribuíram para que este momento fosse ainda mais enriquecedor para minha trajetória acadêmica.

Agradeço a toda a minha família, em especial, aos meus pais, Luiz e Denise, pelo apoio e pelo carinho que me não faltaram desde o início da escrita deste trabalho. Vocês são parte de cada uma das linhas que escrevi aqui. Obrigada por tanto!

Agradeço ao Murilo por todas as discussões que fizemos sobre este trabalho e por todo o suporte emocional que me ofereceu. Cada capítulo se tornou mais leve com você por perto. Obrigada por dividir a vida comigo e por me ensinar a ser mais leve hoje. E como diria o querido Emicida na letra de nossa música favorita: “tudo, tudo, tudo, tudo que *nóis* tem é *nóis*”.

Por fim, agradeço a todos os amigos que estiveram por perto neste processo. Em especial aqueles que sempre tiveram palavras de amizade e de lucidez para me dedicar. Primeiramente, agradeço a querida amiga Karina pelos abraços nos momentos de alegria e, principalmente por aqueles dados nos momentos de angústia. Ao meu querido amigo João Pedro, que está comigo desde o meu primeiro dia em terras são carlenses. E, por último, todos os meus agradecimentos a minha querida amiga Flávia, por não me deixar sozinha durante os momentos em que as ansiedades apareciam. Saiba que mesmo de longe você foi um respiro e um abraço.

Vozes-Mulheres

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

**EVARISTO, C. Vozes-Mulheres. In: Poemas de
recordação e outros movimentos, 2017, p. 24.**

RESUMO

A teledramaturgia brasileira é reconhecida mundialmente como referência para produções que se propõem um estilo realista. A estética assumida, portanto, exigiu que o gênero se adaptasse às demandas do público que, de uma forma geral, estava interessado em narrativas que tomassem como base a realidade social. Todo esse processo resultou no que hoje é considerada como *teledramaturgia tipicamente brasileira* e que é marcada por especificidades. A principal delas se refere ao cenário político, pois a década de 1970 representa, sobretudo para a mídia brasileira, um período de autoritarismo e censura por parte dos militares. Diante disso, temos como objeto de estudo as narrativas sobre o nacional e, mais especificamente, sobre as relações raciais no Brasil veiculadas pela teledramaturgia brasileira entre as décadas de 1970 a 1980. Na análise, realizamos o estudo de três telenovelas produzidas pela Rede Globo, sendo elas: *O Bem-Amado* (1973); *Gabriela* (1975) e *Escrava Isaura* (1976). Essas foram as primeiras telenovelas produzidas pela emissora que assumiram o compromisso de estabelecer diálogos com a realidade social brasileira, além disso, essas produções foram as primeiras que cruzaram a fronteira nacional, alcançando vários outros países e se transformando nas principais difusoras de narrativas sobre Brasil. Em termos mais específicos, buscamos: a) Mapear os códigos culturais narrados pela teledramaturgia brasileira entre os anos de 1970 e 1980; b) Analisar quais as relações entre os códigos culturais narrados e o contexto sócio-político nacional; c) Compreender em que medida o imaginário coletivo nacional, especificamente o ideário sobre raça e democracia racial, influenciado pela teledramaturgia, buscou diálogos com contextos transnacionais. Para construir nossas reflexões, utilizamos as contribuições teóricas dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais. Em termos metodológicos, o presente trabalho consiste em uma pesquisa de caráter documental, que contou com análise e sistematização das novelas de acordo com as técnicas da Análise de Conteúdo, buscando categorizar, entre outros aspectos: as características dos personagens negros; suas relações nas tramas; os enredos em que circulam; as narrativas históricas; a maneira pela qual se abordam a escravidão e o racismo; e os significados sobre África e afrodescendência presentes nesses materiais. A pesquisa conta também com um levantamento documental de dados sobre as novelas selecionadas, assim como sobre o processo de internacionalização vivido pela emissora, obtidos a partir de buscas nos centros de documentação, como o Arquivo Memória Globo e o Arquivo Multimeios (IDART). Sendo assim, a virada estética nas produções se configura historicamente enquanto uma receita de sucesso para a Rede Globo. No entanto, podemos considerar que, paralelamente, essa dita fórmula corrobora para a manutenção de determinados significados que, de algum modo, dialogam diretamente com uma estrutura de discriminação vigente na sociedade brasileira. A linguagem tipicamente brasileira carrega consigo códigos que não se descolaram de significados racializados sobre o negro no Brasil. Por esse motivo, a presente pesquisa visou remontar esse passado, compreendendo a configuração desses códigos culturais, de maneira processual, a partir dos movimentos em que essas narrativas são revisitadas e reatualizadas na contemporaneidade.

Palavras-chaves: Relações raciais. Telenovelas brasileiras. Códigos Culturais. Nação. Conjuntura Transnacional.

ABSTRACT

Brazilian teledramaturgy is recognized worldwide as a reference for productions that propose a realistic style. The assumed aesthetics, therefore, demanded that the genre adapts to the demands of the public, who, in general, were interested in narratives that were based on social reality. This entire process resulted in what is now considered to be a Brazilian typically teledramaturgy and that is marked by certain specificities. The main one refers to the political scenario, since the 1970s represents, above all for the Brazilian media, a period of authoritarianism and censorship by the military. Given this, we have as object of study the narratives about the national and, more specifically about the Racial Relations in Brazil transmitted by the Brazilian teledramaturgy between the decades of 1970 to 1980. In the analysis, we carried out the study of three soap operas produced by Rede Globo, being they: “O Bem-Amado” (1973); “Gabriela” (1975), and “Escrava Isaura” (1976). These were the first soap operas produced by the broadcaster that committed to establish dialogues with the Brazilian social reality, besides, these productions were the first to cross the national border, reaching several other countries and becoming the main diffusers of narratives about Brazil. In more specific terms, we seek to: a) Map the cultural codes narrated by Brazilian television drama between the years 1970 and 1980; b) Analyze what are the relationships between the cultural codes narrated and the national socio-political context; c) Understand to what extent the national collective imagination, specifically the idea of race and racial democracy, influenced by television drama, sought dialogues with transnational contexts. To build our reflections we use the theoretical contributions of Cultural and Post-Colonial Studies. In methodological terms, the present work consists of a documentary research, which included analysis and systematization of the novels according to the techniques of Content Analysis, seeking to categorize, among other aspects: the characteristics of black characters; their relationships in the plots; the plots in which they circulate; historical narratives; how slavery and racism are approached; and the meanings about Africa and African descent present in these materials. The research it also has a documentary survey of data on the selected novels, as well as on the internationalization process experienced by the broadcaster, obtained from searches of documentation centers such as the Arquivo Memória Globo and the Multimeios Archive (IDART). Therefore, the aesthetic turn in the productions is historically configured as a successful recipe for Rede Globo. However, we can consider that, in parallel, this so-called formula corroborates the maintenance of certain meanings, which in a certain way, dialogue directly with a discrimination structure in force in Brazilian society. The typically Brazilian language carries with it codes that have not become detached from racialized meanings about blacks in Brazil. For this reason, the present research aimed to trace this past, understanding the configuration of these cultural codes, procedurally, from the movements in which these narratives they are revisited and updated in contemporary times.

Keywords: Race relations. Brazilian soap operas. Cultural Codes. Nation. Transnational conjuncture.

LISTA DE QUADROS E ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Categorias e subcategorias de análise.....	53
Figura 2 - Vídeo 01: Abertura da novela O Bem-Amado (1973).....	56
Figura 3 – Vídeo 02: Sincretismo Religioso (O Bem-Amado, 1973, Capítulo 1: [tempo: 00:00:57 – 00:01:50]).	58
Figura 4 – Vídeo 03: Cena de Gabriela subindo no telhado (Gabriela, 1975, Capítulo 43 [29:50 -33:48]).	60
Figura 5 – Vídeo 04: O Jurista Maurício no bar de Nacib (Gabriela, 1975, Capítulo 40 [10:04 – 11:03]).	61
Figura 6 – Vídeo 05: Leilão de escravizados (Escrava Isaura, 1976, Capítulo 1 [11:30 – 11:56]).	62
Figura 7 – Quadro comparativo das personagens Gabriela e Malvina.....	65
Figura 8 – Vídeo 06: Mundinho caminha por Ilhéus (“Gabriela”, 1975).....	68
Figura 9 – Vídeo 07: Zelão das Asas com as crianças (O Bem-Amado, 1973, Capítulo 3 [29:45-32:00]).	73
Figura 10 – Vídeo 08: “Zelão” salta da capela (O Bem-Amado, 1973).....	74
Figura 11 – Vídeo 09 – “Januária” e “Esther” (Escrava Isaura, 1976, Capítulo 01 [00:25 – 01:15]).	76
Figura 12 – Vídeo 10: Isaura e Januária na cozinha (Escrava Isaura, 1976, Capítulo 1 [01:19 – 02:06]).	77
Figura 13 – Vídeo 11: “Isaura” observa a mesa posta. (Escrava Isaura, 1976, Capítulo 01 [12:05 – 12:15]).	79
Figura 14 – Vídeo 12: “Januária” observa o trânsito de “Isaura” (Escrava Isaura, 1976, Capítulo II [00:14:21 – 00:16:15]).	80
Figura 15 – Vídeo 13: Januária pede para Henrique libertar Isaura.....	85
Figura 16 – Vídeo 14: Isaura toca piano para Malvina e Esther.....	87
Figura 17 – Odorico Paraguaçu (O Bem-Amado, 1973).....	91
Figura 18 – Vídeo 15: Odorico exige que Juarez examine sua filha (O Bem-Amado, 1973 (Capítulo 02 [00:02 – 00:40]).	106
Figura 19 – Vídeo 16: Isaura e Álvaro falam sobre a abolição, (Escrava Isaura, 1976, Capítulo 100).....	108
Figura 20 – Vídeo 17: Diálogo entre Malvina e Jerusa sobre o papel da mulher na sociedade (Gabriela, 1975, capítulo 06 [31:00 – 31:59]).	116
Figura 21 – Vídeo 18: Discurso sobre o cemitério de Sucupira (O Bem-Amado, 1973, Capítulo 1 [14:24 – 15:04]).	123
Figura 22 – Vídeo 19: Discurso de posse de Odorico (O Bem-Amado, 1973, Capítulo 13 [25:30 – 28:16]).	124
Figura 23 – Vídeo 20: Matéria no Jornal da Globo sobre a repercussão da novela Escrava Isaura.	129
Figura 24 - Vídeo 21: Reportagem de Ernesto Paglia sobre a repercussão de Escrava Isaura na União Soviética.....	130
Figura 25 – Juarez com Zelão das asas e os demais pescadores (O Bem-Amado, 1973).	132
Figura 26 – “Mundinho” (Gabriela, 1975).	133
Figura 27 – “Álvaro” (Escrava Isaura, 1976).	134

Figura 28 – Vídeo 22: Isaura e Januária falam sobre carta de alforria (Escrava Isaura, 1976).	137
Figura 29 – Vídeo 23: Rosa fala sobre Isaura (Escrava Isaura, 1976).	139

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1 – Entre balanços e perspectivas: o que chamamos de teledramaturgia tipicamente brasileira?	34
2 – Decodificando o gênero: um breve mapeamento dos códigos culturais narrados pela teledramaturgia entre as décadas de 1970 e 1980.....	51
2.1 Ideários de Nação na tela: Identidade nacional, Integração e Modernização.....	54
2.2 Raça e Racismo na tela: o processo de racialização e as reverberações do mito da democracia racial.....	70
2.3 Fluxos transnacionais: o estabelecimento de aproximações com o contexto internacional e a consolidação de imaginários sobre o Brasil e o brasileiro.....	83
2.4 A telenovela documentada: possibilidades e funcionalidades da narrativa de nação.....	93
3 – Entre o texto e o contexto: a teledramaturgia a partir da proposta de representação da realidade social brasileira.....	99
4 – Entre fluxos e refluxos: a teledramaturgia brasileira em uma perspectiva transnacional	120
Considerações finais.....	143
Referências bibliográficas.....	159
Anexos.....	170

Introdução

O advento da televisão marcou o início de uma nova era no Brasil, isso porque representou uma mudança nos termos, sobretudo, no modo que se pensava sobre cultura de massa.

Desde a consolidação do rádio na década de 1920, compreende-se o surgimento de uma indústria da cultura, no entanto, o setor radiofônico não se organizava em termos comerciais nesse período. Apenas anos mais tarde, em meados dos anos de 1930, com a introdução do rádio de válvula e a conseguinte ampliação do aparelho, que surgiu então uma certa mentalidade empresarial, mas que de acordo com Ortiz (2001), só veio a se consolidar com a chegada da televisão ao Brasil na década de 1950. Embora o estabelecimento da TV no Brasil seja de fato marcante, podemos considerar que só em meados dos anos de 1960 a difusão do aparelho televisor foi capaz de provocar alterações significativas na vida social, de modo a adentrar os lares e o cotidiano do povo brasileiro¹. Somado ao fato de que toda a década foi marcada pela expansão das redes televisivas por grande parte do território nacional².

E hoje, dentre os diversos canais de comunicação, consolidados ou em expansão, ainda podemos pontuar o papel central da televisão. De acordo com os dados divulgados pelo IBGE, cerca de 97% das residenciais brasileiras possuíam aparelho de televisão³. Do ponto de vista de Santos (2010, p. 15):

Quanto à televisão (TV), esta continua como o principal canal social de comunicação massiva. De ordem material, a televisão se apresenta como item *sine qua non* ao ambiente familiar, ocupando não apenas o espaço tradicional da sala de estar, mas alcançando quase todos os cômodos da casa.

¹ De acordo com Borelli e Ramos (1991, p.55), durante toda a década de 1950, os dados demonstram que o Brasil contava com cerca de 434 mil televisores, e que a partir de 1960 houve um crescente nestes números: “Entre 1960 e 1965 há um incremento de 333% dos aparelhos em uso. Somente no ano de 1966 foram vendidas cerca de 408 mil unidades, praticamente a mesma quantidade acumulada de 1951 a 1959”.

² Hall (1971, p. 6), ao analisar o caso da televisão na Grã-Bretanha, pontua que: “Television is a hybrid medium. In part, this is because it is so extraordinarily heterogeneous in content and subjectmatter. In terms of its formal properties, television also appropriates and cannibalizes a variety of forms and techniques from other sources, including other media. Its position as a highly advanced and socially specialized technology is marked by the degree to which it combines old and new media into a new medium”.

³ De acordo com os dados divulgados pelo Instituto brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no ano de 2018, 96,4% dos domicílios brasileiros possuíam aparelho de televisão em uso. Acessado em: [https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/20787-uso-de-internet-televisao-e-celular-no-brasil.html#:~:text=De%20todos%20os%20domic%C3%ADlios%20pesquisados,havia%20um%20aparelho%20de%20televis%C3%A3o.&text=De%202017%20para%202018%2C%20observou,49%20milh%C3%B5es%20p ara%2053%20milh%C3%B5es\).](https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/20787-uso-de-internet-televisao-e-celular-no-brasil.html#:~:text=De%20todos%20os%20domic%C3%ADlios%20pesquisados,havia%20um%20aparelho%20de%20televis%C3%A3o.&text=De%202017%20para%202018%2C%20observou,49%20milh%C3%B5es%20p ara%2053%20milh%C3%B5es).)

Entre os diversos produtos televisivos, a telenovela ocupa uma posição de destaque, o sucesso desse gênero estaria diretamente ligado à sua proposta de estabelecer diálogos e relações com o cotidiano e com a realidade social de seus receptores. Entre os estudiosos da telenovela como: Ortiz (2001); Hamburger (2005); Santos (2012) e Barreto (2014) não há um consenso sobre a potência da telenovela em moldar comportamentos, no entanto, todos concordam que essas produções são eficazes ao levantar pautas entre o grande público⁴.

As décadas de 1960 e 70 fizeram referência ao momento em que as novelas migraram do rádio para a Televisão, a partir deste fenômeno percebeu-se que o formato narrativo adotado carecia de certas adaptações, colocando sob questionamento a importação de textos estrangeiros, argumentando sobre a necessidade de um produto nacional como condicionante para a conquista do mercado consumidor brasileiro. Este argumento incorporou também a ideia de representação e narração da realidade – que veio a ser fundante do gênero tipicamente brasileiro em um segundo momento – aos formatos narrativos. Em suma, para os profissionais que adentravam o meio televisivo, vindos em grande maioria do teatro, essa dita mudança na estética das produções seria o grande passo para a consolidação do mercado nacional e, posteriormente, do mercado internacional.

Entretanto, a inauguração da “TV Globo” no ano de 1965, e sua chegada ao universo da teledramaturgia não foi tão inovadora quanto se imaginava – ao menos não de maneira imediata. No ano de 1967, ocorreu a estreia da primeira telenovela da emissora, que consistiu na adaptação de um texto latino-americano. De uma maneira geral, os profissionais que integravam os departamentos de teledramaturgia já percebiam que os textos importados não seriam capazes de causar comoção, ou seja, de envolver os brasileiros em torno de uma história. E, após algumas insistências sem muito êxito – atrelado também ao fato de outras emissoras brasileiras já experimentarem novas narrativas – a Rede Globo se colocou aberta às novas possibilidades a fim de conquistar mercados, aceitando mobilizar elementos de brasilidade que parecessem capazes de estabelecer diálogos entre as telenovelas e o seu grande público consumidor.

Vale ressaltar que essas viradas no âmbito da dramaturgia possuem como pano de fundo todo um contexto de autoritarismo por parte dos governos militares e paralelo a isto, os altos investimentos realizados no setor de telecomunicações. Estes dois elementos nos indicam que por parte dos militares havia um interesse em promover a integração da nação, e estes não

⁴ Um exemplo recente de um debate que circulou, de maneira efetiva, nas mais distintas esferas sociais foi o caso da novela “A força do querer” (2017)⁴. A trama trouxe visibilidade para o debate sobre transexualidade ao acompanhar durante todo seu desenrolar o processo de transição de um homem transsexual. A construção da narrativa informa os espectadores de maneira didática sobre o debate e, ao acompanharem toda a transição da personagem são levados, em grade medida, a refletir sobre identidade de gênero.

demoraram muito até perceberem que havia certa potencialidade nas telenovelas, tornando-as ferramentas cruciais para a promoção de todo um ideário militar.

Nesse sentido, a estética considerada realista foi, naquele momento, vista pelos profissionais da dramaturgia como indispensável para a conquista de um mercado, e foi, paralelamente, encarada pelos governantes militares como uma poderosa aliada para a representações de seus valores e projetos de nação.

A estética “nacional realista” pode ser lida como aquela que estabelece diálogos com o cotidiano e a realidade social dos brasileiros, ou seja, seria uma representante da população, da nação e dos dilemas sociais do país. No entanto, os diversos interesses em jogo nessa representação de realidade fazem com que a noção de realismo empreendida pela teledramaturgia passe a ser alvo de tensionamentos na presente investigação.

Ocupando a posição de narradora da realidade social a telenovela adentrou o cotidiano dos brasileiros. No entanto, em pouco tempo já era possível notar que aquele Brasil que estava na tela não parecia ser aquele em que vivia a Dona Maria, mulher negra e idosa, assim como não parecia fazer referência as experiências do João, jovem, negro e periférico. Afinal de contas, que Brasil era aquele que aparecia nas telas?⁵

No presente trabalho, compreende-se o papel social das telenovelas a partir de seu caráter de formadoras e legitimadoras de opiniões, tornando imprescindível uma análise mais aprofundada sobre as representações da realidade social veiculadas, historicamente, pela teledramaturgia brasileira. Também é interesse desta investigação compreender de que maneira as narrativas contadas pelas primeiras telenovelas “tipicamente brasileiras” situam o debate racial, ou seja, quais são e como mobilizam determinados códigos culturais para formular suas narrativas.

Conforme anteriormente mencionado, uma das inquietações dessa pesquisa esteve relacionada ao fato dessas produções se dizerem comprometidas com a representação do real e com a narrativa da nação. Portanto, mobilizamos essa inquietação, tentando não perder de vista que as histórias narradas a partir das telenovelas, de acordo com Lopes (2004, p. 125), são elementos capazes de auxiliar na compreensão da organização social e cultural de toda uma sociedade. Diante disso, o questionamento desta pesquisa vai em direção ao fato de que quando foi atribuído às telenovelas o caráter de narradoras da nação, também se atribuiu a responsabilidade e/ou o papel de contar a história da sociedade brasileira. Tendo assumido estas responsabilidades, digamos assim, torna-se fundamental também o questionamento sobre como

⁵ No decorrer do trabalho trataremos de responder e apresentar elementos que provoquem reflexões sobre o que foi, nessa grande narrativa de nação, selecionado para a tela.

é construída essa narrativa e quem tem poder para tanto, ou seja, quem tem adentrado estes espaços de poder.

De acordo com Benjamin (1994, p. 198), narrar é intercambiar experiências. Desse modo, o narrador fala sobre as suas experiências, e sobre o que ele viveu, ressaltando o que considera fundamental para determinada narrativa⁶. No caso das telenovelas, quem tem ocupado espaço do narrador? Ou seja, a partir de quais experiências a realidade social brasileira tem sido narrada historicamente?

Uma narrativa não tratará de toda a realidade, e não é isso que se espera das telenovelas. Portanto, passa a ser de interesse desta pesquisa compreender as relações de poder que envolvem as narrações, pois – ao menos em um nível tão potente quanto o que as telenovelas assumiram – esse poder esteve circunscrito em poucas mãos. Nesse sentido, entende-se que os espaços de narração hegemônicos nos informam muito sobre as relações de poder estabelecidas na sociedade brasileira, uma vez que estes espaços de produtores, diretores e escritores de telenovelas foi, em sua grande maioria, ocupado por homens, brancos e de classe média-alta.

Em outros âmbitos artísticos, fora dos poderosos canais de comunicação, os sujeitos negligenciados por estas narrativas hegemônicas também se utilizam da arte, da dança, da música e do teatro como saída política. Em suma, a arte passa, de acordo com Du Bois (1999) a ser uma das maneiras que os sujeitos com liberdade negada na sociedade agenciam (e garantem) sua existência em uma dada sociedade. Nesse sentido e também, de acordo com Gil Roy (1993), em uma sociedade que lança diferentes impeditivos para a existência, política e econômica, os sujeitos passam a tratar as artes como possibilidades de se existir.

A partir das reflexões sobre narrativa e experiência é possível considerar que a experiência de alguns sujeitos tem sido contada, enquanto que a de outros sujeitos parece estar sendo silenciada – referindo especificamente às narrativas veiculadas pelos grandes veículos de comunicação. Toda a narrativa apresenta uma versão, ou seja, um ponto de vista, com um determinado viés, e é contada a partir experiência de quem narra. Os autores/as, produtores/as e diretores/as das novelas são, portanto, elementos essenciais para compreendermos os tipos de

⁶ De uma maneira ou de outra, na representação: (...) nos damos significados a objetos, pessoas e eventos por meio de paradigmas de interpretação que levamos a eles. Em parte, damos sentido as coisas pelo modo como as utilizamos ou as integramos em nossas praticas cotidianas. E o uso que fazemos de uma pilha de tijolos com argamassa que faz disso uma “casa”; e o que sentimos, pensamos ou dizemos a respeito dela e o que faz dessa “casa” um “lar”. Em outra parte ainda, nos concedemos sentido as coisas pela maneira como as *representamos* - as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos. (HALL, 2016, p. 21)

narrativas que são veiculadas. Da mesma forma, também é importante saber para quem essa narrativa é direcionada, quando o é, e para que/a quem serve.

Diante disso, nosso objetivo foi o de compreender a construção de uma narrativa de Brasil e sobre as chamadas relações raciais nas produções que marcam o período de consolidação da teledramaturgia brasileira, com foco nas telenovelas produzidas e exportadas pela Rede Globo de televisão. Em termos mais específicos, buscou-se: mapear os códigos culturais narrados pela teledramaturgia brasileira entre os anos de 1970 e 1980; analisar quais as relações entre os códigos culturais narrados e o contexto sócio político nacional; e compreender em que medida o imaginário coletivo nacional, atravessado pelos ideários de raça e de democracia racial, é influenciado pela teledramaturgia e estabelece diálogos com a conjuntura transnacional.

As novelas selecionadas para este estudo foram aquelas que marcaram, do nosso ponto de vista, essa virada estética vivenciada no meio televisivo, dando início também à era das exportações, sendo elas: *O Bem-amado* (1973); *Gabriela* (1975) e *Escrava Isaura* (1976).

A obra *O Bem-amado* foi ao ar no ano de 1973 de autoria de Dias Gomes, supervisão de Daniel Filho e Direção de Régis Cardoso. Foi exibida em 178 capítulos que iam ao ar às 22h. A trama narrou a história do Coronel Odorico (Paulo Gracindo), que é o prefeito de Sucupira; toda a trama buscou ilustrar os mandos e desmandos das autoridades, assim como a rotina de uma cidade pequena no interior do Brasil⁷. O período em que esta novela foi ao ar corresponde ao momento em que os governantes entenderam a potência dos veículos de comunicação e faziam gigantescos investimentos neste setor. *O Bem-amado* (1973) preocupou-se em narrar um Brasil caricato, tendo a integração nacional, a questão da tradição e a esperança de novos tempos – leia-se progresso – como *backgrounds* de toda a representação construída na trama.

A obra *Gabriela* chegou nas telas brasileiras no ano de 1975, a trama foi uma adaptação feita pelo dramaturgo Walter George Durst do romance *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), de Jorge Amado⁸. Quando transformada em novela, a obra foi supervisionada por Daniel Filho e dirigida por Walter Avancini. A novela contou com 135 capítulos que foram exibidos no horário das 22h⁹. De um modo geral, a trama aborda o período de seca vivido em Ilhéus na Bahia e tem

⁷ Disponível em: http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-bem-amado/trama_principal.htm (Acesso em: 12/08/2018)

⁸ No decorrer do trabalho abordaremos os principais elementos do contexto social brasileiro no período de escrita e publicação do romance original, assim como os do contexto em que a adaptação foi ao ar.

⁹ A proposta inicial da Rede Globo encaminhou aos censores era de que a trama fosse ao ar às 20h pois representava questão de família e outros padrões normativos – temas valorizados pelos censores –, no entanto, foi encarada na fase de apresentação a censura como detentora de um conteúdo impróprio. Em suma, o argumento foi de que a

como protagonista a personagem Gabriela (Sônia Braga) que é uma das vítimas da seca e logo nos primeiros capítulos foge para Ilhéus. A novela ainda lida com a rivalidade entre coronéis que dominam a região do cacau e a juventude representada por Mundinho (José Wilker)¹⁰.

No entanto, quando a novela foi avaliada na “Divisão de Censura e Diversões Públicas”, recebendo um parecer que argumentava que seu conteúdo era “dialético-marxista, dentro de uma perspectiva romântica ideológica”¹¹. A trama foi acusada ainda de corrosiva aos valores sociais por abordar temáticas sobre o amor-livre e a rejeição ao matrimônio. A trama escrita nos anos de 1930 retrata o período do desenvolvimentismo, dialogando ainda com uma sociedade que começava a debater sobre o papel da mulher na sociedade, paralelamente em 1975 esta discussão também esteve na agenda dos movimentos sociais: “No ano de 1975 surgiu a chamada década da mulher, momento em que aconteceram encontros focados no fim da discriminação da mulher, a fim de enquadrá-la nos planos de desenvolvimento.” (FERREIRA; MATOS, 2013, p. 12).

A novela *Escrava Isaura*, por sua vez, esteve no ar entre os anos de 1976 e 1977. A trama é uma adaptação do romance de Bernardo Guimarães (1875) feita por Gilberto Braga e com direção de Herval Rossano e Milton Gonçalves. Foi produzida com cem capítulos e entrou no ar às 18h¹². A novela teve como proposta retratar a luta abolicionista no Brasil tendo como fio condutor os dilemas vivenciados por uma escravizada branca representada por Isaura (Lucélia Santos)¹³.

Escrita originalmente em 1875, em meio ao contexto abolicionista, *Escrava Isaura* narra uma luta por liberdade por meio da ótica da elite branca e escravocrata. Além disso, o escritor fez uso da figura de uma escravizada branca buscando sensibilizar justamente esta parcela da população, apelando ainda para questões de progresso econômico, entendendo a escravização como um empecilho ao desenvolvimento do sistema econômico no Brasil¹⁴. Muito se

novela era: “Uma produção que merecera redobrados cuidados e que encaramos com muita seriedade, lembrando inclusive que muita coisa do romance não poderá ser transportada para a novela” (SILVA, 2016, p.87).

¹⁰ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/gabriela-1-versao/tramaprincipal.htm> (Acesso em: 12/08/2018)

¹¹ Ofício da Rede Globo endereçado ao diretor do DCDP, Rogério Nunes, em 27 de janeiro de 1975. (Fundo de Divisão de Censura e Diversões Públicas, Arquivo nacional, coordenação regional do arquivo nacional no Distrito Federal. Seção Censura Prévia, Série: televisão. Subsérie: telenovelas, Caixa 26 *apud* SILVA, 2016, p.88)

¹² O horário de exibição da trama refere-se ao fato de que muitas das adaptações literárias eram encaradas como educadoras do público consumidor, e por este motivo eram exibidas em horários mais acessíveis (ABREU, 2017). Nas produções contemporâneas essa ainda é uma prática, ou seja, geralmente as novelas mais históricas, com enredos herdados da literatura compõem esse horário – agora as 19h – na grade de programação da emissora.

¹³ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/tramaprincipal.htm> (Acesso: 12/08/2018).

¹⁴ Neste caso, também abordaremos nos próximos capítulos a relação entre texto e contexto desde a publicação do romance de Bernardo Guimarães até a releitura de Gilberto Braga cerca de cem anos depois do lançamento da obra original.

argumenta que o romance foi escrito e endereçado a sujeitos muito específicos para o processo abolicionista, mas a questão que surge é: a teledramaturgia considerou, em 1975, cerca de cem anos depois, que essa narrativa era a que mais dialogaria com os valores vigentes entre as elites brasileiras?

Os censores achavam que a temática abordada deveria ser bem dosada, pois se tratava de um tema perigoso a recomendação, de acordo com Gilberto Braga foi: “Falar o mínimo possível em escravo” e sempre que possível “retirar a palavra escravo” das falas. Isso porque, do ponto de vista dos censores, não era preciso retomar aquele passado, muito menos correr o risco de associá-lo aos governantes e seus ideários¹⁵.

Diante disso, vale ainda ressaltar que a partir destas produções a teledramaturgia, além de se consolidar como produto nacional, ultrapassou também as fronteiras nacionais, dando início ao ciclo de exportação das telenovelas brasileiras que vigora até a contemporaneidade. Tendo em vista que, no ano de 1973 a novela *O Bem-Amado* estreava no Brasil e cerca de três anos depois era exportada para diversos países marcando, portanto, a entrada das produções brasileiras em territórios internacionais¹⁶.

Mais tarde, em 1975, foi exibida no Brasil a novela *Gabriela*, produção que também motivou os interesses da Rede Globo em continuar ultrapassando as fronteiras nacionais. “*Gabriela*” (1975) foi a primeira telenovela a ser exportada para fora do continente americano, indo ao ar em Portugal no ano de 1977. Naquele mesmo ano chegava ao público brasileiro a novela “*Escrava Isaura*”. De acordo com Santos (2010, p. 26), a novela “*Escrava Isaura*” realizou um circuito pelo mundo e se tornou uma verdadeira febre e ainda foi responsável pela tradução do livro de Bernardo Guimarães para o chinês. Na China, foram vendidos cerca de 500 mil exemplares da obra homônima que inspirou a novela “*Escrava Isaura*” (1976).

Em consonância ao debate apresentado até aqui, as telenovelas produzidas a partir da década de 1970 dão origem a uma linguagem e estética nacional, ou se preferirem, consolidam-se como *tipicamente brasileiras*. Assumir o caráter de narradoras da nação significa, em síntese, contar, ou ao menos explicar a formação social do Brasil. Tomar isto como um dado a ser buscado nas produções tipicamente brasileiras faz com que este trabalho perpassa por alguns dos temas que são fundantes dessa sociedade. Um desses temas é a questão racial e, por este

¹⁵ CASTRO, Ruy. Playboy entrevista Gilberto Braga. Uma conversa franca sobre sexo, censura, dinheiro, sucesso, os bastidores da TV e o fantástico mundo da novela das oito, com o autor de *Água Viva*. Trecho disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/escrava-isaura-1976>>, acessado em: 10/03/2021 (apud: ABREU, 2017, p.77).

¹⁶ A Rede Globo no ano de 1976 criou um departamento específico para lidar com questões que envolviam o comércio internacional. Tal criação possibilitou que “*O Bem-Amado*” fosse exportado para 17 países da América-Latina. (SANTOS, 2010, p.25).

motivo, a pesquisa teve como objetivo compreender em que medida e de que maneira este debate foi incorporado nessa narrativa de nação que ecoava nas telas brasileiras e estrangeiras.

Conforme pontuado por Acevedo e Nohara (2008), a investigação do impacto social e cultural das mensagens das mídias, faz-se necessária pois os sistemas simbólicos podem trazer em seu âmago ideologias de grupos dominantes, podendo contribuir para reprodução e legitimação das relações de dominação e exclusão social.

A representação do negro na mídia brasileira, sobretudo nas telenovelas foi tema em diversos estudos que foram fundamentais para compreendermos os mecanismos acionados em uma sociedade racialmente estruturada. Com base nos estudos de Couceiro de Lima (1997); Araújo (2004); Grijó (2012); Barreto (2014); Alves (2013), deparamo-nos, historicamente, com certas insuficiências no que tange à representação da população negra nas produções televisivas.

As telenovelas exibidas nos anos 1960 até meados dos anos de 1980, pouco contavam com a presença de atores e atrizes negros, e de acordo com Araújo (2004) quando encontrados consistiam apenas em papéis secundários. Neste período, as representações mais frequentes eram de escravizados, malandros ou correspondentes a estereótipos como o da “mulata sensual”, por exemplo. Conforme consta na literatura, é possível percebermos algumas mudanças a partir de 1985, associadas, em grande medida, às reivindicações dos movimentos militantes e a consolidação de alguns direitos em termos legislativos a partir da constituição de 1988¹⁷.

Para Acevedo e Nohara (2008), embora seja possível quantificar uma maior representatividade, quando comparamos as produções com os números das três décadas anteriores, ainda estamos tratando de um aumento pouco significativo, visto que vivemos num país que possui a maioria de sua população autodeclarada preta ou parda, em termos de cor ou raça¹⁸. Esse aumento nos números nos informa – até certo ponto – sobre a representação do negro na teledramaturgia contemporânea. Em uma pesquisa anterior, tomou-se certo distanciamento de perspectivas puramente quantitativas, voltando o interesse na compreensão das especificidades da presença dos personagens negros nas produções¹⁹.

¹⁷ Em 1989, a Lei Nº 7.716 passou a criminalizar o racismo no Brasil. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L7716.htm (Acessado em 01/03/2021).

¹⁸ De acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2019, 42,7% dos brasileiros se declararam como brancos, 46,8% como pardos, 9,4% como pretos e 1,1% como amarelos ou indígenas. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html#:~:text=De%20acordo%20com%20dados%20da,1%25%20como%20amarelos%20ou%20ind%C3%A9genas.> (Acessado em 01/03/2021)

¹⁹ Ruy, L. G. **A Representação social do negro: uma análise de sua presença na teledramaturgia brasileira (2012-2015)**. Monografia (Graduação em Ciências Sociais), UFSCar, 2018.

Desse modo, tendo como base a informação sobre um sutil aumento nos dados referentes aos atores e atrizes as questões norteadoras foram: Se a teledramaturgia brasileira, em seus anos iniciais não contava com números significativos de atores e atrizes negros atuantes, a partir dos anos 2000 esses números aumentam, como esses sujeitos foram e/ou estão sendo incorporados a essas histórias? Qual o caráter dessa nova representação? E, há de fato algo novo na teledramaturgia brasileira?

Diante disso, buscou-se naquele momento construir reflexões sobre como o sujeito negro vinha sendo representado na teledramaturgia brasileira. A análise contou com o recorte temporal que abarcava os anos de 2012 a 2015, considerando que aquele era um período em que o debate acerca do combate às desigualdades raciais no Brasil estava consolidado, tanto do ponto de vista teórico, quanto no que toca ao acúmulo de uma legislação antirracista²⁰.

As telenovelas consistem em instrumentos centrais para as práticas “representacionais”²¹, sendo extremamente poderosas para a construção e circulação de significados. A representação, portanto, refere-se às tentativas de fixação de significados e sentidos pela linguagem²². Além disso, de acordo com Hall (2016, p.42), o sentido não é inerente ao signo, uma vez que ele é na verdade incorporado a ele: “Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável.”

Nesse sentido os sistemas de representação são regidos por códigos culturais que tornam possíveis essa atribuição e fixação de significados. No entanto, por não se configurarem como algo fixo na natureza os códigos certamente são resultantes de nossas construções sociais, culturais e linguísticas, não podem ser fixados para sempre, daí surge então o trabalho das representações, que são colocadas em circulação na sociedade, por exemplo, de modo a privilegiarem (e fixarem, embora não permanentemente) certos significados em detrimento de

²⁰ Um exemplo desse novo contexto é a comemoração de uma década da promulgação da chamada Lei 10.639 em 09 de janeiro de 2003, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação tornando obrigatório o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira. Tal mudança almeja reconhecer e valorizar a identidade e a culturas africana e afro-brasileira. Outro aspecto que mereceu nossa atenção, em termos legislativos, foi a aprovação, no ano de 2012, da Lei 12.711, que instituiu cotas sociais e com recorte racial em todas as instituições federais de ensino superior do Brasil. Sendo assim, as novelas selecionadas para aquele estudo estavam situadas em um novo momento de debates, em que direitos de várias ordens e o maior reconhecimento cultural estiveram em pauta nas mais diversas esferas da vida social.

²¹ Seguindo a regra ABNT: palavras e expressões êmicas em itálico, bem como os estrangeirismos; os conceitos bibliográficos, quando aparecem pela primeira vez, vêm entre aspas simples.

²² A linguagem colocada por Hall (2016) possui um sentido mais amplo, não podendo ser, nessa perspectiva teórica resumida à fala e a escrita. Nesse sentido, tudo que seja capaz de carregar e expressar sentido e que esteja organizado sistematicamente pode ser lido como uma espécie de linguagem: “O sentido é produzido dentro da linguagem, dentro e por meio de vários sistemas representacionais que, por conveniência, nós chamamos de ‘linguagens’. O sentido é produzido pela prática, pelo trabalho, da representação. Ele é construído pela prática significativa, isto é, aquele que produz sentidos” (HALL, 2016, p. 54).

tantos outros. Mas, para Hall (2016), não há um significado verdadeiro, uma vez que vários são possíveis. Para o autor:

O significado flutua. Não há como mantê-lo fixo. Acontece que a tentativa de fixação é o trabalho de uma prática representacional que intervém nos vários significados potenciais de uma imagem e tenta privilegiar um deles.” (HALL, 2016, p. 143).

Deste modo, o autor coloca que o questionamento a ser feito não é sobre qual significado é verdadeiro ou não, mas sim sobre: qual é o significado determinado “Regime de Representação” deseja privilegiar naquele dado contexto?

O privilegiar de determinadas imagens deveria lançar luz sobre a maneira pela qual as imagens representadas pela grande mídia, por exemplo, nos auxiliam a compreender as relações sociais estabelecidas em um dado contexto. Nesse sentido que:

(...) nos ajudam a entender como funciona o mundo em que vivemos, como essas imagens apresentam realidades, valores, identidades, e o que podem acarretar, isto e, quem ganha e quem perde com elas, quem ascende, quem descende, quem é incluído e quem é excluído, como fica a situação particular dos negros nesse processo. (HALL, 2016, p. 10)

Diante disso, compreende-se que as telenovelas buscam privilegiar algum significado e, conforme sinalizado por Araújo (2004); Acevedo e Nohara (2008); Alves (2012); Soares (2015) Ferreira e Silva (2017), a invisibilidade do negro, do racismo e das questões étnico-raciais sinalizam alguns destes significados, sobretudo quando essas produções são encaradas como instrumentos de exclusão desta população na narrativa sobre o Brasil. Sem perder de vista que essa ausência – quase que estratégica – de artistas negros corrobora para a representação de um Brasil que sempre foi idealizado por grande parte da elite brasileira: a imagem de uma nação branca.

Sendo assim, podemos considerar que se a temática racial não aparece nas obras ou, quando presente, encontra-se ainda ancorada a uma ideia de democracia racial, muito provavelmente, esta discussão se manteve ainda mais distante das reflexões populares. Na atualidade, conforme observou-se em pesquisa, as produções televisivas permanecem ancoradas no mito da democracia racial, pois continuam negando a existência do racismo, assim como trabalhando para manter intacta a ideologia do embranquecimento. Em síntese, pode-se destacar que as produções televisivas permanecem, portanto, ancoradas a uma lógica colonial,

nos termos de Hall (2016), operando dentro de um dado Regime de representação que é racializado²³.

O fenômeno do protagonismo negro, em termos da participação nas produções artísticas, é capaz de suscitar alguns elementos que escancaram os significados constantemente privilegiados por essas narrativas. No ambiente dramático, os protagonistas interpretados por atores e atrizes negros permanecem, de acordo com Grijó e Souza (2012), como figuras raras na televisão brasileira e, por vezes, esse protagonismo aparece apenas de faixada. Este tipo ocorre quando as novelas, no início, atribuem ao personagem características de protagonistas e, no decorrer da trama, acabam modificando toda a trajetória do personagem, com o intuito de deslocá-lo da posição de protagonista²⁴.

Além do chamado protagonismo de faixada, os raros personagens que desempenham papéis de destaque ainda são lidos a partir de certos essencialismos, ou seja, mesmo ocupando posições de protagonistas, por vezes, os personagens não se distanciam das representações caricatas e estereotipadas do negro. De acordo com Bhabha (1998), os estereótipos podem ser entendidos como mecanismos de perpetuação das estruturas de dominação, funcionando, portanto, como marcadores dos “lugares sociais”.

No caso da telenovela brasileira, a imagem do negro, frequentemente associada às ideias de irracionalidade, malandragem, preguiça, servidão, trabalham na chave de sua fixação a determinadas posições na sociedade. Assim, a telenovela parece difundir e estabelecer diálogos com os signos em circulação na sociedade brasileira desde o período escravocrata.

O caso dos estereótipos sinaliza que a telenovela tem, historicamente, recorrido a determinadas ferramentas para garantir a manutenção de uma posição de inferiorização dos negros em seus enredos. Tais narrativas parecem pautadas em certos padrões fundadores de

²³ Para Hall (2016, p. 150): “Todo repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a “diferença” é representada em um dado momento histórico pode ser descrito como Regime de representação.” Esta é uma noção muito bem desenvolvida pelo autor e, no decorrer deste trabalho, pretendo travar diversos diálogos com essa concepção muito marcante na vertente dos Estudos Culturais.

²⁴ Um exemplo disso foi a telenovela “Viver a vida”, exibida no ano de 2009. A trama trouxe como proposta inicial a presença da primeira protagonista negra em uma novela das 21h. A personagem além de primeira protagonista do chamado “horário nobre” da Rede Globo de Televisão, interpretou também a primeira “Helena” negra. “Helena”, interpretada por Taís Araújo, desempenhava o papel de uma modelo de sucesso. Naquele momento, estas foram consideradas duas novidades para as telenovelas da época. Mas, de acordo com Grijó e Souza (2012, p. 196) apesar de ocupar a posição de protagonista, a personagem não agradou o grande público e até mesmo o protagonismo atribuído a “Helena” é, em diversas análises, questionado. Isso porque no desenrolar da novela a personagem *Luciana* (Aline Moraes) também modelo, sofre um acidente de carro, provocando uma reviravolta em toda a história. Tal acontecimento parece transferir posição de protagonista, e “Helena”, já não sendo benquista pelo público da novela, perdeu gradativamente a posição de protagonista da trama.

uma dramaturgia aos moldes brasileiros, sobretudo, quando permanecem inteiramente coladas aos “códigos racializantes” como ferramentas únicas para a representação do sujeito negro:

O estereótipo não é uma simplificação por que é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação por que é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 1998, p. 117).

Com todas as ressalvas possíveis, devemos pontuar que a teledramaturgia contemporânea, sobretudo entre os anos de 2012 e 2015, buscou, de um modo geral, estabelecer diálogos com algumas mudanças que ocorreram na sociedade brasileira nos últimos 15 anos, embora pareçam fazer isso a partir dos moldes de que dispõem. Em outros termos, mesmo narrando alguns dos avanços sociais vivenciados pela população negra, por exemplo, permaneceram articulando elementos fundantes das narrativas de nação brasileira, com o intuito de inferiorizar ou diminuir certos sujeitos e suas agendas.

Além disso, não se pode perder de vista, conforme bem pontua Araújo (2006, p. 72), que essas mudanças, ainda que singelas, não podem simplesmente serem compreendidas como iniciativas internas das emissoras de televisão, uma vez que estão diretamente ligadas às pressões e reivindicações dos movimentos sociais, sobretudo do movimento negro. De acordo com Hall (2016, p.189), podemos considerar que estas pressões dos movimentos militantes contribuem para que o campo das representações se torne, nos termos de autor, “arena de crítica de contestação e luta”.

Deste modo, as pressões sofridas, assim como as grandes mudanças sociais deste período, até surtiram alguns efeitos nas narrativas contemporâneas. No entanto, ainda há um longo caminho a ser percorrido, pois mesmo que as mudanças na conjuntura social abram possibilidades para a construção de novas ferramentas representacionais, as representações do negro ainda são produzidas com base em códigos culturais que estão vigentes desde o período de consolidação de uma teledramaturgia de *linguagem tipicamente brasileira*.

Desse modo, as telenovelas mobilizadas neste estudo, inseridas no contexto de estabelecimento desta linguagem e responsáveis pelo consequente sucesso experienciado pela Rede Globo ao final do século XX, possibilitam hipóteses que de os códigos culturais

estabelecidos no início da teledramaturgia tipicamente brasileira permanecem operando como modelos referenciais para as produções mais atuais²⁵.

As produções contemporâneas lidaram com deficiências no que tange à representação da população negra e de sua agenda política. Embora algumas alterações tenham sido perceptíveis, o que permanece é uma espécie de *modus operandi* que recoloca as narrativas em uma linha comum, como se ambas trabalhassem sob os mesmos moldes, neste momento, já parece possível compreender alguns destes moldes²⁶.

Nesse sentido, cabe-nos uma breve contextualização sobre os repertórios de representação e das práticas que foram acionadas historicamente no momento de marcação da diferença racial e na significação de um Outro na cultura ocidental. De acordo com Hall (2016), os momentos podem ser separados da seguinte forma: O primeiro deles teve início com o contato, no século XVI entre comerciantes europeus e os reinos da África Ocidental, seus efeitos podem ser encontrados na escravidão e nas sociedades pós-escravistas do Novo mundo. O segundo trata-se do momento que ocorreu a colonização da África e sua partilha entre as potências europeias que buscavam controlar território, mercados e matérias-primas coloniais no período do “novo imperialismo”. O terceiro momento ocorreu com as migrações pós-segunda Guerra mundial do “terceiro mundo” para a Europa e América do norte.

De certo modo a imagem que a Europa tinha da África na idade média era bastante ambígua. Ou seja, do ponto de vista de Hall (2016, p. 162) pensava-se como um lugar misterioso, por vezes lido em uma chave positiva, essa leitura esteve bastante pautada nas tradições religiosas²⁷. Essa imagem se alterou gradualmente a partir do chamado encontro colonial, nesse momento, os africanos passam a ser considerados os descendentes de Cam – os povos africanos são considerados amaldiçoados, tal como seu filho Canaã.

A diferença passa a ser pautada na natureza – como muito iremos debater no decorrer desta análise, houveram diversas tentativas na naturalização das diferenças como tentativas de evitar o deslizamento dos significados. Nessa relação os povos africanos simbolizavam o primitivismo, enquanto que a Europa correspondia ao “mundo civilizado”:

²⁵ Sobretudo, nos interessamos em compreender os códigos que dialogam, em grande medida, com os regimes racializados de representação, tendo como base para tal a concepção binarismos essencialistas utilizados como mecanismos de inferiorização dos negros.

²⁶ Nesse caso, essa dita linha comum refere-se à aproximação que possui em relação as já produções analisadas e que foram revisitadas nessa pesquisa.

²⁷ “(...) a igreja Copta era uma das mais antigas comunidades cristãs “ultramarianas”, santos negros surgiam na iconografia cristã medieval, e o lendário Preste João da etiópia tinha a reputação de ser um dos mais leais defensores do cristianismo.” (HALL, 2016, p. 162)

O Iluminismo, que classificou as sociedades ao longo de uma escala evolutiva de “barbárie” a “civilização”, via a África como “a mãe de tudo o que é monstruoso na natureza” (Edward Long, 1774 apud McClintock, 2010). Curvier apelidou a raça negra de “tribo de macacos”. O filósofo Hegel declarou que a África “não faz parte da história do mundo (...) não tem movimento ou desenvolvimento para expor”. (HALL, 2016, p. 162)

A exploração e a colonização da África produziram uma explosão de representações da diferença. A publicidade de mercadorias no final do século XIX esteve marcada, sendo que as imagens da colonização eram estampadas nas embalagens de produtos como as caixas de sabão, biscoitos, garrafas de bebidas, entre tantos outros²⁸. De acordo com Hall (2016) neste momento percebeu-se que nunca antes nenhuma forma de racismo – organizado nestes moldes – havia sido capaz de alcançar tantas pessoas.

Um segundo momento refere-se ao período de escravidão nas grandes plantações dos Estados Unidos e suas consequências. Naquele momento a base do argumento permanecia ancorada às explicações sobre uma diferença biológica, que era acionado como justificativa para o dito “fracasso” dos africanos em termos de civilidade. Argumentou-se que as diferenças anatômicas supostamente explicariam sobre a dita inferioridade dos povos africanos. O corpo serviu como um sustentáculo para esse discurso sobre a diferença racial. Ou seja, as diferenças físicas, que eram visíveis a todos serviam como uma evidência para a naturalização da diferença.

As explicações pautadas na biologia, deram origem aos modelos representacionais racializados acionados na cultura popular e na mídia a partir da metade do século XX. Nesse sentido, o terceiro momento faz referência ao momento em que a prática de naturalizar a diferença passa a ser típica dessas políticas de representação. De acordo com Hall (2016, p.173):

Os negros não eram apenas representados em termos de suas características essenciais. Eles foram *reduzidos a sua essência*. A preguiça, a fidelidade simples, o entretenimento tolo protagonizado por negros (*coonin*), a malandragem e a infantilidade pertenciam aos negros *como raça, como espécie*. Para o escravo de joelhos não havia mais nada, *senão* sua servidão; nada de pai Tomas, *exceto* sua tolerância cristã; nada para a *Mammy*, *exceto* sua fidelidade a casa dos brancos e aquilo que Fanon chamou de “*sho’ nuff good cooking*”, a comida deliciosa que ela preparava.

²⁸ “O sabão simbolizava esta “racialização” do mundo interno e a “domesticação” do mundo colonial. Por sua capacidade de limpar e purificar, o sabão adquiriu, no mundo de fantasia da publicidade imperial, a qualidade de um objeto de fetiche. Aparentemente, ele tinha o poder de tornar branca a pele negra e eliminar de casa a fuligem, a sujeira e o pó das favelas industriais e seus habitantes - os pobres sujos. Ao mesmo tempo, conseguia manter limpo e puro o corpo britânico nas zonas de contato racialmente poluídas “lá” no Império. No processo, entretanto, o trabalho doméstico das mulheres era muitas vezes silenciosamente apagado.” (HALL, 2016, p.166)

O diálogo com Hall (2016) tem sido muito profícuo, sobretudo para a complexificação do debate sobre representação – fundamental neste trabalho – embora lidemos com momentos e contextos diferentes, ainda ecoam diversas destas estratégias nas narrativas midiáticas brasileiras. Compreender os modelos adotados na teledramaturgia exige, que tenhamos a dimensão destas estratégias representacionais que não completamente foram superadas – embora sejam superáveis – entende-se que o campo das representações tem sofrido profundas alterações. Nesse sentido, espera-se que este trabalho contribua para que mais adiante compreendam-se os códigos que deram bases e vigoraram nas produções durante décadas.

Diante disso, vale também, neste momento de reflexão abrir um parêntese sobre a questão da representação da nação brasileira e do sujeito brasileiro que certamente não surgiram com as telenovelas, muito se bebeu das representações colonialistas, portanto, muito destes moldes são datados de períodos longínquos. Sadler (2016), ao pensar sobre o Brasil imaginado construiu uma linha das representações que tentou capturar a elaborações destes sistemas de representação desde 1500. Nessa perspectiva, o Brasil e as populações nativas eram representados como canibais, e estas gravuras e xilogravuras ecoaram por toda a Europa no final do século XVI.

Essas gravuras não apenas contestaram imagens anteriores do Brasil como um paraíso habitado por seres edênicos – descrito pelo escrivão régio português Pero Vaz de Caminha e por outros – como ajudaram a apoiar e a justificar uma campanha colonial agressiva para escravizar e, finalmente eliminar a presença nativa na costa brasileira. (SADLER, 2016, p. 17)

No século XVII os pintores holandeses que estiveram em visita a Pernambuco continuaram explorando imagens de um paraíso, em termos de paisagens e clima, e uma terra de bárbaros, mas neste momento já davam lugar também a representações dos povos nativos e africanos em posições de passividade e felicidade²⁹. Com a chegada da corte portuguesa o Brasil se tem diversos escritos de portugueses queixando-se da falta de civilidade na colônia.

De acordo com Sadler (2016) na literatura brasileira muito se alimentava sobre a figura do “bom selvagem”, enquanto Gonçalves Dias e José de Alencar escreviam sobre guerreiros indígenas, já ecoavam as primeiras obras sobre a vida na cidade. Conforme pontua Sadler (2016, p. 19): “Os negros dificilmente figuravam nesses gêneros; quando apareciam eram usualmente figurados como escravizados.” A partir de 1888 a literatura – muito relacionado ao romance de Bernardo Guimarães (1875) – assumiu os chamados escritos abolicionistas, mas a

²⁹ De acordo com Sadler (2016, p. 17) vale ainda destacar que estas representações serviram para estimular a colonização holandesa.

imagem de escravizados em posição de sofrimento, sem agência era acionada como metáfora da nação frente a monarquia imperial.

No Modernismo se recupera mais uma vez a imagem do índio como representação da nação. Mas, dando lugar a imagem do “bom selvagem”, Oswald de Andrade ressignificou a figura antropofágica como uma estratégia modernista: “a cultura local engoliria (em vez de emular) as fontes estrangeiras para fortalecer o que seria endêmico da nação.” (SADLER, 2016, p.19).

A partir da década de 1940 e chegando aos anos que foram recortados para este estudo, a questão da identidade nacional brasileira já firmava relações com os EUA. Estas representações passaram a reforçar a questão do exotismo. Nessa época Carmem Miranda ecoava como símbolo de tropicalidade de cordialidade. Pós-Segunda Guerra mundial, muitos desses ideários permaneceram e deram origens a diversos outros modelos e sistemas de representação.

Nesse sentido, e fechando – por ora – os parênteses abertos alguns parágrafos acima, ressaltamos que todos os pontos colocados buscam ilustrar alguns pontos originários no jogo das representações sobre o sujeito negro e sobre o Brasil, deixando claro que muitos dos códigos operantes na contemporaneidade não surgiram com as telenovelas, mas que daqui pra frente neste estudo, podem (e devem) ser entendidos como sendo base da herança estético-narrativas deste gênero que surge na segunda metade do século XX.

Nesse sentido, não se pode deixar de mencionar que a investigação supracitada lançou luz sobre os questionamentos que estão propostos nesta pesquisa atual. O contato com as produções contemporâneas, seja pelo viés analítico de pesquisa, ou em momentos de distração, enquanto espectadora, possibilitaram a apreensão de alguns códigos e/ou formatos narrativos que se perpetuam entre as produções ficcionais. É notório a insistência em se acionar determinados símbolos, personagens e enredos. Com isso, são plausíveis os seguintes questionamentos: as telenovelas seguiriam então forma pré-definida? Baseadas em quais códigos? De onde e em que momento se originaram tais bases narrativas? A partir disso, esta pesquisa surgiu como um retorno às produções que podem ser lidas como fundantes dessa linguagem tipicamente brasileira, todo o esforço despendido aqui dedicou-se a compreender e mapear quais os códigos culturais que dão bases às narrativas televisivas, compreendendo também a perpetuação destes signos cerca de cinquenta anos depois.

Diante disso, nossa hipótese de pesquisa se relaciona com a coincidência histórica entre a implantação de tais códigos culturais e um período muito específico do percurso da teledramaturgia brasileira: o seu estabelecimento enquanto produto cultural a partir da década

de 1970. A hipótese é de que desde o estabelecimento do que hoje chama-se de teledramaturgia de linguagem tipicamente brasileira, originaram-se também códigos básicos que garantiram e garantem o chamado “Padrão Globo de Qualidade”: uma marca da emissora e que serve de métrica para as produções contemporâneas³⁰.

Como supracitado, esta pesquisa buscou compreender o processo de construção da narrativa sobre o Brasil e, mais especificamente, sobre as relações raciais no período de estabelecimento deste gênero como tipicamente brasileiro, tomando como base as telenovelas produzidas e exportadas pela Rede Globo de Televisão, buscando atingir nossos objetivos de pesquisa foi feito uso das técnicas da Análise de Conteúdo, sendo assim, para esse momento, atentou-se ao mapeamento dos códigos culturais narrados pela teledramaturgia brasileira entre os anos de 1970 e 1980.

A metodologia de Análise de Conteúdo foi acionada para a realização da análise e sistematização dos vídeos³¹. Nesse sentido, a técnica conta, basicamente, com três etapas de análise: a primeira consiste no primeiro contato com o objeto de estudo, nesse caso, o primeiro contato com a novela, sendo esse primeiro momento chamado de *leitura flutuante*. Nesse momento, é possível ter dimensão do material de análise, portanto, são acessadas as informações sobre a quantidade de capítulos, a duração de cada novela, dentre outros elementos práticos, fundamentais para a execução e consolidação da pesquisa.

O segundo passo, de acordo com Silva & Fossá (2013), consiste na organização do material de análise, para isso, optou-se pela elaboração de planilhas no *Microsoft Excel*, como uma forma de organização dos dados que garante a sistematização e facilita a visualização e consulta dos dados de pesquisa. As tabelas guardam informações sobre cada uma das cenas analisadas, como por exemplo, o número do capítulo analisado, a minutagem da cena, o tema abordado (que em um segundo momento auxilia na elaboração das categorias de análise) e, por fim, uma breve descrição da cena.

Após a sistematização dos dados, ou seja, da análise de ambas as novelas selecionadas e o preenchimento das planilhas, deu-se início a segunda fase da pesquisa. Esse segundo momento consistiu na exploração dos dados coletados, havendo organização das informações necessárias para que o pesquisador(a) inicie a elaboração das categorias de análise. De acordo

³⁰ O Padrão Globo de Qualidade, de acordo com Gomes (2011) pode ser descrito como uma espécie de conjunto de regras que orientam todas as produções da Rede Globo de Televisão, surgido no final da década de 1960 e sendo até hoje uma métrica utilizada para se pensar a qualidade das produções.

³¹ A partir de uma experiência de pesquisa anterior, optou-se por fazer uso dessa técnica de análise, além disso, percebeu-se que, diante de um vasto material de pesquisa, o modelo de sistematização e análise dos dados a partir das técnicas de Análise de conteúdo possibilita uma compreensão sobre a dimensão e profundidade do material, garantindo o cumprimento de cada objetivo de pesquisa.

com Silva & Fossá (2013), é a partir das categorias que se constrói a compreensão do conteúdo. Neste estudo elas foram formuladas a partir de todo material de pesquisa e agrupadas em três grandes categoriais, sendo elas: “Ideários de nação”; “Raça e racismo” e, por último “Fluxos transnacionais” que compreende passagens em que há um diálogo transnacional³².

A pesquisa contou ainda com um levantamento documental por meio de documentos e trabalhos acadêmicos do período. Buscar-se-á compreender as questões em disputa entre os anos de 1970 e 1980, tanto no Brasil quanto no mundo. Para esta consulta documental, foi realizada uma busca no Arquivo Multimeios, responsável por arquivar e conservar os documentos do antigo Idart³³, o acervo está localizado no Centro Cultural de São Paulo, na cidade de São Paulo³⁴. Além desse acervo, também foi possível a coleta de dados e informações via o Arquivo Memória Globo, um acervo online em que a emissora disponibiliza informações sobre os acontecimentos que marcaram a história da emissora³⁵. Desse modo, a pesquisa reuniu documentos como arquivos, jornais, revistas, relatos e entrevistas que nos contam sobre esse período da teledramaturgia, que descrevam a prática dos profissionais da televisão, além de auxiliar na contextualização e localização no tempo-espaço de nosso objeto de estudo.

Além disso, considerou-se interessante tornar palpável para o leitor o teor de parte destes materiais, para tanto, foi criado um blog que agrupa fotos, vídeos e a trilha sonora das telenovelas analisadas, além disso reúne algumas informações práticas como ficha técnica, elenco e etc.³⁶. Os elementos que foram analisados não são pura e simplesmente textos, são mais muito mais do que isso, por este motivo buscou-se possibilitar que o leitor sentisse as texturas dessa representação. Diferentes sensações são acionadas em diferentes momentos e por diferentes sujeitos, espera-se que trazer um pouco dos materiais de pesquisa tenha sido suficientemente capaz de aguçar alguns dos sentidos propostos por esta reflexão.

A pedra angular dessa investigação foi a perspectiva teórica dos “Estudos Culturais e Pós-Coloniais”, entendendo-os como ferramentas essenciais para a construção de um debate crítico e atento às estratégias, posições e intenções ao narrar determinados sujeitos. Além disso,

³² As categorias e subcategorias aparecem de maneira mais detalhada no decorrer do capítulo II.

³³ Departamento de Informações E Documentações Artísticas (Idart)

³⁴ O Arquivo Multimeios abriga em seu acervo documentos – registros visuais, audiovisuais e documentos escritos – referentes a diversas manifestações da arte e da cultura brasileira, tais como: arquitetura, artes cênicas (circo, dança, teatro), artes gráficas, artes plásticas, cinema, comunicação de massa (publicidade, imprensa, rádio e TV), fotografia, literatura e música. Disponível em: <<http://centrocultural.sp.gov.br/acervo/>>. Acesso em 29 maio 2020.

³⁵ Infelizmente esta pesquisa foi realizada no momento em que o mundo enfrenta uma pandemia causada pelo Corona Vírus (Covid-19). Diversas medidas de segurança foram tomadas, dentre elas protocolos de isolamento social. Devido a este momento delicado em que essa pesquisa está inserida não foi possível realizarmos todas as visitas aos acervos documentais físicos.

³⁶ Disponível em: <https://obrasilnatela.wordpress.com/> acesso em 27 de abril de 2021.

estes estudos nos forneceram bases para pensarmos sobre a ideia de Cultura; Representação; Nação; Identidade nacional; Racialização e Experiência.

A perspectiva dos Estudos Culturais é fundamental para a construção analítica empreendida na presente pesquisa. Sobretudo pelo fato de que este trabalho pretendeu refletir sobre as telenovelas brasileiras a partir da compreensão de seus agenciamentos e das questões que envolvem a experiência dos narradores e dos narrados.

Os Estudos culturais emergem nos anos de 1950 na Inglaterra, diante do contexto de alterações dos valores tradicionais da classe operária inglesa do pós-guerra³⁷. Até as primeiras reflexões surgirem, a cultura era lida na chave da incorporação dos padrões hegemônicos. Portanto, estava reduzida aos interesses de mercado, à esfera econômica, do mesmo modo, acreditava-se que estava baseada em um determinismo organizacional.

Os teóricos da Escola de Frankfurt, especialmente os estudos de Adorno e Horkheimer (1986), receberam críticas sobre um certo reducionismo dos receptores, pois consideravam que estes seriam facilmente manipuláveis frente a indústria cultural e suas produções, ou seja, na concepção destes estudiosos da chamada “Teoria Crítica” os receptores não teriam nenhuma possibilidade de agência, deste modo, a sociedade seria completamente moldada pelos padrões de comportamento impostos pela indústria cultural.

Enquanto que, para a vertente dos Estudos Culturais, a cultura pode ser lida, como um padrão de organização social, analiticamente, consiste na descoberta desses padrões que podem ser compreendidos por meio das artes, da política, do casamento, da criação de filhos. Nessa perspectiva, o ponto central é a compreensão das relações entre esses padrões, ou seja: “O propósito da análise é entender como as interrelações de todas as práticas e padrões são vividas e experimentadas como um todo em um dado momento histórico: essa é a *structure of feeling* (estrutura da experiência).” (HALL, 2003, p.136).

Além destes elementos, o debate sobre a centralidade da cultura formulado a partir da perspectiva dos Estudos Culturais tornou-se fundamental para compreendermos a produção das narrativas televisivas e os grandiosos investimentos estatais que permearam as décadas de 1960

³⁷ Em suma, os Estudos Culturais significaram uma ruptura com um certo determinismo e em seu interior abarcam ainda outras rupturas sinalizando a pluralidade de trabalhos que contribuem para a consolidação desta vertente. Algumas das interrupções são as questões de raça e gênero/feminismo, que ocasionaram ainda outras aberturas aos Estudos Culturais, sobretudo relacionadas a questão do pessoal, a expansão da noção de poder, a questão da subjetividade do sujeito, reabertura da fronteira entre a teoria social e a psicanálise e a questão da discursividade e da textualidade. Mas, para Hall (2003, p. 201) “muitos [trabalhos] seguiram e seguem percursos distintos no seu interior; foram construídos por um número de metodologias e posicionamentos teóricos diferentes, todos em contenção uns com os outros.”

e 70, culminando em intensivas interferências e regulação das produções culturais. No eixo da regulação compreende-se as leis e normas que regem as produções culturais, por exemplo. Mas, para Hall (1997, p.27) a questão chave é a relação que se estabelece entre cultura e poder, nessa perspectiva quanto maior a centralidade da cultura, ou nesse caso de determinados produtos culturais, maior será também a disputa para governá-los, o que implicaria pensar que a cultura, assim como os produtos culturais, é regida ou pelos interesses do mercado ou pelas políticas de investimentos dos estados nacionais.

No caso das telenovelas brasileiras da década de 1970, percebemos que estas instâncias de regulação atuaram fortemente na produção e imposição de regras as produções. Em um primeiro momento, os grandes patrocinadores; em um segundo momento, os fortes interesses do Governo Militar em representar e construir uma idealização do Brasil. Neste momento, a questão da representação se torna central para compreendermos o processo de regulação, ou seja, na dimensão da produção de significados em um dado sistema simbólico é possível compreender as funcionalidades que dada representação parece cumprir no âmbito da regulação.

O chamado circuito da cultura trabalhado por Hall e Du Gay (1997), serviu também como condutor de todo o mapeamento e reflexão sobre o processo de criação das mensagens midiáticas. Nesse caso, com as telenovelas o circuito da cultura é iniciado no momento em que se estabelece a veiculação de uma narrativa em detrimento de outras possíveis. Fazem parte desse circuito, portanto, a representação; identidade; produção; consumo e regulação.

Na esfera da representação que está diretamente ligada aos sistemas simbólicos, responsáveis por lançar bases classificatórias que, em certa medida, orientam a vida social. As novelas, nesse sentido, quando escolhem as narrativas, quem está dentro das narrativas produzem ou reproduzem uma estrutura de classificação que delimita quem está dentro e quem está fora. Paralelamente na esfera da identificação, que nessa chave metodológica faria referência as ações dos sujeitos no interior das representações. Ou seja, as telenovelas a partir de suas narrativas constrói representações que podem gerar identificação ou não.

Em síntese, o âmbito das identidades presente no circuito da cultura tratará dos posicionamentos assumidos pelos sujeitos no interior das representações. Nesse sentido, as telenovelas brasileiras a partir de suas narrativas e cadeias de significações podem trabalhar as representações, de modo que estas sejam capazes de organizar a maneira pela qual os sujeitos se auto representam. Em suma, significa dizer que o modo como a mensagem, a representação, chegará ao sujeito *pode* interferir no seu processo de identificação, mas não necessariamente isso deve acontecer.

Se levarmos em consideração a questão da decodificação proposta por Hall (2003), esse processo não depende apenas dos códigos acionados pela representação, uma vez que a decodificação destas mensagens será feita a partir dos referenciais e conhecimentos dos receptores. No entanto, essas representações contribuem sim para que algumas identidades sejam fixadas ao longo dos anos, nas telenovelas por exemplo, percebemos essa operação realizando-se a partir dos papéis atribuídos – ou daquele que foram negados – aos artistas negros.

Hall (1997) demonstra que a esfera da regulação, dentro do circuito da cultura, estaria relacionada as formas com que determinado produto cultural deve ser controlado. Nessa perspectiva é possível dizer que quando um produto assume uma posição de centralidade em dada esfera cultural ele passa automaticamente a ser regido por regras. E, conseqüentemente: “Quanto mais importante – mais central — se torna a cultura, tanto mais significativas são as forças que a governam, moldam e regulam.” (HALL, 1997, p. 14).

Nesse sentido, o eixo da produção refere-se ao ato ou resultado da transformação socialmente organizada de materiais numa determinada forma, ou seja, nesta esfera do circuito cultural se detém nas condições ou meios de produção do artefato cultural. Isso faz relação com as condições que dada telenovela detém, e reflete nos usos das tecnologias de filmagem, cenário, vestimentas e etc. O modo e as condições de produção condicionam, em grande medida, a maneira com que determinada mensagem midiática chegará ao público, nesse sentido, todo o âmbito da produção deve levar em consideração os objetivos que se tem, e do que é preciso para alcançá-los.

E, por fim, a esfera do consumo é onde do circuito da cultura em que se completa a produção de sentidos, por meio do “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (CANCLINI, 1999, p. 77, apud FILHO MORAES, 2014, p. 77). Sendo possível pontuar que no consumo é o momento em que os significados produzidos são partilhados no âmbito social. Dessa forma, neste momento as telenovelas produzidas ao serem exibidas em todo o território nacional – e até extrapolando estas fronteiras – lançam mão de significados que ao serem consumidos enquanto produtos culturais, podem ser decodificados – ou ao menos foram codificados para tal – sobre os estilos de vida social ideais e que, portanto, devem ser seguidos.

Em suma, tendo em vista que no âmbito das representações deparamo-nos com a elaboração de significados em um dado universo simbólico. A questão da representação permanece como sendo central para compreendermos os acionamentos realizados pelas telenovelas brasileiras, assim como a manutenção destes códigos por tantos anos. Do ponto de

vista de Woodward (2000, p.67) o processo de produção de significados é engendrado aos sistemas de representação, estes sistemas são constituídos e assumidos em um segundo momento a partir da posição que os sujeitos assumem no interior de um dado sistema simbólico. Nesse sentido, fica evidente a posição dos narradores, que ao assumirem uma dada posição – que está diretamente ligada à sua experiência enquanto sujeito – optam por acionar determinados significados³⁸.

Percebe-se que os acionamentos empreendidos na teledramaturgia, mas que datam e se estendem por outros âmbitos das artes visuais, possuem uma certa materialidade, ou seja, não são uma cadeia semântica, ou meramente um discurso. Trataremos neste trabalho de um Brasil que é fruto de uma narração de um dado universo simbólico, mas que foi sendo paralelamente inventado, isto é, que aparece materializado nas instituições, nos discursos, nas práticas sociais e nas subjetividades dos sujeitos:

Assim, apresentamos quem somos e a maneira como construímos nossas auto narrações, de forma a testarmos a realidade, instituindo identidades, organizações e sociedades. Com isso, as narrativas “forjam” indivíduos e nações. Isso não ocorre de maneira natural e uníssona, mas através de contradições, confrontos, enfrentamentos sociais e simbólicos.” (MOTTA, 2013, p.27).

O motivo da constante vigia, nesse sentido, ocorre, pois, essa materialidade das representações está em constante contestação e negociação nas esferas da vida social. Ou seja, embora falemos sobre imaginário e narrativas de nação, o fato recorre sempre às invenções de Brasil que tem se materializado no cotidiano dos brasileiros e brasileiras. Tanto é que, os significados, por não poderem ser ancorados definitivamente, passam a ser alvos de negociações, agenciamentos e contestação.

Em resumo, nos capítulos que se seguem pretendemos desenrolar diversas questões em torno dos Regimes de Representação, da linguagem e da estética adotada pela teledramaturgia a partir da década de setenta, caminhando sempre em direção à análise dos significados destes códigos para compreendermos os rumos tomados pela teledramaturgia e os impactos dos significados postos em circulação sob o cotidiano e para as grandes questões da sociedade brasileira. Os capítulos desta dissertação estão dispostos da seguinte forma:

No primeiro, intitulado: “Entre balanços e perspectivas: o que chamamos de teledramaturgia tipicamente brasileira?”, desenvolvemos um levantamento significativo de

³⁸ Em suma: “Os sistemas sociais e simbólicos são responsáveis por “estruturas classificatórias que dão um certo sentido e uma certa ordem à vida social e às distinções fundamentais — entre nós e eles, entre o fora e o dentro, entre o sagrado e o profano, entre o masculino e o feminino — que estão no centro dos sistemas de significação da cultura” (WOODWARD, 2000, p. 67-68).

estudos nesta temática, buscando uma maior compreensão dos fenômenos e das questões que circundam todo este campo de estudos, principalmente compreendendo o advento de uma linguagem própria das produções brasileiras.

No segundo capítulo: “Decodificando o gênero: um breve mapeamento dos códigos culturais narrados pela teledramaturgia entre as décadas de 1970 e 1980” foram explorados os dados empíricos levantados durante a realização da presente pesquisa, apresentando, de maneira detalhada a análise das novelas, assim como dados documentados nos acervos visitados. Em resumo, o capítulo oferece o mapeamento realizado, sinalizando os principais eixos e códigos culturais que foram acionados pela teledramaturgia brasileira entre os anos de 1970 e 1980. Esses dados nos forneceram as bases necessárias para compreendermos de que maneira a teledramaturgia constrói suas narrativas e também sobre sua capacidade em sustentar certos ideários dominantes na sociedade brasileira por meio de suas representações do real.

No terceiro capítulo: “Entre o texto e o contexto: a teledramaturgia a partir da representação da realidade social brasileira” foi apontado as funcionalidades de certas narrativas para o contexto político e social do período recortado, trazendo luz aos acontecimentos contemporâneos como uma maneira de compreendermos a potência desses canais de comunicação na sustentação de ideologias dominantes.

No quarto capítulo: “Entre fluxos e refluxos: a teledramaturgia brasileira em uma perspectiva transnacional”, foram apresentadas nossas reflexões iniciais sobre o processo de internacionalização das narrativas tipicamente brasileiras, assim como dos principais fluxos estabelecidos pelo mundo.

Para finalizar, as “Considerações finais” recapitulam os principais movimentos da teledramaturgia brasileira, levando em conta principalmente a construção destes sistemas de representação e a constante reafirmação destes símbolos. O que se espera com a manutenção destes códigos culturais cerca de cinquenta anos depois? Buscou-se ainda refletir os movimentos que indicam uma alteração na arena das representações, sobretudo o surgimento de novas possibilidades narrativas, a partir de grandes produtoras de audiovisual ou até mesmo de pequenos produtores e artistas que passam a protagonizar suas histórias nas mídias digitais. Este parece um movimento em expansão desde o último ano, analiticamente pode-se dizer que estes deslocamentos possuem a capacidade de realocar e promover profundas alterações aos modelos narrativos estabelecidos até o momento.

1 – Entre balanços e perspectivas: o que chamamos de teledramaturgia tipicamente brasileira?

Surgidos em um momento de profundas transformações sociais pelas quais passava a França do século XIX, os folhetins significaram as origens da telenovela³⁹. De certo modo, é possível considerar que o folhetim seja responsável por uma transformação no relacionamento entre produção cultural e seu público consumidor ou, como diz Nettement (1966): “o folhetim nada mais é do que um teatro móvel, que vai buscar os espectadores em vez de espera-los.” (NETTEMENT, 1966 apud ORTIZ, 1991, p. 11)⁴⁰. De acordo com Ortiz (1991), embora a telenovela, em seu formato atual, carregue certos traços da estrutura narrativa do folhetim, é importante pontuar também as rupturas com relação a esse estilo. Os caminhos trilhados pela teledramaturgia no Brasil são intrigantes e garantem uma melhor compreensão dos elementos que contribuíram para a consolidação de um gênero tipicamente brasileiro.

Desde seu estabelecimento, o folhetim tem como base o objetivo de promover entretenimento, e foi a partir dessa característica que se popularizou por diversos outros países, tendo sido importado para o Brasil já no século XIX. Ortiz (1991) coloca que o gênero adentrou os territórios nacionais com significativa aceitação e, de seu ponto de vista, as importações vindas da França – leia-se da Europa como um todo – tiveram fácil aceitação pela elite brasileira. Naquele momento, as narrativas contadas tinham como foco atingir a elite brasileira e consistiam, em grande medida, em traduções e adaptações para a língua portuguesa⁴¹.

Por diversas razões, é possível compreender o declínio do folhetim no Brasil, que ocorreu ainda ao final do século XIX, sendo que o principal motivo pode ser considerado o grau de analfabetismo em uma sociedade que possuía bases escravocratas. A estrutura social brasileira não permitia que o gênero fosse acessado por diferentes camadas sociais, assim, um gênero literário que tinha grande popularidade na França e foi acessado pelos mais diversos sujeitos, no Brasil, não encontrou essas mesmas bases. Do ponto de vista de Ortiz (1991), o

³⁹ O folhetim consiste em uma narrativa literária, apresentada de forma seriada, tendo como gêneros principais a ficção e o romance. Considera-se que o Folhetim tenha surgido na França no início do século XIX, sendo seu gênero marcado por seu formato, publicado de maneira parcial e com sequência nos eventos. No início, essas produções eram destinadas aos jornais e revistas, e exigia certa agilidade nos textos, de modo a garantir que o leitor se envolvesse com aquela narrativa. O gênero só chegou ao Brasil em meados do século XIX.

⁴⁰ Ortiz (1991 etc. all, p. 12) considera que, quando o folhetim entrou em circulação, houve uma ruptura nas concepções estabelecidas sobre cultura de elite e cultura popular, devido ao fato de esse gênero transitar entre essas duas noções, não se enquadrando em uma só posição.

⁴¹ Como pontuado, as narrativas eram publicadas em jornais da época e, naquele período (meados dos anos de 1840), o índice de indivíduos letrados era reduzido apenas às elites, o que tornava esse gênero restrito a apenas uma elite muito específica.

gênero surgiu em meados do século XIX e desapareceu, sem nunca ter feito sucesso, no final daquele mesmo século.

Os escritores brasileiros alertavam para o inexpressivo número de tiragens das grandes obras, e argumentavam que seria necessária uma adaptação para que aquelas produções encontrassem o espaço ideal para atingirem o grande público. De certa forma, esse espaço foi encontrado com o surgimento do aparelho de rádio como mecanismo para a exibição de narrativas seriadas que, embora fossem curtas, já demonstravam grande potencialidade. Nos anos 1940, as chamadas *soap operas* americanas já representavam cerca de noventa por cento da programação das rádios estadunidenses⁴².

Com o surgimento das *soap operas*, houve uma continuidade e um rompimento com a estrutura narrativa dos chamados folhetins. Ortiz (1991, p. 23) pontua que a principal alteração ocorreu em relação ao tempo da história, pois os folhetins tinham a ideia de um começo, meio e fim para suas histórias, enquanto as *soap operas* americanas eram longas e não tinham um final pré-determinado. Esses dois gêneros marcam, em grande medida, a orientação adotada pelas radionovelas latino-americanas. Cuba, que em 1930 possuía um dos mais desenvolvidos sistemas de rádio pode ser apontada como central para a compreensão desse empreendimento cultural, sendo considerada por estudiosos como pioneira na produção de radionovelas, possuindo grande tradição e diversos êxitos, tanto no gênero folhetim – que, em um primeiro momento foi bem aceito – como também pela rádio-teatro⁴³.

Diante disso, as radionovelas cubanas, assim como ocorria com as *soap operas* estadunidenses, foram financiadas pelas fábricas de sabão – que anos depois foram incorporadas pela Colgate-Palmolive e Procter & Gamble. Todos os avanços tecnológicos, assim como a produção de conhecimento sobre rádio e narrativas dramáticas, colaboraram para que Havana se tornasse um centro de produção e exportação de grandes nomes para toda a América Latina.

A partir das influências descritas, a radionovela surgiu em território brasileiro a partir de 1941⁴⁴. Naquele momento, tratava-se da importação de textos, em grande maioria cubanos,

⁴² A expressão *soap opera* (em inglês), traduzida como *ópera de sabão*, tem sua origem no fato de que, desde seu surgimento, essas produções seriadas receberam grandes patrocínios de fabricantes de produtos de limpeza, sobretudo, de sabão. O grande interesse desses patrocinadores estava ligado ao fato de que o grande público das *soap operas* era composto majoritariamente por mulheres essencialmente encaradas como *donas-de-casa*.

⁴³ “Em 1930 Havana possui, proporcionalmente, um número maior de emissores do que Nova York, e se estimava, em 1932, que havia uma média de 4 ouvintes para cada receptor; em 1933 Cuba é o terceiro país do mundo em número de receptores, vindo logo após os Estados Unidos” (ORTIZ, 1991, p. 22).

⁴⁴ O Rádio esteve presente no cotidiano brasileiro desde 1922, quando foi introduzido. No entanto, de acordo com Ortiz (2001, p. 39), até 1935 organizava-se em termos não-comerciais. Em termos comerciais, só se consolidou no Brasil a partir de 1940, porque antes disso não estava acessível à grande maioria dos brasileiros, assim como

de modo que é importante considerar que esse gênero já estava consolidado por praticamente toda a América Latina. Diante disso, sem perder a tradição, as fábricas de sabão Colgate-Palmolive também aparecem como financiadoras das radionovelas exibidas nas rádios brasileiras. Deve-se pontuar também que os grandes patrocinadores não abriam mão da fórmula de sucesso já consolidada, desse modo: “A radionovela surge, portanto, como produto importado, o que significa que no Brasil ela segue um padrão pré-estabelecido: a) a temática é folhetinesca e melodramática; b) o público visado é composto por donas-de-casa” (ORTIZ, 1991, p. 26).

Pode-se considerar que a consolidação do rádio no Brasil foi responsável por um processo de mudanças na mentalidade dos sujeitos que se empenhavam nesse setor. Isso significa que alguns indícios parecem sinalizar que quando o rádio compreendeu sua potência lucrativa – em termos de propaganda, principalmente –, é que se iniciou um novo momento para o sistema de rádio brasileiro e que, mais tarde, influenciou também a mentalidade dos empresários do meio televisivo⁴⁵. Dentro destes grandes sistemas de comunicação, as novelas, desde seus primeiros momentos, demonstram grande influência de mercado. Por esse motivo, encara-se que esses produtos veiculados foram – ou são – modelados a partir dos grandes interesses econômicos, ademais, também será visto mais adiante que os interesses políticos são igualmente marcantes para a compreensão acerca dos caminhos tomados pelos grandes canais de comunicação brasileiros. Consequentemente, os patrocínios e acordos fundados entre esses setores são escancarados quando nos debruçamos sobre o conteúdo veiculado pelas narrativas ficcionais em nome do entretenimento⁴⁶.

As radionovelas já ocupavam grande parte da programação de rádio nos anos de 1943⁴⁷. Naquele momento, o gênero já podia ser considerado como popular na sociedade brasileira, isso graças à difusão dos aparelhos de rádio por todo o território nacional. Todo o sucesso resultou em uma maior especialização profissional e, conseqüentemente, possibilitou o processo de acúmulo de *know-how* sobre literatura melodramática (ORTIZ, 1991). Possivelmente, os primeiros grandes nomes para o que veio a ser a posteriori a *teledramaturgia tipicamente brasileira*, surgiram daquele momento.

não possuía organização em termos comerciais, não sendo possível, portanto, considerá-lo como um abrangente veículo de comunicação.

⁴⁵ De acordo com os dados levantados por Ortiz (1991, p. 26), entre os anos de 1940 e 1946, a Rádio Nacional passou de um faturamento com publicidade de 2,3 milhões de cruzeiros para 15 milhões de cruzeiros.

⁴⁶ Esses e outros elementos auxiliam na compreensão de alguns elementos que serão mais bem desenvolvidos no decorrer do presente trabalho.

⁴⁷ Entre os anos de 1943 e 1945, foram ao ar 116 radionovelas no Brasil.

Já nos anos 1950, ampliam-se os investimentos culturais de cunho empresarial e, dentro daquele contexto, inaugurou-se a Televisão no Brasil. De acordo com Ortiz (2001), Hamburger (2005) e Távola (1996), esse processo pode ser caracterizado a partir da introdução da Televisão na cidade de São Paulo em 1950, em sequência no Rio de Janeiro (1951), Belo Horizonte (1955) e Porto Alegre (1959)⁴⁸. É comum que os trabalhos sobre esse período encarem que o estabelecimento da televisão no Brasil marca a consolidação da chamada Indústria Cultural brasileira. No entanto, dentro daquele contexto, deve-se levar em conta que, de acordo com Cohn (1987) e a partir dos escritos sobre a indústria cultural, a televisão deve ser compreendida como elemento estruturante da lógica imposta pela indústria cultural, ou seja, constitui-se como um elemento fundamental para sua consolidação.

De acordo com Adorno e Horkheimer (1986) os meios de comunicação de massa passam, com o advento da indústria cultural, a serem compreendidos enquanto mercadorias e como formas de controle social: “Adorno é enfático ao dizer que essa indústria “impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente” (COHN, 1987, p. 295 apud, CAMPOS, 2002, p. 134)

No entanto, para além destas análises, existem diversos estudos na área da Comunicação Social, que abordam a telenovela a partir da chamada teoria da recepção. De acordo com Campos (2002, p. 134) estes estudos partem do pressuposto de que os chamados meios de comunicação de massa não teriam a capacidade de manipular seus receptores, considerando também que a forma pela qual os produtos midiáticos são apreendidos depende de outras variáveis. Resumidamente, os estudos de recepção consideram que os sujeitos recebem as mensagens e as interpretam de forma distinta. A interpretação dependeria, portanto, da condição social de cada um, desse modo, a apreensão dos produtos da mídia não poderia ser considerada como algo uniforme conforme argumentaram os estudiosos da Teoria Crítica.

Conforme já mencionado, esse trabalho reconhece os limites desses escritos ao pensar sobre a recepção das mensagens, diante disso, reafirma que os estudos sobre Indústria Cultural foram mobilizados no presente estudo como uma maneira de compreender o estabelecimento de uma indústria da cultura. Acordamos com estes escritos apenas para compreender essa lógica industrial sobre a cultura, reconhecendo que todo o processo de recepção, ou seja, a decodificação das mensagens midiáticas dependeria de muitos outros fatores. Em suma, bastaria dizer que se defende neste trabalho que uma dada mensagem não chega e é decodificada do mesmo modo por diferentes receptores.

⁴⁸ Nesse primeiro momento, os aparelhos de televisão não eram acessíveis à toda a população. Esses aparelhos deixaram de ser importados e passaram a ser fabricados no Brasil apenas em 1959.

Resumidamente, de acordo com Lopes, Borelli e Resende (2001) diversas pesquisas no campo dos chamados Estudos de recepção apontam para a existência de um chamado pacto de recepção, que consiste na ideia de que⁴⁹:

(...) os leitores/espectadores possam se situar como sujeitos ativos, constitutivos e constituintes, dos processos de comunicação. Mediados por suas experiências cotidianas, e por repertórios que resultam de suas posições de classe, gênero, geração, etnia e formas de subjetivação, os receptores mergulham no fascínio das narrativas, histórias, enredos e personagens, reconhecendo os territórios de ficcionalidade, dialogando com as dimensões da videotécnica, estabelecendo conexões de *projeção e identificação* e construindo uma *competência textual narrativa*.” (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2001 p. 34).

Ainda no ano de 1951, a TV Tupi foi pioneira na exibição de novelas, levando ao ar a primeira telenovela exibida no país, “*Sua vida me pertence*”, a qual marcou toda a história deste gênero no Brasil. Todavia, é importante ressaltar que o aparelho de Televisão era muito recente naquele período, assim como o *fazer* novelas televisionadas, o que se tornou um desafio para os profissionais do meio. De acordo com relatos, os atores e atrizes vindos da rádio não pareciam possuir as características ideais para adentrarem no âmbito televisivo. Argumentava-se que esses profissionais, por trabalharem na rádio apenas com suas vozes, ao se depararem com as câmeras, pareciam travados, sobretudo em termos corporais. Tais elementos herdados do rádio foram encarados como um atraso para o desenvolvimento da telenovela no Brasil, mas, ao mesmo tempo, não era possível considerar que a tradição radiofônica fosse ignorada, pois ela consistia também em uma vasta fonte de referência para as telenovelas.

No entanto esses fatores não foram capazes de evitar as críticas tecidas às telenovelas nos primeiros anos de exibição, sobretudo, com relação ao fato de não possuírem muito de novo para mostrar, e em consistirem apenas em radionovelas com imagens. Por isso, não foram capazes de encantar o grande público, atrelado a isso, o período foi marcado pelas escassas condições materiais das emissoras. De acordo com Kehl (1986), a televisão da época era marcada pela improvisação, por percalços econômicos e, sobretudo, pela falta de uma administração racional e voltada para o mercado.

Na primeira década da televisão brasileira, várias produções foram caracterizadas como resumos ou adaptações de textos estrangeiros. Além disso, as dificuldades materiais, tecnológicas e industriais traduziam-se enquanto marcas da “ausência de mentalidade

⁴⁹ Neste campo os estudos de Stuart Hall são centrais, especificamente o texto “Encoding, decoding”. Hall (1980) procura pensar a questão do poder, considerando a posição privilegiada na qual os meios de comunicação exercem suas funções. Tal posição privilegiada estaria ligado ao fato de que estes meios possuem o controle dos aparatos de significações que, em grande medida dariam as bases para as leituras realizadas pelos receptores.

empresarial” (ORTIZ, 2001). Desse modo, até o início da década de 1960, a telenovela era lida por profissionais do meio artístico e pelos espectadores com um certo descrédito, pois, atores e atrizes queriam na verdade trabalhar no teatro, não enxergando naquele momento o potencial das telenovelas. Um outro elemento que descolava as produções televisivas eram as condições materiais, os recursos tecnológicos não eram tão acessíveis naquele primeiro momento, mas tornam-se referenciais da teledramaturgia brasileira ao final da década de 1970. Mesmo com as diversas críticas destinadas a essas produções naquele período, é possível pensar que a sobrevivência do gênero televisivo também seja um dado a ser considerado, pois demonstra a capacidade do gênero em se adaptar e, de certo modo, manter-se operando entre os diversos meios de comunicação.

Para Borelli, Ortiz e Ramos (1991, p. 53), a partir da década de 1960: “(...) é possível captar uma mudança de atitude do público em relação a esse gênero dramático. Se em meados dos anos 1950, o teleteatro possuía maior apelo junto à audiência, os sinais começam agora a se inverter”. Aquele momento foi marcado por inovações na mentalidade e nas técnicas e, dentro do contexto, a TV Excelsior possuiu papel fundamental a emissora pareceu inserir uma nova visão ao meio televisivo, sendo administrada a partir de uma moderna visão empresarial. Pode-se considerar o estabelecimento da TV Excelsior como um período em que a Televisão se reorganiza, deixando de lado a improvisação e assumindo certa racionalidade técnica (HAMBURGER, 2005)⁵⁰.

Tais preceitos, seguidos à risca pelas emissoras de televisão, representaram uma virada não só de mentalidade, mas também de uma perspectiva, que demonstrava estar totalmente voltada aos grandes interesses econômicos. De acordo com Ortiz, Borelli e Ramos (1991), o processo de racionalização introduzido pela TV Excelsior deu-se nos mais diversos níveis, sendo um bom exemplo o uso do tempo. Nos primeiros anos, a programação televisiva sentiu certa dificuldade em organizar seus horários: a grade de programação era criada de acordo com a demanda de mercado. além disso, algumas exposições se atrasavam, o que desorganizava toda a programação. Assim, apresenta-se um dos pontos de inovação: “A programação passa a obedecer a certos horários, não se atrasa mais, ela é horizontal, com programas diários como as telenovelas, e vertical, sequência de programas buscando fixar o telespectador num único canal” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 57). Em resumo, a década de 1970 marcou o momento em que as emissoras de Televisão passaram a se apresentar definitivamente como uma marca.

⁵⁰ Em paralelo, os dados sobre o número de aparelhos de televisão em funcionamento indicam que em 1965, o Brasil contava com cerca de 2 milhões de aparelhos em uso.

Atrelado a isso, a necessidade de profissionalização constante alterou toda a relação com o meio artístico que, até aquele momento, era composto por profissionais do teatro que, em grande medida, não detinham aquele conhecimento e/ou ritmo empresarial. Para sua consolidação, as emissoras deveriam se modernizar em termos de linguagem e técnicas de filmagem e, para que isso ocorresse, seria necessário contar com uma estrutura empresarial organizada e sólida. Isso porque, naquele momento, surgiram diversas especialidades no meio, como a criação de departamentos específicos para lidar com cada questão: departamento de cenografia, departamento de figurino etc. Hall (1971) encara que, quando se analisam os impactos causados pela televisão e as técnicas adotadas por ela, deve-se levar em consideração que:

Se nós desejarmos entender o potencial estético e a característica social da televisão, devemos levar em conta diretamente o nível de prática social dos profissionais e técnicas do meio, e o nível dos usos sociais do público para conseguir algo próximo a uma visão completa. Uma estética social depende, em última análise, não do nível do “*hardware*”, mas do uso humano do *hardware*: isso é, da forma de sua apropriação social, embutida nos diferentes níveis da práxis social⁵¹ (p. 4, tradução nossa).

Mergulhada nesse contexto e compreendendo as alterações nesse âmbito cultural, a TV Globo foi inaugurada no ano de 1965, cerca de 15 anos após o estabelecimento da Televisão no Brasil, adentrando o universo da dramaturgia no período em que a TV Tupi e a TV Excelsior já detinham certa experiência no mercado, sobretudo em produzir telenovelas. Dois anos após a criação da emissora, ocorreu a estreia sua primeira telenovela⁵².

De acordo com Santos (2010), a emissora não obteve um retorno imediato, isso porque, inicialmente, o grande público, já acostumado com a programação das outras emissoras, teve certa resistência com a programação da Rede Globo. Em entrevistas, Roberto Marinho pontuou que os primeiros anos da emissora foram difíceis, e encara que o sucesso – a nível global – foi duramente conquistado pelos empresários que investiram pesadamente na emissora.

Como estava sendo feito até aquele momento pelas demais emissoras, a primeira novela exibida pela Rede Globo consistia em uma adaptação de um texto latino-americano. De acordo

⁵¹“If we wish to understand the aesthetic potential and the social characteristic of television, we must take directly into account the level of the social practice of professionals and technicians in the medium, and the level of social uses by the audience to get anything approaching a complete view. A social aesthetic depends, ultimately, not on the level of the 'hardware' but on the human uses of the hardware: that is, on the form of its social appropriation, embedded in the different levels of social praxis.” (HALL, 1971, p.4)

⁵² De acordo com Santos (2010, p. 16): “Tecnicamente a defasagem não foi sentida graças ao planejamento de oito anos entre a concessão do canal 4 e a inauguração da emissora, além, é claro, da parceria com a *Time-Life* que proporcionou um funcionamento a partir de padrões internacionais”.

com Santos (2010, p. 16): “(...) sem ousadias, a iniciante emissora apostou na fórmula consagrada que transferiu a verba publicitária das radionovelas para a televisão: textos importados e adaptações distantes da realidade brasileira”.

De certa forma, a Rede Globo apostava em uma fórmula que já estava consolidada entre o público consumidor: a adaptação de textos. Em questão de estética, as telenovelas seguiram a receita dos melodramas cubanos, de modo que a escritora cubana Glória Magadan foi contratada e passou a ser a responsável pela criação e adaptação de textos⁵³. Pouco tempo depois, Magadan foi convidada pelo diretor-geral da emissora Walter Clark a assumir o recém-criado departamento de novelas da TV Globo. Apesar de ter certa notoriedade como especialista na produção de telenovelas – considerada como a *rainha do melodrama* –, a escritora cubana ainda não se debruçava sobre os elementos da realidade social brasileira para construir suas tramas, de modo que aquelas narrativas pouco tinham a dizer ao povo brasileiro.

Mas, tanto a emissora quanto a escritora permaneciam irredutíveis quanto à adaptação do gênero ao gosto do povo brasileiro. Magadan acreditava que o Brasil, que vivia um duro regime militar, carecia de um pouco de fantasia. Nesse sentido, a autora fez com que as grandes produções da Rede Globo fossem reduzidas ao seu estilo narrativo. Diversos autores que vivenciaram esse período encaram que a insistência nas fórmulas de Magadan contribuíram para o atraso da Rede Globo. Para Walter Negrão⁵⁴: “Com Glória Magadan, a novela brasileira deu um salto de 20 anos para trás, praticamente indo se ancorar na novela de rádio, porque ela trazia os originais. Foi a época que a TV Tupi tentava fazer uma evolução, uma modernização em seu conteúdo.” (NEGRÃO, 2004 p. 206).

Para Santos (2010, p.19), o fim da era Magadan foi o primeiro passo dado em direção ao sucesso conquistado pela Rede Globo nos anos que se seguiram. A partir daí, Daniel Filho⁵⁵

⁵³ “Nascida em Havana, capital de Cuba, em 1920, Glória Magadan se tornou o símbolo do melodrama latino no início da telenovela no Brasil. Em 1940, Glória se lançou nas novelas do rádio, escrevendo o seu primeiro trabalho – *Cuando se quiere un enemigo*. A partir deste roteiro, Glória Magadan passou a integrar o departamento de publicidade da Colgate-Palmolive, uma das empresas patrocinadoras de telenovelas da América Latina que, anos depois, aproveitaria o mercado publicitário brasileiro em expansão com a chegada das novelas de televisão”. (SANTOS, 2010, p. 17): Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/gloria-magadan/>>. Acesso em: 02/04/2021.

⁵⁴ Jornalista com passagens por grandes jornais e revistas, começou a trabalhar na televisão como ator, fazendo pequenos trabalhos nos teatros dos anos 1950. Estreou como autor em 1958 na TV Tupi, escrevendo para o programa *Grande Teatro Tupi*. Foi contratado pela Rede Globo no ano de 1969, colaborando com Hedy Maia e Sérgio Cardoso na adaptação do romance *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/walther-negrao/perfil-completo/>>. Acesso em: 02/04/2021.

⁵⁵ João Carlos Daniel Filho, nascido no Rio de Janeiro em 30 de setembro de 1937, estreou na televisão em 1956, no programa *Teatro Moinho de Ouro*, na TV Rio. Logo em seguida, foi para a TV Tupi do Rio de Janeiro, integrando o elenco do teatrotro *As Aventuras de Eva*. Ingressou na Globo em 1967, onde atuou como diretor, ator e produtor, colaborando em mais de 70 novelas, séries e minisséries. Foi diretor da Central Globo de Produções, e deixou a emissora no ano de 2015. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/daniel-filho/>>. Acesso em: .02/04/2021.

assumiu o cargo de produtor geral de teledramaturgia e, de imediato, propôs a modernização das tramas, além de uma adaptação da linguagem. De acordo com Daniel Filho, a conquista definitiva dos telespectadores dependia diretamente dessa aproximação com o cotidiano e com a realidade social⁵⁶. Todo esse período, que para a Rede Globo significou um período de expansão e consolidação, está também paralelo a um contexto profundamente marcado pelo autoritarismo, de modo que as produções desse período (1964-1985) também possuem suas marcas, tanto em sua lógica de produção, quanto em seu formato.

A adaptação de textos latino-americanos, sobretudo os cubanos, não teve a recepção necessária para que a emissora se consolidasse a partir de suas telenovelas. Do ponto de vista dos profissionais do ramo, isso ocorreu porque os espectadores não se sentiam próximos das narrativas, não se envolviam com a linguagem e nem tinham familiaridade com o ambiente em que as novelas se passavam. De certa forma, os espectadores brasileiros esperavam narrativas que contassem um pouco sobre eles, sobre a realidade deles, ou seja, sobre o Brasil em que viviam:

Foi quando deixei de imitar a história estrangeira e comecei a fazer a brasileira. Quando deixei de imitar a problemática de um toureiro e comecei a fazer a história de um jogador de futebol. O nosso gangster é o Mineirinho. Esse tipo de coisa nos trouxe não só qualidade, mas trouxe também verdade. E assim acho que trouxe cultura para a novela. A televisão deve ser um espelho que mostre a verdade em que você vive. Então a televisão é a sua realidade. [Trecho de uma entrevista realizada com Daniel Filho, ex-diretor produtor geral de teledramaturgia da Rede Globo] (*apud*: ORTIZ, 2001, p. 178).

Essa fala de Daniel Filho marcou o processo de reorientação das telenovelas, consagrando então um estilo realista. Pode-se compreender essa virada estética também a partir de uma lógica economicista, considerando que as emissoras de televisão se deram conta de que o que é tido como o real era mais vendido do que a pura fantasia. Desse modo, o essencial é a compreensão de que as novelas que assumiram propostas mais realistas foram as que melhor se adequaram à demanda do grande público, mas sem perder de vista que, mesmo quando pareciam se interessar pelo real e abrir as janelas para o mundo, essas produções estavam selecionando o que poderia ser visto. Nesse sentido, de acordo com Hall (1971, p. 20), a

⁵⁶ A emissora, seguindo essa tendência, buscou também conquistar seu espaço no ambiente televisivo a partir de novidades na infraestrutura de telecomunicações no país. Depois da criação, em 1965, da TV Globo Rio e da TV Globo São Paulo, em 1968, a empresa inaugurou uma emissora em Minas Gerais. No início, essas emissoras tinham suas próprias grades de comunicação, mas no ano de 1969 foi instalada a rede da Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações), que permitiu a formação da primeira rede brasileira de televisão. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-nacional/tecnologia/>>. Acesso em: .02/04/2021

representação da realidade, nesse caso, possuía regras, técnicas e códigos culturais que a orientavam.

É fundamental compreender o que essas duas décadas significaram para a história brasileira, sobretudo considerando a comunicação de massa no país. Em resumo, pode-se pontuar que, nesses anos, o Estado buscou interferir quase que diretamente na programação das emissoras de televisão. As produções culturais passavam por um filtro, de modo que o Estado tivesse controle sobre todos os conteúdos e informações que adentrariam os lares brasileiros. Diante desse recorte, muito se debateu sobre o protocolo de autocensura assinado pela TV Globo e pela TV Tupi no ano de 1973. Do ponto de vista de Santos (2010) que a posição adotada, sobretudo no caso da TV Globo, tenha sido uma ferramenta decisiva para que emissora para atingisse o nível de sucesso experimentado até a contemporaneidade.

Diante disso, a Rede Globo, nos anos de ditadura militar, consolidou-se como principal emissora de televisão por todo o território nacional. É importante ainda pontuar que apesar de a emissora, a partir de protocolo assinado, ter certa autonomia, ainda assim, diversas cenas de suas novelas eram cortadas às vésperas de irem ao ar. Entretanto, não se pode ignorar o fato de que a Rede Globo ganhou sim, um certo fôlego – em um sentido econômico, principalmente – e viveu naquele período os anos de fundamentais para sua consolidação no mercado cultural, em contradição ao que se esperaria de um período de censura aos grandes veículos de comunicação. De acordo com Miceli (1972), Caparelli (1982), Ortiz (2001) e Santos (2010), esse acordo sinalizou a vontade de conquistar o mercado a qualquer custo, nesse caso, aceitando cumprir os compromissos estabelecidos pelo Estado Militar, ou seja, de que as emissoras de televisão aceitassem controlar seus programas por considerarem manter um pacto com os militares como uma condição para seu sucesso econômico.

Essa mudança nos termos consolida uma nova forma de fazer televisão, e gerou também impactos na concepção que se tinha para a produção de novelas, sendo nesse momento que a telenovela se torna um produto comercial. Ou seja, os profissionais do meio assumem a missão de *vender cultura*. O relato de Walter Simonsen Neto da TV Excelsior explicita essa concepção:

Na época nós procurávamos criar uma cadeia no estilo da Globo. Quando eu digo no estilo da Globo, é no sentido empresarial. Nós tínhamos consciência de que se nós produzíssemos uma boa programação, essa programação teria um mercado dentro do Brasil, muito maior do que os filmes, porque nós estávamos vendendo cultura brasileira. (Depoimento de Walter Simonsen Neto [disponível no IDART – Arquivos Multimeios/CCSP]).

É importante para esta pesquisa pensar as produções televisivas também a partir de perspectivas mais economicistas, que entendem e passam a encarar a telenovela como um produto, ou seja, que sejam produzidas a partir de um claro objetivo: serem vendáveis e de fácil aceitação. Pode-se considerar o processo de racionalização vivenciado nesse meio como fator decisivo. A ideia de racionalização, que também pode ser entendida como especialização profissional, pode ser exemplificada com o caso da Rede Globo, que no início era dirigida por pessoas do meio artístico e jornalístico, e que em seguida passa a ser administrada por executivos das áreas do marketing e planejamento.

A implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que ela passa a ser compreendida e tratada como um investimento comercial. No caso da telenovela não é diferente: a partir dessa lógica ocorreu a mudança estética nessas produções. As primeiras produções realizadas no país consistiam apenas em adaptações de textos latino-americanos, sendo apenas no início da década de 1970 que a telenovela assumiu uma linguagem *tipicamente brasileira*, ou seja, uma linguagem própria.

A novela *Beto Rockfeller* (1968) foi considerada um ensaio para essa mudança na forma e no conteúdo: “Uma novela que rompe com os diálogos formais, propondo uma narrativa de cunho coloquial, repleta de gírias e expressões populares. Reproduzindo fatos e conversas retiradas de revistas e jornais da época, o enredo procurava reproduzir o ritmo dos acontecimentos no interior da própria narrativa” (ORTIZ; BORELLI & RAMOS, 1991, p. 78)⁵⁷. Diante do sucesso conquistado pela TV Tupi a partir da novela *Beto Rockfeller*, a TV Globo lançou *Irmãos Coragem*, escrito por Janete Clair.

Como colocado, atrelado ao estabelecimento de uma estética própria, vigoraram as inovações tecnológicas como, por exemplo, a chegada de equipamentos de filmagem portáteis – ou de mais fácil transporte –, o que alterou a ideia que se tinha de cenário, tornando possível a realização de gravações externas que resultaram na incorporação de paisagens nacionais àquele novo estilo de narrar e produzir telenovelas. No entanto, pode-se demarcar que foi apenas entre as décadas de 1970 e 1980 que, de fato, os planos e ambições que os escritores de telenovelas possuíam foram destacados e concretizados, e, atrelado a isso, esses anos marcam um período de modernização em termos de tecnologia para a sociedade brasileira⁵⁸.

⁵⁷ A novela foi ao ar no ano de 1968 pela TV Tupi, e é considerada como a novela que fez com que a Globo decidisse experimentar novos textos, deixando de lado os dramas cubanos.

⁵⁸ De acordo com os dados divulgados por Caparelli (1982, p. 83-88), em 1970, o Brasil contava com cerca de 5 milhões de aparelhos de televisão em uso; cinco anos depois, em 1975, esse número dobrou e chegou a 10 milhões. No início da década de 1980, chegou a 19 milhões de aparelhos em uso. Esses dados demonstram não só a modernização e ampliação do acesso às tecnologias, como também relevam a potência da Televisão em se comunicar com os brasileiros.

Em grande medida, compreender essas mudanças auxilia na retomada dos principais movimentos que antecederam a criação de um gênero, hoje reconhecido internacionalmente como “tipicamente brasileiro”. E, nesse caso, considera-se como tipicamente brasileira uma dramaturgia que narra o Brasil, ou que assume a proposta de se aproximar dos assuntos do cotidiano dos brasileiros⁵⁹.

A intenção dos profissionais do ramo de telenovelas era empreender certo realismo às suas narrativas, buscando acertar o relógio com o grande público a partir de representações dos dilemas e do povo brasileiro. Entretanto, é importante pontuar que os traços dessa nova estética também parecem conter reflexos do contexto de Ditadura militar vivenciado na época: além de uma posição autoritária, os militares que estavam no poder e, até aquele momento, comandavam em grande medida os principais produtos televisivos da Rede Globo, prezavam pelo apelo ao nacional, sendo possível associar as mudanças nas narrativas ficcionais e essa representação do Brasil e do brasileiro à dita crença na nacionalidade vinda dos governos militares (SANTOS, 2010, p. 75). Além disso, o protocolo de autocensura assinado parecia, de acordo com Sodré (1971), interferir nos programas que chocassem, sobretudo, naqueles que causassem grandes impactos sobre a elite brasileira. O autor fala sobre a estética do grotesco e coloca que a intensão dessa (auto)censura era impedir que o grotesco fosse ao ar. Desse modo, ficava proibido:

(...) apresentar em qualquer programa pessoas portadoras de deformações físicas mentais ou morais, quadros, fatos ou pessoas que sirvam para explorar credice ou incitar superstição, bem como falsos médicos, curandeiros ou qualquer tipo de charlatanismo; comentar de forma sensacionalista, ou depreciativa, problemas, fatos, sucessos de foro íntimo ou da vida particular de qualquer pessoa (MICELI, 1973 p. 23).

De acordo com Miceli (1973), o nível de controle que os governantes exerciam sobre as produções televisivas provocou alterações profundas em todas as bases da produção. O que se tenta demonstrar com todos esses pontos é que a linguagem e a estética da teledramaturgia, até então em construção, surgiu a partir de todo esse contexto, ou, em outros termos, foi a partir desses ideários que se construíram as bases de uma narrativa que se propõe a representar o real a partir da narrativa da nação. Távola (1996, p. 9) pontua que a televisão, em seu formato aberto, sempre gera um produto que tem como objetivo falar com a média das pessoas, em seus termos: “(...) cuja estética, ideologia e semântica devem ser íntimas à médias das pessoas”.

⁵⁹ Essa mudança estética e o anseio pela criação de narrativas nacionais podem estar relacionados também a uma intenção dos governos militares, pois: “Desde o governo de Castelo Branco, o Estado autoritário, passa a se preocupar com os assuntos de cultura, procurando realizar diretrizes que favoreçam o desenvolvimento de uma cultura brasileira, de uma identidade nacional, compatível com suas premissas coercitivas” (BORELLI; ORTIZ; RAMOS, 1991, p. 84).

Desse modo, a estética tida como realista parte do conhecido, e não tem como intenção causar rebeldia ou promover denúncias, isso principalmente em virtude do fato de não ser suficiente analisar apenas o conteúdo em si, deve-se sempre pensar sobre a perspectiva de mercado, o contexto e a intenção de dado produto⁶⁰. Em termos mercadológicos, é possível considerar que se trabalhe a partir dos elementos e estilos já aceitos pelo grande público. Desse modo, busca-se trabalhar a partir dos códigos já definidos pelo social que estejam em diálogo com os conjuntos de valores vigentes na sociedade. As produções, portanto, não consideram tensionar as normas e valores dominantes, mas trabalhar nesses mesmos termos⁶¹.

Sendo assim, a base estética das telenovelas tipicamente brasileiras tem como objetivo dialogar com os padrões hegemônicos, ignorando de toda a narrativa: sujeitos, pautas e demandas que não correspondam aos seus interesses em relação ao mercado – pensando nos patrocinadores desse período como sendo o Estado e as grandes marcas. As narrativas devem, portanto, agradar as elites e, para isso, manter intactos e operantes os códigos culturais dessa parcela da população. É como se as telenovelas não ultrapassassem as propostas impostas, em um primeiro momento pelo Estado, em sequência às imposições de seus grandes patrocinadores e por fim, das elites e de seus valores escravocratas.

A partir desses dados, ilustra-se a consolidação de um gênero, sua reorientação para o mercado e a conseqüente reformulação de seus produtos. A telenovela tipicamente brasileira está marcada por esse período da história brasileira, e busca-se neste trabalho demonstrar, a partir de bases empíricas, que é a partir desse contexto que se consolidam as bases das narrativas ficcionais que estruturam as produções brasileiras até a contemporaneidade. O estilo que se forma a partir da proposta de lidar com a realidade ignora elementos fundamentais para a consolidação do Brasil que se pretende narrar. A ficção assume o papel de narrar e representar a nação e, desse modo, passa a ser um lugar privilegiado⁶².

De fato, o projeto de aproximação entre as tramas e seus receptores motivou diversas alterações no modo de se fazer novela. O gênero desde o rádio surgiu com a proposta de gerar envolvimento e, no caso brasileiro, isso parecia ainda necessitar de um outro elemento: a proximidade com o cotidiano e com a realidade social dos espectadores. Em um contexto mais

⁶⁰ Távola (1996) pontua que existem quatro padrões para analisarmos e pensarmos sobre a telenovela, sendo eles, o mercadológico; artístico; produtivo tecnológico; e o ético cultural. Espero que, em toda essa construção que realizo neste capítulo, seja possível captar os principais movimentos, perpassando por cada um destes padrões de produção.

⁶¹ “A tevê incorpora tendências emergentes em estado de aceitação ou já aceitas, operando com o código conservador. Mas como precisa avançar na relação com o mercado conduz o código conservador ao limite do permitido” (TÁVOLA, 1996, p. 13).

⁶² No decorrer deste trabalho, pretende-se esmiuçar e construir uma análise sobre os códigos culturais que são acionados no momento em que essa a nação aparece na tela.

geral, considera-se que a televisão seja capaz de estabelecer essa relação de proximidade a partir de experiências compartilhadas, no caso da telenovela isso ocorre entre autores e receptores. Um exemplo disso seria o caso da linguagem, que faz com que as produções sejam adaptadas para então estabelecerem diálogos com os receptores.

Conforme veremos nos capítulos seguintes, os elementos acionados no processo de produção dessas narrativas podem ser dos mais variados, mas não se pode perder de vista o caráter utilitarista que desempenham. Além disso, deve-se levar em consideração que esses elementos surgem, tanto com a intenção de gerar um apelo entre o público nacional, como também em se utilizar dessas ferramentas para ultrapassar as barreiras nacionais⁶³.

De certo modo, os autores e autoras de telenovelas inscrevem-se também na função de contador de histórias. Motter (2004, p. 255) considera que seja possível pensar a partir da concepção de Machado de Assis sobre o papel do contador de histórias⁶⁴. As histórias narradas não são, pura e simplesmente, frutos do fantasiar, isso porque dependem constantemente dos acontecimentos do cotidiano, o que acontece é que esses acontecimentos são selecionados a partir da experiência do narrador. Isso quer dizer que a escolha da narrativa parte dos fenômenos do cotidiano, mas o despertar de interesse e a consequente escolha dos fatos narrados partem da experiência daquele sujeito incumbido da função de narrar a nação. Mas, de uma forma geral, passa a ser uma questão de escolha de cada contador de histórias. Motter (2004, p. 260) acrescenta que:

Também questão de estilo será tratar temas e tempos de forma comprometida ou com o descompromisso de quem usa a ficção para não interferir e nem assumir autoria enquanto agente no processo histórico, sob a camuflagem argumentativa de que seu trabalho se limita a produzir entretenimento.

Em resumo, os autores, diretores e supervisores encaram que é a partir das novelas que o Brasil mostra a sua cara. Mas, nesse momento, o Brasil produzido a partir das telenovelas demonstra ser apenas um retrato seletivo da nação, ou seja, apresenta apenas aquilo que deseja – nacional e internacionalmente. Isso foi feito a partir do silenciamento das questões mais

⁶³ A ideia aqui é compreender de que maneira a teledramaturgia tipicamente brasileira faz uso dessas ferramentas de aproximação e, com isso, analisar de quem ela é capaz (ou pretende) se aproximar; pensando na análise nacional e em como essas produções cumprem com os ideários nacionais, e perceber elementos que são acionados (como se fossem receitas de sucesso) para atingir o público internacional.

⁶⁴ “Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é só fantasiar. O certo é que se eu quiser dar uma descrição verídica da tourada de domingo passado, não poderei, porque não a vi” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 361).

profundas que ordenam, em grande medida, todo o curso da história do país, como é o caso da questão racial.

Atrelado a isso, o longo processo de adaptação e nacionalização do gênero é encarado pelos profissionais do campo como sendo uma das maiores conquistas já feitas na teledramaturgia, pois consiste na reinvenção de uma linguagem e em um *know-how* com alcances inimagináveis até meados da década de 1960. A telenovela assume a partir daí o papel de contador de histórias e, por esse motivo, carrega consigo grandes responsabilidades, embora, ao mesmo tempo, pareça esquecer dos fardos que assumiu para si já na década de 1970:

Alguém já disse que a telenovela é puro entretenimento, um oásis de sonho e fantasia, e que, como tal, não pode dar-se ao luxo de longas discussões de cunho social sob pena de transformar-se em algo enfadonho, que afasta a audiência e consequentemente, inviabiliza comercialmente o produto (DUMONT, 2004, p. 112).

Com isso, pretende-se dizer que a telenovela não deve se envolver em grandes discussões e não deveria nunca se assemelhar a uma “defesa de tese”. Talvez esse seja o principal argumento utilizado para rebater as críticas feitas a esse veículo de comunicação, no entanto, diante de tudo que se tem investigado até o momento, a telenovela ao se assumir como narradora da realidade social, já havia assumido também os ideários que privilegiaria ou defenderia. Contraditoriamente, pontua-se que a telenovela possui capacidade de promover transformações sociais, principalmente pelo fato de considerar que os telespectadores se posicionam e tomam ciência de determinados acontecimentos a partir das histórias narradas, que nessa concepção representariam fielmente a realidade. Nas palavras de Dumont (2004, p. 113)⁶⁵:

Nesse contexto, creio que a telenovela é o mais eficiente veículo para promover a difusão de valores éticos. E ainda, desde que se leve a sério a necessidade de tratá-la como produto responsável, oferecer significativa contribuição à correta noção de cidadania, englobando questões de justiça social, discriminação e empoderamento das mulheres e outros grupos excluídos, dentre outros temas relevantes. Ou seja, se não é o foro mais adequado para aprofundar a discussão de qualquer dessas questões, é dos mais eficazes para suscitar o debate, animando a sociedade a buscar – e a cobrar – solução para os mais diversos problemas que a afligem.

Desse modo, a potência da telenovela em promover debates entre as mais diversas esferas sociais é clara para os profissionais do meio, embora defendam que, quando se fala em

⁶⁵ Yves Dumont é o pseudônimo utilizado pelo ex-executivo da Gessy Lever, Durval Monteiro para escrever telenovelas. A fala citada está documentada em: Dumont, Yves. As divisões internacionais da televisão brasileira. In: LOPES, M. I. V. (org.). Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade. Edições Loyola, 2004.

uma fórmula para a construção de uma boa narrativa, considere-se também a necessidade de equilibrar as pautas levantadas para não correr o risco de uma novela inteira ser rejeitada por parte dos espectadores, bem como pelos seus patrocinadores.

Como se pretendeu demonstrar em um momento anterior, historicamente, as tramas não contaram com uma presença significativa de atores e atrizes negros – assim como, por trás das câmeras, na criação, produção e direção, não havia a presença desses sujeitos –, esse elemento leva ao pensamento de que não havia, desde a formação de um elenco, por exemplo, uma intenção forte de trazer à tona o debate sobre raça e racismo, e caso o fizessem, essas narrativas partiriam de uma outra experiência que não a experiência vivida. De acordo com Brah (2006, p. 360) a *experiência* consiste em um processo de significação, que por sua vez, é a condição para a constituição daquilo que chamamos de realidade: “Donde a necessidade de re-enfatizar uma noção de experiência não como diretriz imediata para a verdade, mas como uma prática de atribuir sentido, tanto simbólica como narrativamente: como uma luta sobre condições materiais e significado”

Diante disso, pode-se pontuar que os códigos culturais mobilizados por essas produções são aqueles veiculados, aceitos e experienciados por uma parcela muito específica da sociedade brasileira, e para se compreender o processo de nacionalização e os fluxos transnacionais desse gênero será preciso também mapear as especificidades e os essencialismos das experiências narradas. Neste trabalho, pretende-se compreender esses caminhos até a consagração de uma dramaturgia *tipicamente brasileira*, até aqui percebe-se que essa mudança estética possuía uma clara pretensão de se consolidar e sobreviver no mercado – nacional e internacional – e, conforme alertado, para tanto, alguns grandes temas foram ignorados nessa representação sobre o Brasil⁶⁶.

De uma maneira geral, neste capítulo buscou-se compreender os principais acontecimentos que remontam o período de estabelecimento da *teledramaturgia tipicamente brasileira*, ou seja, do momento em que a telenovela assumiu o compromisso de falar sobre o Brasil e, a partir de suas histórias montar uma narrativa da nação. Em seu decorrer foram deixados alguns sinais de que essa virada estética – sempre bem lembrada pelas figuras do meio televisivo – estrutura toda uma forma de se fazer novela e possui influência sobre as produções mais contemporâneas. Tal fórmula tem resistido mesmo diante dos crescentes avanços

⁶⁶ Na verdade, quando foi pontuado a respeito da ausência de certos elementos na narrativa que se construiu sobre Brasil, buscou-se também pontuar que diversas dessas pautas e discussões são ocultadas não só por parte da grande mídia, mas também pela historiografia que, em grande medida, idealiza o processo de formação desse Estado-Nação.

tecnológicos, que geram impactos nas técnicas de filmagem adotadas, e também tem causado impactos nas novas plataformas de exibição. Desse modo, as novelas – em seu formato narrativo – têm se mostrado resistentes e, paralelamente, têm demonstrado como o gênero se reinventa constantemente. Pode-se considerar que a estrutura – aquela receita de bolo da década de 1970– permanece sendo levada à risca. O que se deseja dizer com isso é que os códigos culturais acionados – permeados pelos ideais e interesses políticos e econômicos que citamos no decorrer deste capítulo – permaneceram quase intocados, de modo que a mensagem transmitida na contemporaneidade ainda é a mesma que se tentava transmitir nas décadas de 1970 e 1980.

As novelas selecionadas para este estudo, além de situadas nesse período, foram também consideradas marcantes para a consagração de um estilo tipicamente brasileiro. Sendo assim, o próximo capítulo consiste em um mapeamento dos códigos acionados que estruturaram – e estruturam – as telenovelas brasileiras. Em outros termos, no capítulo seguinte, serão explorados o conteúdo e as intenções das mensagens transmitidas pelas telenovelas: *O Bem-amado* (1973); *Gabriela* (1975) e *Escrava Isaura* (1976).

2 – Decodificando o gênero: um breve mapeamento dos códigos culturais narrados pela teledramaturgia entre as décadas de 1970 e 1980

As telenovelas são consideradas no Brasil como uma potente ferramenta comunicacional. Essas produções informam, constroem e fomentam os principais debates entre as massas, desse modo, por vezes pode-se perceber que quando alguma temática é abordada de forma efetiva, aquela pauta passa a circular entre as mais diversas esferas sociais.

As novelas são capazes de apresentar ao público diversas temáticas que vão desde estilos de roupas, cabelos, linguagem, destinos turísticos até a construção narrativas que tomem como base alguns acontecimentos da realidade social, estes elementos quando acionados buscam formular ou dialogar com os ideários de nação em circulação. Diante disso, o alvo de investigação deste estudo são os códigos culturais mobilizados para a construção de narrativas e como eles são mobilizados com o objetivo de estabelecerem certa proximidade entre a realidade idealizada na tela e a realidade do seu grande público. Além disso, busca-se cruzar essas análises com dados sobre o contexto sócio-político para que, assim, seja possível compreender as intenções e funções de determinadas narrativas.

Como se tentou demonstrar até aqui, a televisão e a teledramaturgia brasileira – aquela que se consolida como tipicamente brasileira – estão inteiramente pautadas no ideal de representação da realidade social, sendo essa a orientação base para boa parte das narrativas veiculadas. Há diversos tensionamentos que surgem a partir disso, principalmente pelo fato de que essas narrativas estão localizadas e são construídas a partir das experiências de determinados sujeitos que, historicamente e, em sua grande maioria, ocuparam espaços de privilégios no Brasil. Além disso, de acordo com Hall (1971), parece que:

A ilusão de que a televisão transmite “realidade” crua nos leva a colocar a questão - a vida é assim? O reconhecimento de que a televisão transmite uma representação simbólica de uma mensagem sobre a realidade, leva-nos a colocar questões bem diferentes: a saber, quem diz? Por que ele vê a vida assim? (p. 19, tradução nossa)⁶⁷

Quando se atribui às telenovelas o caráter de narradoras da nação (LOPES, 2003), atribui-se a estas a responsabilidade de contar a história da sociedade brasileira. Portanto, é importante que os seguintes questionamentos sejam feitos: de que maneira essa narrativa vem

⁶⁷ “The illusion that television transmits ‘reality’ in the raw leads us to pose the question - is life like that? The recognition that television transmits a symbolic representation of, a message about, reality, leads us to pose a quite different questions: namely, who says? Why does he see life like that?”

sendo construída? Além disso, quem tem sido o narrador e quem tem sido o narrado? Quais relações de poder se manifestam a partir da proposta de contar sobre o real?

Em linhas gerais, esta etapa da pesquisa pretendeu retomar alguns pontos que possam auxiliar na localização – tempo-espaço – de determinadas narrações e/ou narrativas. A televisão, especificamente as telenovelas ocupam posições centrais na sociedade, e quando essas produções se encarregaram do papel de narrar a nação, torna-se importante que sejam pontuadas as especificidades de tais narrativas, bem como os motivos pelos quais elas dizem respeito apenas a realidades muito particulares e contam a experiência de sujeitos muito específicos, não dando conta de uma totalidade:

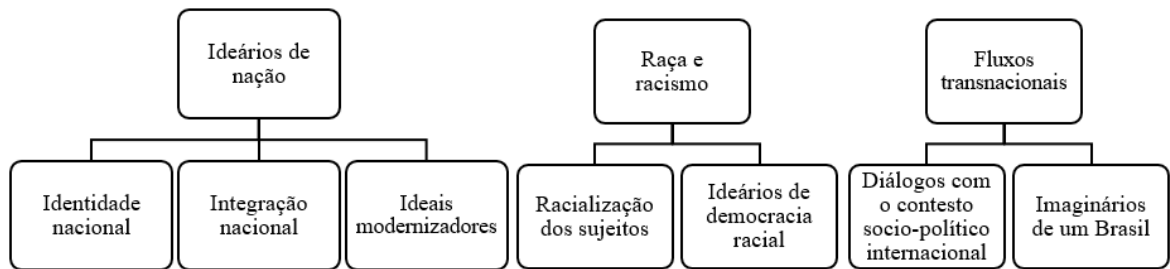
Toda narrativa articula alguns elementos, como: quem narra, o que narra, por que narra, como narra, para quem narra, quando narra... As formas - quase infinitas - de articulação entre esses elementos resultam do uso de códigos culturais (linguagem, estilo, gênero literário etc.) à disposição dos autores, em determinada época, e, também, da contribuição individual oferecida por cada autor, ao escolher os códigos que utilizará em sua narrativa, e os modos como o fará. (AMADO, 1995, p. 133).

Em termos resumidos, as mensagens que são transmitidas consistem em reinvenções dos eventos em vez de narrativas fiéis à realidade, isso porque, ao serem transcritas pelos narradores, já estão embebidas em suas experiências sociais, desse modo: “O que elas oferecem é uma interpretação, em termos visuais, de uma fatia crua da experiência que eles viram e filmaram” (HALL, 1971, p. 19, tradução nossa).

Como pontuado, esta pesquisa busca compreender o processo de construção da narrativa sobre o Brasil e, mais especificamente, sobre como as questões que envolvem raça e racismo são trabalhadas nessas produções. A partir das técnicas da Análise de Conteúdo, foram definidas três grandes categoriais, que estão divididas em subcategorias, sendo elas: “Ideários de nação” com as subcategorias “Identidade nacional”, “Integração nacional” e “Ideais modernizadores”.

A segunda categoria de análise compreende a maneira pela qual essas narrativas trabalham a questão racial no Brasil, tendo sido intitulada: “Raça e racismo”, abarcando ainda duas subcategorias intituladas: “Racialização dos sujeitos” e “Ideários da Democracia racial”.

A terceira grande categoria compreende passagens em que há um diálogo transnacional sendo, diante disso, intitulada: “Fluxos transnacionais”, tendo como subcategorias: “Diálogos com o contexto sócio-político internacional” e “Imaginários de um Brasil”. As categorias estão organizadas conforme o esquema a seguir:

Figura 1 - Categorias e subcategorias de análise.

Fonte e elaboração: Luana Gabriela Ruy. Projeto de pesquisa “Brasil na tela: a narrativa de uma nação a partir das telenovelas brasileiras e seus alcances transnacionais (1970-1985) financiado pela FAPESP, (processo nº2019/02284-2) sob a orientação da Profa. Dra. Priscila Martins Medeiros, com realização de Julho/2019 até Maio/2021.

Conforme supracitado, essas categorias ilustram o teor do material analisado, portanto, consistem em um guia para a compreensão dos grandes temas mobilizados pelas narrativas ficcionais em análise nesta pesquisa. Desse modo, torna-se fundamental a exploração de cada uma delas, pois as categorias formuladas guardam os principais temas e elementos acionados nas narrativas ficcionais. Percebe-se que alguns temas são comuns as três novelas analisadas, sinalizando a consolidação de padrões e moldes narrativos. Em suma, a partir das categorias torna-se possível compreender as sutilezas – às vezes nem tão sutis quanto se pensa – dos códigos mobilizados e, paralelamente, refletir sobre as intencionalidades narrativas que, em grande medida, perpetuaram-se por toda a história da teledramaturgia brasileira.

As seções a seguir agrupam uma seleção de cenas das obras analisadas, que teve como intuito além de descrever possibilitar a visualização das imagens. As imagens são altamente poderosas – embora não falem por si só, uma vez que devem ser lidas a partir do conjunto de sentidos: contexto, texto (linguagem) e som. Diversos destes elementos são acionados no campo das representações, por este motivo tornou-se imprescindível a presença dos vídeos como componentes de toda a reflexão.

2.1 Ideários de Nação na tela: Identidade nacional, Integração e Modernização

A categoria *Ideários de nação* é a primeira categoria a ser detalhada; subsequentemente, serão exploradas as subcategorias que a compõem. Lopes (2004) e Hamburger (2005) compreendem a telenovela como uma espécie de narradora da nação. Além disso, as novelas analisadas estão situadas em um momento do gênero marcado por uma virada estética, isso porque os anos de 1970 e 1980 marcaram a linguagem adotada por essas produções, sendo possível perceber isso a partir dos enredos analisados. Um dos pontos que difere essa linguagem tipicamente brasileira, de acordo com Hamburger (2011), é o fato de que, até os anos 1960, as novelas produzidas mundo afora não tinham um compromisso com a realidade: “(...) predominavam novelas situadas em tempos e/ou espaços longínquos, animadas por personagens de fala e figurino empolado” (HAMBURGER, 2011, p. 67).

Desse modo, a novela brasileira surgiu com uma proposta inovadora para o gênero até então: ela se propôs a representar o real. Um dos marcos sentido em grande parte das produções, e colocado em evidência pelas novelas analisadas por este estudo, é a questão da identidade nacional, da integração, modernização e da territorialidade⁶⁸.

As produções buscam construir e difundir certos ideários de nação e, a partir desse momento, tornam-se mais comuns na televisão brasileira narrativas que evidenciem as regiões do Brasil, buscando se consolidar nos imaginários sobre o território nacional.

Em grande medida, nesse momento, utilizam-se de *backgrounds* verdadeiros, ou seja, elementos mais táteis para os brasileiros, o que está atrelado às novas tecnologias de filmagem. De acordo com Hall (1971, p. 9) isso merece destaque pois: “O poder da televisão de capturar a realidade em termos visuais e transmiti-la para a sala de estar é, então, atualmente, sua função dominante⁶⁹” (1971, p. 9, tradução nossa).

A partir da década de 1970 – e o que se sente principalmente com as três novelas analisadas –, essa tentativa de capturar o real tornou-se recorrente e, paralelamente, vem a se configurar enquanto ferramenta para a consolidação de certos ideários nacionais, assim como a partir desse período, tornaram-se cada vez mais frequentes tramas e personagens destinados a construir uma figura do brasileiro, seja ele o herói ou o vilão, mas que sejam capazes de promover sentimentos nacionais.

⁶⁸ “A opção por narrativas que se passam em espaços significativos do Brasil contemporâneo atende à expectativa de realizadores, autores, atores e diretores provenientes do cinema e do teatro dos anos 1950-60, envolvidos com diversas proposições de realização dos ideais nacionais e populares.” (HAMBURGER, 2011, p. 68)

⁶⁹ “*Television's power to 'capture reality' in visual terms, and transmit it into the living room is, then, at the present time, its dominant function*”.

De uma forma geral, nessa categoria de análise, destacam-se as cenas em que é possível perceber uma insistência em afirmar um ideário de nação, ou seja, quando as narrativas buscam demonstrar um povo, um território e uma língua, remontando entre o seu grande público consumidor identificações nacionais⁷⁰.

Para Hall (2006) a maneira com que a narrativa da nação é contada e recontada na historiografia, na literatura, na mídia e na cultura popular, oferta-nos certas imagens, cenários, simbologias, rituais nacionais, que representem as experiências partilhadas, e são estes elementos que dão sentido à ideia de nação:

Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte. (HALL, 2006, p.52)

As três produções analisadas demonstram, a partir de vários acontecimentos, personagens e estilos de narrativa e representação, os objetivos dessa linguagem, além de evidenciar esse novo compromisso que a teledramaturgia assume no contexto brasileiro. A perspectiva de Hall (2006) argumentou que questão da cultura nacional deve ser encarada como sendo um sistema de representação e, diante disso seus escritos nos auxiliam justamente a compreender todo o empreendimento destas narrativas televisivas em representar o nacional:

As culturas nacionais ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos são construídos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2006, p.51)

Nesse sentido, as representações da cultura nacional na mídia são atravessadas por tentativas de promover a identificação entre os sujeitos nacionais. A questão da invenção das tradições, conforme pontuou Hobsbawm e Ranger (1983) tradições são inventadas – e, encenadas, como foi o caso da teledramaturgia – justamente com o intuito de provocar sentimentos nacionais. A noção de tradição inventada pode ser abordada como um conjunto de feitos que tem como interesse inculcar valores e normas de conduta a partir de rituais, ou seja, a partir da repetição das práticas que remontam um certo passado. E, é inventada não somente a partir dos anos em que permanece vigente, mas também no momento em que se materializa

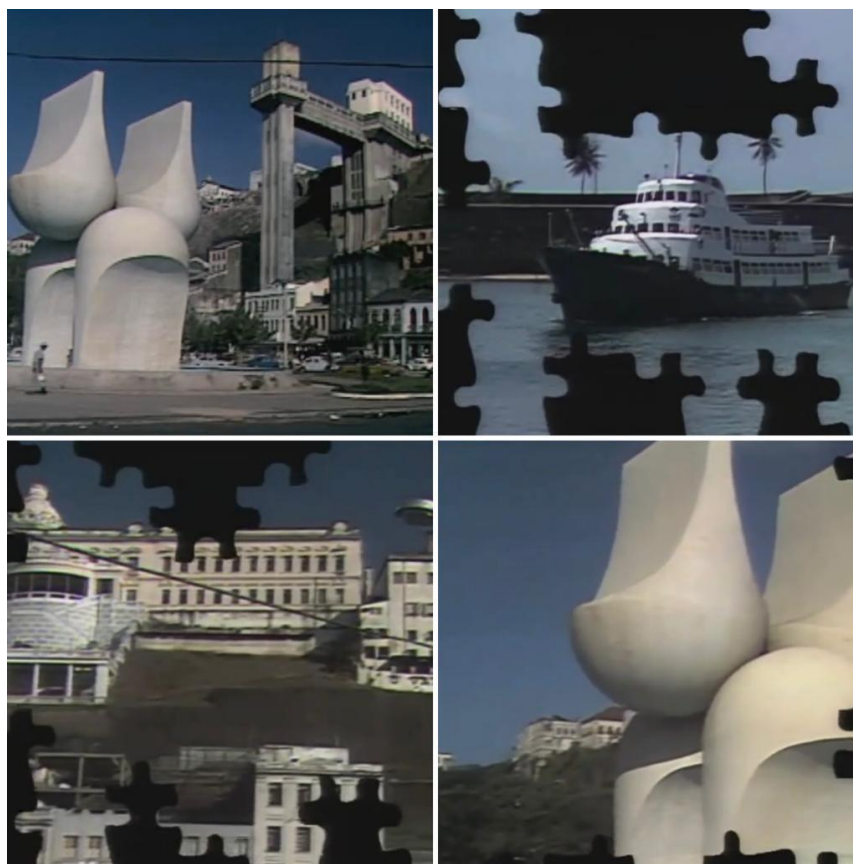
⁷⁰ A grande narrativa de formação do Estado nacional busca, em grande medida, a extinção da pluralidade e, no caso brasileiro, no processo de consolidação da nação, comportando a ideia de um povo, consistiu, basicamente, na redução dos grupos em negros e índios.

no cotidiano e nas subjetividades, quando isso ocorre o trabalho das representações é justamente jamais deixar com que aqueles ideários sejam superados⁷¹.

Nas três novelas analisadas, as cenas iniciais, de passagens de um núcleo para outro, de passagem de tempo, e as cenas finais focalizam as paisagens naturais e de símbolos de modernidade, entoando a imagem de Brasil do futuro, ou seja: um país tropical em progresso.

A abertura da novela “O Bem-Amado “(1973) ilustra bem o acionamento desses ideais:

Figura 2 - [Vídeo 01: Abertura da novela O Bem-Amado \(1973\).](#)



Neste trabalho, pretende-se explorar e tensionar esses ideários que se constituem sobre Nação, compreendendo o significado e a potência histórica que tais concepções desempenharam, sobretudo, no processo de definição de um Estado-Nação. Bhabha (1990, p. 1) pontua que:

As nações, como as narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e só realizam plenamente seus horizontes nos olhos da mente. Essa imagem da nação - ou narração - pode parecer impossivelmente romântica e excessivamente metafórica, mas é a partir

⁷¹ Embora, como qualquer produto das artes visuais, em cada contexto específico uma dada mensagem será lida de uma forma. Ou seja, mesmo que os termos não mudem, os tempos mudam e os contextos mudam. Diante disso, seria no mínimo incoerente dizer aqui que os significados estão fixos e, portanto, não são superáveis, já que as representações, em sua materialidade, configuram-se e enquanto terrenos de negociação.

dessas tradições de pensamento político e linguagem literária que a nação emerge como uma poderosa ideia histórica no Ocidente⁷². (1990, p.1, tradução nossa).

Na contemporaneidade, estudiosos como Bhabha (1990) e Anderson (2013) estiveram a atentos em, de forma resumida, compreender as estratégias políticas que configuram as narrativas de nação em circulação. Embora tratem de outros contextos, considera-se que suas contribuições também estabelecem diálogos com o caso da teledramaturgia “tipicamente brasileira” que, a partir da proposta estética do realismo, e mergulhada em um contexto autoritário, parece responder a certas estratégias já em circulação entre os governantes e entre a elite brasileira. Desse modo, diversas passagens da trama possibilitam aproximações com os ideários bases da formação da sociedade brasileira, sociedade essa que se forma com base na discriminação e apagamento das diferenças.

Como mencionado, por trás da ideia de formação da Nação, é possível se deparar com a exclusão das diferenças entre os sujeitos em busca da consolidação da ideia de um povo, uma língua e um território. A teledramaturgia nesse formato inovador que assume na década de 1970 representa uma das mais potentes estratégias utilizadas para a manutenção de ideários de nação, sendo o debate sobre cultura nacional um dos elementos que corrobora para a difusão de certos valores.

A novela “O Bem-Amado” (1973) é emblemática nesse sentido. Como mencionado, as primeiras cenas buscam valorizar as paisagens naturais do país, contendo ao fundo a música “Meu pai Oxalá” de Vinicius de Moraes e Toquinho. Na praia, ocorre uma comemoração dos pescadores – mas que envolve também boa parte dos moradores de Sucupira –, uma festa para Iemanjá⁷³.

As cenas seguintes passam-se na Igreja da cidade, os sinos que indicam a hora da missa estão sendo tocados e o padre comenta com seu ajudante: “Não adianta, hoje não vem ninguém”, ao que Lorenzo responde: “Eu falei, festa de mãe d’agua todo mundo foi levar presente para Iemanjá”. O Padre, demonstrando incômodo com a situação, responde: “ah, Iemanjá... Iemanjá”. O sacristão logo responde: “Fala assim não, padre, Iemanjá é Nossa Senhora” e, em seguida, faz um sinal da cruz com as mãos:

⁷² “Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eye. Such an image of the nation — or narration — might seem impossibly romantic and excessively metaphorical, but it is from those traditions of political thought and literary language that the nation emerges as a powerful historical idea in the west”.

⁷³ O nome Iemanjá tem origem nos termos do idioma Yorubá “Yèyè omo ejá”. Iemanjá é orixá das religiões Candomblé e Umbanda.

Figura 3: [Vídeo 02 – Sincretismo Religioso \(O Bem-Amado, 1973, Capítulo 1: \[tempo: 00:00:57 – 00:01:50\]\).](#)



Essa cena, que abre toda a trama, busca representar como a sociedade brasileira, a partir de um olhar integracionista, equacionou os dilemas que envolviam as diferentes religiões existentes no território brasileiro. Dessa forma, a trama aborda o debate sobre sincretismo religioso, e como que essa questão aparece entre os brasileiros. Por se tratar de um núcleo com grande número de pescadores, a trama produz, em outras passagens da história, cenas em que Iemanjá é protagonista. O debate sempre pareceu-nos transitar para a questão da incorporação das demais religiões existentes no território nacional ao catolicismo, sobretudo pelo fato de a figura do padre e da capela da cidade protagonizarem as principais cenas da trama.

Entretanto, não se deve perder de vista que, além do debate sobre religião ser tratado apenas na esfera da aceitação e incorporação de outras vertentes, embora, como de costume, nas produções da Rede Globo, a religião predominante durante toda a trama foi a católica. Esse elemento foi recorrente nas três produções analisadas. Além disso, é importante destacar que diversas telenovelas brasileiras, em diferentes períodos históricos, fizeram (e ainda fazem) uso da figura de um padre em seu núcleo principal. Este elemento, por si só evidencia um dos sustentáculos representacionais que exerce influência no Brasil desde a colonização.

A subcategoria “Identidade nacional” refere-se a um recorte das cenas em que há como objetivo vocalizar uma narrativa que gere identificação entre os espectadores, ou seja, aquelas cenas em que os autores e diretores precisam dizer “Esse é o sujeito brasileiro!”.

Desse modo, essa categoria compreende as narrativas que buscam exprimir o que é ser brasileiro e aquelas que têm como intuito provocar sentimentos de comoção com base em apelações a uma identificação nacional.

Além disso, a noção de identidade nacional deve ser compreendida como um elemento fundamental para a manutenção de um Estado-nação. Talvez isso justifique o modo pelo qual as produções da década de 1970, sob o controle de um Governo militar, enfatizaram a existência da mesma. Pois, em busca da manutenção de uma certa estrutura de unidade entre os indivíduos, o Estado nacional (e seus ideários nacionais) devem mobilizar recursos que seja garantidores de sua posição. Dentre os elementos fundamentais, Hall (1992) destacou cinco estratégias, digamos assim, sendo elas: as narrativas da nação; ideias das origens; a invenção das tradições; o chamado mito fundacional; e suposta existência de um povo originário. Nesta perspectiva, se combinados, tais elementos ao serem acionados por um Estado nacional poderiam garantir, durante anos, um dado discurso em torno da ideia de uma identidade nacional unificada e coesa.

Nesse sentido, as representações de brasilidade, de uma forma geral, transitam por todas as categorias elaboradas até o presente momento, mas, nessa subcategoria, buscou-se abordar especificamente a representação do brasileiro, e como a telenovela legitima determinados estereótipos e caricaturas do brasileiro em suas narrativas. A linguagem empregada pela teledramaturgia tipicamente brasileira, e que surte efeitos até mesmo nas produções mais contemporâneas, faz uso de alguns estereótipos para promover a imagem do brasileiro, sendo que tais representações, em geral, dispõem de um linguajar quase caricato.

A personagem Gabriela (Sônia Braga) também foi central para compreender a representação desse lugar exótico. Além disso, nessa figura seria possível construir longas reflexões sobre questões de gênero e os processos de identificação da mulher brasileira⁷⁴. Mas, de uma forma geral, a trama conduz a representação dessa personagem para o âmbito do exótico e, por meio de uma imagem de “bicho-do-mato” e de infantilidade, da irracionalidade e de uma sensualidade quase que cômica. A personagem expressa em inúmeras cenas, uma sensualidade, sendo a sua representação, em via de regra, focada no corpo, ou seja, nos atributos físicos de Gabriela. De certo modo, a representação dessa personagem dialoga e mantém a imagem da

⁷⁴ Essa tentativa de fixar os sujeitos a determinadas identidades, sejam elas nacionais ou não, são frequentes nesse estilo de produção. No entanto, levando consideração os escritos de Hall (2016), compreende-se a necessidade de não se pensar de maneira fixa, isso porque, a identidade não pode jamais ser fixada, pois ela é processual.

mulher brasileira em um lugar quase que biológico. Com o intuito de demonstrar esses ideários que são reforçados a partir da construção desta personagem, segue a cena que foi considerada mundialmente como emblemática:

Figura 4 - [Vídeo 03: Cena de Gabriela subindo no telhado \(Gabriela, 1975, Capítulo 43 \[29:50 -33:48\]\).](#)



Na cena, Gabriela decide ajudar uma criança que chora pois enroscou sua pipa no telhado: “Não chore não que eu já volto”, diz a personagem que caminha até o local, sobe em um carro estacionado e em seguida começa a escalar o telhado até chegar na pipa. O som de fundo é todos correndo em direção ao local e clamando: “Gabriela! Gabriela!”. A essa altura da cena, toda a cidade já está assistindo aquele episódio. Os homens da cidade fazem suas apostas: “Vamos apostar? Mas com uma condição: que ela fique bastante tempo lá em cima”.

Um dos elementos acionados nas narrativas televisivas foi a questão da objetificação da mulher, sobretudo o ideário da *mulata*, que além de escancarar a questão racial no país, recai sobre o corpo de uma mulher negra nesse período⁷⁵. Na grande narrativa sobre Brasil, sob a ótica da teledramaturgia, coube das mulheres negras apenas seus corpos e, mais do que isso, estes couberam apenas no espaço do exótico.

⁷⁵ Vale ressaltar que a personagem “Gabriela” (Sônia Braga) aparece extremamente bronzeada na trama, no entanto, ela pertence a um outro universo: o aceitável. A partir dessa análise, parece que a escolha de uma atriz lida socialmente como branca para desempenhar esse papel - mesmo que para isso ela tivesse que ser excessivamente maquiada -, compreende a ideia de que a mulher brasileira deveria passar pela imagem de mestiçagem.

Em “Gabriela” (1975) diversas foram as cenas em que um homem branco da elite aparece encarando ou até mesmo dando investidas em mulheres negras – que nesse caso desempenham o papel de figurantes na trama. As representações nesse sentido, são baseadas em ideários sobre a sexualidade e o corpo da mulher negra e, conseqüentemente na constituição de um imaginário sobre a mulher brasileira.

Na cena que se segue, que tem “Quero ver subir, quero ver descer” de Walter Queiroz como música de fundo, o que está em destaque é o corpo negro, o jurista Maurício do alto escalão da cidade encara uma mulher negra que adentra o bar de Nacib (Armando Bógus). O Jurista olhando fixamente, suspira e na sequência esquece até mesmo de receber o troco de Nacib e diz: “Às vezes a gente se distrai Nacib”, e sai ainda distraído com a presença da mulher.

Figura 5 - [Vídeo 04: O Jurista Maurício no bar de Nacib \(Gabriela, 1975, Capítulo 40 \[10:04 – 11:03\]](#).



O mesmo ocorre na novela “Escrava Isaura” (1976), que ao abordar o período escravocrata, insere em diversas cenas a questão dos senhores de engenho e as mulheres escravizadas em suas terras. A questão da propriedade do corpo das mulheres aparece fortemente nesta trama⁷⁶:

⁷⁶ Nesta cena disponível no site Memória Globo juntamente com os documentos da novela Escrava Isaura, deparamo-nos novamente com a questão do corpo negro como propriedade sendo representada, cerca de cem anos

Na cena que se segue, que tem como trilha sonora a música tema da novela – “Retirantes” de Dorival Caymmi – o Comendador Almeida e o Conselheiro Fontoura estão em um leilão de escravizados, quando se deparam com uma escravizada – que não aparece na cena – o Conselheiro Fontoura comenta: “Veja que formosura”, Almeida concorda e acrescenta: “É, e é quase branca”. Fontoura rebate: “Quanto a isso, meu caro Almeida, eu já vi mais brancas ainda” e prossegue “São obras dos feitores”, Almeida continua: “Não me faria mal nenhum lá em casa uma criaturinha dessas, mas se eu apareço com uma coisa assim, a Esther fica dias sem falar comigo”. Os personagens caminham em direção a outros escravizados em exposição no leilão.

Figura 6 - [Vídeo 05: Leilão de escravizados \(Escrava Isaura, 1976, Capítulo 1 \[11:30 – 11:56\]\).](#)



A questão do exótico atrelado à figura da mulher brasileira, mais precisamente a mulher negra brasileira, circula pelo âmbito da objetificação e animalização do corpo negro. As tramas pouco se debruçaram sobre a presença de atrizes e atores negros em suas narrativas, no entanto, nestes poucos momentos, estes sujeitos transitam no âmbito da biologia de um corpo negro no mundo branco.

A cena explícita resquícios dos modelos representacionais debatidos no início deste trabalho. Neste caso, a tentativa em empreender a naturalização da diferença existentes entre a escravizada e os senhores alocou, mais uma vez, o discurso no corpo. Fazendo um paralelo

após aquele contexto, na grande mídia e, anos depois fazendo um circuito pelo mundo. Acessado em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/escrava-isaura-leilao-de-escravos/5356211/> (12/03/2021).

entre a condição a que foi submetida Saartje Baartman com a situação de exposição dos corpos negros nos leilões de escravizados:

Nos modelos e moldes preservados no Musée de L’Homme, ela foi literalmente transformada em um conjunto de objetos separados, em uma coisa - “uma coleção de partes sexuais”. Ela sofreu uma espécie de desmontagem simbólica ou *fragmentação* - outra técnica familiar da pornografia, tanto masculina como feminina. Nesse ponto, lembramos da descrição feita por Frantz Fanon em seu livro *Pele negra, máscaras brancas*, sobre como ele, sendo negro, sentia-se desintegrado pelo olhar da pessoa branca: “e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações. Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu” (Fanon, 2008 [1952]: 103). Saartje Baartman não existia como “pessoa”. Ela foi desmontada em partes relevantes, foi “fetichizada” – transformou-se em um objeto. Esta substituição do *todo* pela *parte*, de um *sujeito* por uma *coisa* - um objeto, um órgão, uma parte do corpo — e o efeito de uma prática representacional muito importante, o *fetichismo*. (HALL, 2016, p. 203)

A maneira com que Almeida (Gilberto Martinho) se refere à escravizada – que sequer aparece na cena, deixando que sua imagem, rosto e corpo, ficasse circunscrita a imaginação do espectador – nomeando-a como “criaturinha” nos leva justamente ao debate sobre como as narrativas encaradas como nacionais levam determinados sujeitos para o âmbito do exótico, do animalesco, na busca incessante por estabelecer uma relação de alteridade. Nesse sentido, ao serem construídas e pensadas enquanto produtos de exportação, podemos argumentar que a busca é por afirmar que: há alguns sujeitos que são exóticos até mesmo para “nós, brancos brasileiros”, e esse “nós” é muito mais parecidos com “vocês” – brancos europeus – do que com “eles”, os exóticos.

Não se pode deixar de mencionar que tais características não foram superadas, e são frequentes em novelas da última década por exemplo, o que demonstra que certos códigos (signos e significados) ainda são baseados nessas primeiras produções, evidenciando que, de fato, esse período (1970-80) concentra os marcos e os principais traços da chamada teledramaturgia tipicamente brasileira. Pode-se compreender que nesse período lançam-se as bases da telenovela que, contemporaneamente, permanecem operando sob esses mesmos códigos⁷⁷.

Um elemento interessante é que essa figura caricata, ou seja, a construção dessa brasilidade a partir do exótico, é um elemento que recai sobre determinados personagens da trama, geralmente aqueles que estão em diálogos com ideários de miscigenação – resultados de

⁷⁷ Um exemplo que não deixa dúvidas quanto a isso foi a onda de *remake* de duas das novelas estudadas (Gabriela (2012) e Escrava Isaura em (2006). Além disso, não só nos referindo aos *remakes*, foram incontáveis as tramas que ancoraram suas representações da diferença no corpo, ou melhor, na natureza. Veremos mais sobre estes pontos na próxima seção deste trabalho.

uma mistura, como aparece na cena: “essa é quase branca”. Mas, vale ressaltar que, muito diferente desses ideários, o elemento acionado na representação da elite brasileira nas tramas sequer tem proximidade com esses traços colocados como de *brasilidade*. As narrativas sinalizam que a elite brasileira faz parte de um outro Brasil, aquele que corresponde aos moldes europeus, a esses, portanto, couberam códigos sobre civilidade, racionalidade e modernidade.

Malvina (Elisabeth Savalah) é um bom exemplo disso, a personagem representa uma mulher que está à frente de seu tempo, sempre questionando as regras de comportamento impostas, sobretudo, às mulheres. Além disso, as vestimentas, os gostos e o linguajar são acionados direcionando o fato de que a “branquitude” brasileira é *quase* branca, ou *quase* europeia⁷⁸.

Na trama Malvina e Gabriela pertencem a universos – ficcionais e não só – completamente distintos, as personagens não operam sob os mesmos códigos: de um lado, a representação de uma finesse aos moldes europeus, desde as vestimentas ao estilo de andar e falar. Malvina, portanto, circula entre a normalidade, isso porque está dentro dos padrões da sociedade representada na trama. Gabriela, por sua vez, é uma figura isolada, única e peculiar, que desempenha uma função extremamente potente para se pensar a representação dos brasileiros a partir de uma ideia essencialista que beira a concepção de selvageria. Além disso, conforme pontuado, essa personagem, das mais diferentes formas, durante toda a trama, retoma ideários sobre a ideia de mulher brasileira. A descrição das personagens de acordo com o site Memória Globo, o acervo documental online da emissora, indica estes dois polos⁷⁹:

⁷⁸ Mais adiante será discutido ainda como a personagem foi inspiradora para uma geração de mulheres – nos mais diversos sentidos –, seja nacional e internacionalmente.

⁷⁹ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/galeria-de-personagens/> (11/03/2021).

Figura 7 - Quadro comparativo das personagens Gabriela e Malvina.

Gabriela (Sônia Braga)	Malvina (Elisabeth Savalah)
<p>Gabriela é uma jovem que foge da seca do nordeste, órfã ainda menina, ficou aos cuidados do tio, ajudando na roça. É colocada como uma moça ingênua, que possui uma natureza livre e impulsiva, não conhece limites. Desperta o desejo e a fantasia dos homens da cidade.</p>	<p>A personagem é filha única do coronel Melk Tavares (Gilberto Martinho), e possui um temperamento independente. Representa uma jovem ousada que se rebela contra o jugo patriarcal da sociedade em que foi criada. Não teme a opinião alheia e defende com coragem posições excessivamente liberais para a sociedade local.</p>
<p>Palavras-chave: Natureza. Impulsiva. Ingênua.</p>	<p>Palavras-chave: Independência. Ousada. Corajosa.</p>

Fonte e elaboração: Luana Gabriela Ruy. Projeto de pesquisa “Brasil na tela: a narrativa de uma nação a partir das telenovelas brasileiras e seus alcances transnacionais (1970-1985) financiado pela FAPESP, (processo nº2019/02284-2) sob a orientação da Profa. Dra. Priscila Martins Medeiros, com realização de julho/2019 até maio/2021.

Os elementos relacionados à personagem Gabriela remetem à ideia de irracionalidade, impulsividade, e até mesmo a uma falta de noção de civilidade. Dessa forma, nos informa que a personagem pertence ao âmbito da natureza. Malvina, ao contrário disso, foi colocada como uma jovem ousada, que questiona seus direitos e defende a liberdade.

Embora a questão da liberdade apareça na descrição das duas personagens no jogo das representações, podemos notar que Gabriela foi construída para levantar elementos exóticos, enquanto que Malvina apareceu uma representante das questões femininas. Nesse sentido, Malvina é corajosa e independente, a *outra* (Gabriela) é impulsiva e não reconhece os limites. Gabriela desperta o desejo dos homens, Malvina provoca questionamentos sobre o papel da mulher na sociedade. Nas sutilezas – nem tão sutis assim –, percebemos a elaboração de cadeias de significados que buscam delimitar uma fronteira entre as personagens⁸⁰. Nos termos de Hall

⁸⁰ Vale dizer que a personagem Gabriela (Sônia Braga) faz referência aos ideários de miscigenação, aparecendo excessivamente bronzeada por meio de maquiagens, buscando remeter ao imaginário da mulata. Isso porque a atriz Sônia Braga não poderia ser lida facilmente no Brasil como uma mulher negra.

(2016, p. 167): “Finalmente, há a oposição polarizada entre “pureza racial” de um lado e a “poluição”, originada dos casamentos mistos, do hibridismo e de cruzamentos raciais.”

A subcategoria “Integração nacional” possui relação com a ideia que foi construída sobre os elementos acionados – ou não – para a representação de uma identidade nacional, entretanto, para sua formulação, consideraram-se as passagens em que essas produções estabelecem paralelos específicos com o contexto sócio-político nacional e, para além disso, momentos em que a narrativa é colocada de modo a fazer com que os sujeitos se sintam próximos de um mesmo ideal e partilhando de uma experiência comum. Em outros termos:

(...) a nação é um construto baseado na invenção de uma identidade compartilhada e do sentimento de pertença, que preenche um espaço geopolítico a partir de uma tela de representações e símbolos. Assim, deslocada para o plano da discursividade, a compreensão do que seja a nação escapa aos essencialismos do tipo biológico ou racial, já que a identidade nacional passa a ser entendida como uma pedagogia produzida e fixada pelos discursos nas esferas públicas e não como algo inerente ao nosso DNA. (BOTELHO, 2010, p.15)

Nas análises, foi possível perceber que as tramas construídas têm um viés utilitarista e, de certo modo, parecem possuir a intenção de promover posturas, posicionamentos e compreensões do contexto nacional.

Nesse momento, cabe ressaltar sobre o período e a autoridade exercida pelos militares sobre os grandes canais de comunicação. É importante pontuar que, com isso, ocorreu o incentivo à criação de diversas instituições de estímulos e controle. Em outros termos, diversas das cenas analisadas respondem às expectativas que as autoridades tinham sobre os meios de comunicação de massa. Ou seja, esperava-se que as produções veiculadas tivessem capacidade de dialogar com as massas, provocando sentimentos de identificação a partir das narrativas veiculadas, de modo que essa subcategoria auxiliasse na compreensão de como essas narrativas servem a determinados propósitos. Assim, ao se estudar a televisão, é importante passar por esse período nebuloso, em que os conteúdos veiculados serviam como sustentação para o autoritarismo de meados dos anos de 1960 até o início dos anos 1980.

Em resumo, essa subcategoria organiza também cenas em que há um grande compromisso com a integração social, ou seja, esperava-se que as produções servissem como preservadoras dos princípios nacionais, trabalhando sempre na chave da unidade familiar, da integração entre o campo e a cidade, em síntese, que as produções reafirmassem a ordem das coisas sem promover muitas tensões sociais. O Regime Militar necessitava desta noção de unidade nacional para que conseguisse se manter no poder, e utilizaram as novelas e o controle

que detinham sobre essas produções para se autopromoverem e se colocarem na posição de salvadores da nação.

Nesse sentido, um dos elementos acionados para promover o sentimento nacional de esperança em tempos melhores foram as representações de novos tempos. De acordo com Siega (2007, p. 10): “Quem ligasse a televisão para acompanhar os capítulos da sua novela, constatava que sob o comando de Médici, velhas instituições no campo estavam terminando e que, nas cidades novos tempos de progresso e riqueza tinham chegado.” As três novelas analisadas caminham por esse sentido, sendo comum que recorram ao clássico “final feliz” dos contos de fadas, afinal este é um recurso da ficção, mas a tônica empregada para esperar o povo brasileiro sobre os dias melhores que estavam por vir indica também outros elementos.

Na novela “Gabriela” (1975), o personagem Mundinho (José Wilker) representou para a história a possibilidade de mudança no contexto político. Semelhantemente ocorre com a novela “O Bem-amado” (1973), em que as cenas finais da trama (após a morte do Coronel Ramiro) caminham todas para esse mesmo sentido, mostrando cada um dos coronéis sendo culpado por seus erros. A mensagem, principalmente pensando no contexto, parece tentar dizer que aquela política autoritária deve passar, e soa como esperança e uma intenção de demonstrar as novas disputas sociais. No entanto, a cena final de Gabriela (1975) pareceu evidenciar quem deveria e/ou poderia ter esperança no futuro do Brasil. Em outros termos, demonstra um pouco sobre como e para quem a esperança de dias melhores era possível.

As cenas finais buscam transmitir tem o objetivo de promover um sentimento de integração, isso porque busca transferir a esperança vivida pelos personagens da trama à realidade e ao contexto sociopolítico vivenciado pelos brasileiros. Mas, ao mesmo tempo, a cena desloca os espectadores a uma outra reflexão, pois na cena final, duas mulheres negras se ajoelham e beijam as mãos de Mundinho (José Wilker), que no enredo da trama é a personificação da esperança de tempos melhores, sinalizando que aqueles sujeitos, de acordo com a narrativa veiculada, permanecem em uma posição de subalternidade.

Na cena que se segue, Mundinho caminha pela rua cumprimentando as pessoas e encontra com duas mulheres negras que imediatamente ajoelham-se diante dele. A cena é mostrada por diferentes ângulos até que apareça escrito “Fim”, sinalizando o encerramento da novela.

Figura 8 - Vídeo 06: *Mundinho caminha por Ilhéus* (“Gabriela”, 1975).



Além disso, a cena parece nos indicar que, talvez, não houvesse muita esperança nesses novos tempos, uma vez que só chegariam a se concretizar para determinada parcela da população brasileira. Paralelamente, a imagem provoca uma reflexão sobre a ideia de integração, que no caso brasileiro particularmente, devido à formação social e à ausência de direitos desses sujeitos, também não abria espaços para a população negra. Vale lembrar que a propaganda do Regime Militar tomava a ideia do triunfo do novo sob a velha política, nas três produções analisadas encontra-se a figura do velho sendo destruído pelo jovem. Nesse caso a ideia é ainda mais emblemática, pois indica que o “novo” – que tentavam representar – não traria nenhuma novidade a população negra do Brasil⁸¹. Neste caso, nas telenovelas o clássico final feliz não contemplou a população negra.

A terceira subcategoria, “ideais modernizadores”, abarca as cenas em que a imagem de nação que busca ser construída aparece unida ao ideal de modernização. A concepção de modernidade esteve, em diversos momentos históricos, veiculada à ideia de nação. Do ponto de vista de Bhabha (1990, p. 2), é comum que os discursos nacionalistas realizem diversas tentativas em: “(...) produzir a ideia de nação como uma narrativa contínua de progresso

⁸¹ Na prática o ideal de novo defendido pelos Militares foi utilizado como justificativa para o Golpe que aconteceu no Brasil em 1964.

nacional...”, mesmo que a realidade em que os sujeitos vivam naquela nação seja muito diferente dessa concepção⁸².

Além disso, essa temática é bastante recorrente nos estudos sobre a sociedade brasileira, o fato é que o Brasil ideal, no período abordado e em outros momentos da história do país, almejava um grande processo de modernização. Quando se pensa sobre as grandes reformas urbanas e em como tiveram impactos na formação das cidades brasileiras, sobretudo as grandes capitais, torna-se mais fácil a compreensão de tais idealizações. Algumas passagens das novelas analisadas abrem brechas para esse debate sobre o processo de modernização e esse ideário de moderno. De acordo com Ortiz (2001), a ideia de moderno está associada a valores como progresso e civilização, sendo uma representação que articula a situação brasileira a uma vontade de reconhecimento que as elites brasileiras ressentem. Além disso, de acordo com Medeiros (2018, p.11), uma leitura vinda dos chamados “estudos subalternos” estaria atenta a compreender os limites que os ideais de moderno e de progresso impuseram, sobretudo, aos sujeitos negros.

⁸² “O que quero enfatizar naquela imagem grande e liminar da nação com a qual comecei é uma ambivalência particular que assombra a ideia de nação, a linguagem daqueles que escrevem sobre ela e a vida daqueles que a vivem. É uma ambivalência que surge de uma consciência crescente de que, apesar da certeza com que os historiadores falam das 'origens' da nação como um sinal da “modernidade” da sociedade, a temporalidade cultural da nação inscreve uma realidade social muito mais transitória” (BHABHA, 1990, p. 2, tradução nossa).

2.2 Raça e racismo na tela: o processo de racialização e as reverberações do mito da democracia racial

A segunda grande categoria de análise, intitulada “Raça e racismo”, buscou compreender como as narrativas, a partir dos ideais de nação, compreendem as diferenças entre os sujeitos. Sobretudo, atentou-se à compreensão do debate sobre as relações raciais, embora a análise realizada busque também refletir a presença de personagens negros nas novelas e as histórias que os envolvem nestas tramas.

Vale destacar que raça é entendida aqui como uma categoria discursiva e não como uma categoria biológica, ou seja, é uma categoria organizadora dos sistemas de representação que utilizam a diferença – entendida a partir das características físicas (fenótipo) como: “(...) marcas simbólicas, para diferenciar socialmente um grupo de outro”. (HALL, 2006, p.63). Nesse sentido, é importante ressaltar que a substituição de concepções biológicas sobre raça foram dando lugar as explicações culturais, estes movimentos possibilitaram que a questão da raça desempenhasse um papel fundamental no interior dos discursos nacionais (códigos acionados pelas telenovelas tipicamente brasileiras).

Enfrentamos, de forma crescente, um racismo que evita ser reconhecido como tal por que é capaz de alinhar raça com nacionalidade, patriotismo e nacionalismo. Um racismo que tomou a distância necessária das grosseiras ideias de inferioridade e superioridade biológica, busca, agora, apresentar uma definição imaginária da nação como uma comunidade cultural unificada. Ele constrói e defende uma imagem de cultura nacional – homogênea na sua branquitude, embora precária e eternamente vulnerável ao ataque dos inimigos internos e externos – Este é um racismo que responde à turbulência social e política da crise e à administração da crise através da restauração da grandeza nacional na imaginação. (GILROY, 1992, p. 87 *apud* HALL, 2006, p. 64)

No Brasil o processo de unificação das diferenças na categoria nacional “negro” pode ser encarado, de acordo com Medeiros (2017, p. 4), como um exemplo de racialização dos sujeitos: “Trata-se de uma produção discursiva com impactos sobre as subjetividades e em como compreendemos e narramos nosso contexto social.” É importante considerar que o “negro brasileiro” é construído pelos não-negros, ou seja, os significados em torno dos sujeitos são alocados, em grande medida, a partir das narrativas veiculadas. Compreende-se, nesse momento, a potência de certas narrativas para a construção de uma realidade, no caso das telenovelas, pode-se considerar, de acordo com Araújo (2004), que a população negra foi, historicamente, má representada, de modo que as narrativas buscaram sempre os fixá-los em relações de inferioridade. Posto isso, entende-se que as frequentes representações

estereotipadas têm como intuito a fixação dos sujeitos a determinados papéis sociais no interior dos discursos nacionais.

A concepção formulada por Bhabha (1998, p. 107) considera que os estereótipos racializados consistem em um modo de representação da diferença, sendo assim, é possível considerar que as narrativas veiculadas pela teledramaturgia, operam a partir dessas estratégias representacionais. As narrativas em circulação na grande mídia nesse período – e que acabam se consolidando como símbolos de uma dramaturgia “tipicamente brasileira” – não contam com essa grande parcela da população como elementos centrais em seus enredos. Desse modo, as subcategorias de análise buscam pensar diretamente sobre as cenas em que as disputas no campo das relações étnico-raciais pareceram ser colocadas em evidência.

A primeira subcategoria, intitulada “racialização dos sujeitos” é muito significativa para a análise pois, nessas produções, a presença de atores e atrizes negros são elementos que além de raros, quando existentes aparecem como elementos constituintes de um discurso de inferiorização. Do ponto de vista de Medeiros (2018):

Quando se fala em racialização faz-se referência aos processos históricos e sociais que estabelecem significados a determinados indivíduos e grupos. O que ocorre nesse processo é uma biologização de ideologias racistas, cristalizando-as no corpo e na história dessas pessoas e transformando-as em verdades corporificadas. Esses processos ocorrem no interior das instituições cotidianas, nas ações e nos silêncios.” (MEDEIROS, 2018, p.3).

Em “O Bem-amado” (1973), o personagem Zelão das asas (Milton Gonçalves) é representado de maneira infantilizada, levando ao extremo a ideia racializada sobre a racionalidade do sujeito negro. A narrativa sobre esse personagem está focada em uma promessa feita por Zelão ao santo Senhor Bom Jesus, de que ele saltaria da igreja da cidade. Ao ser questionado sobre o risco de saltar Zelão sempre responde que tem fé e por isso sabe que conseguirá voar. O ponto principal é a maneira como essa promessa faz com que Zelão seja infantilizado durante toda a trama, sendo tratado como um sujeito que é movido apenas pela fé (emoção), e que em nenhum momento tem pensamentos com base na razão, que nesse caso vem sempre acompanhada dos personagens brancos que o aconselham ou o proíbem de saltar da igreja. Junto com Chiquinha (Ruth Souza), esposa de Zelão, compõem o núcleo negro da trama. Chiquinha trabalha como enfermeira no posto de saúde da cidade. Na trama essa personagem, que trabalha no posto médico da cidade reafirma a todo o momento que não possuía formação na área, mas que entendia do assunto pois tinha experiência como parteira.

Assim como Zelão, Chiquinha não aparece em diversos capítulos da trama e, além disso, nos poucos em que atua, aparece “de fundo” encenando poucas falas⁸³.

O caso de Zelão (Milton Gonçalves) é um elemento fundamental para a compreensão do processo de racialização e como ele opera a partir dos mais variados sentidos. Nesse caso, pode-se pensar sobre como sua figura, em grande medida caricata, dialoga com significados postos em circulação na sociedade brasileira. Já que durante vários capítulos Zelão realiza tentativas de saltar da capela, mas é sempre impedido, pois todos temiam que ele se acidentasse. Embora todos o alertassem, o personagem permanecia irredutível, e dizia que ele tinha fé no Senhor do Bom Jesus e que deveria pagar a promessa que havia feito ao santo.

Na cena que se segue, o personagem Zelão corre com seu par de asas até a capela da cidade, algumas crianças então o acompanham. Ao som da trilha sonora do personagem: “Meu Pai Oxalá” de Vinícius de Moraes e Toquinho. Lorenzo avisa o Padre Vigário que Zelão está a caminho da capela: “Seu Vigário! Seu Vigário!”, o padre responde “O que é que foi rapaz?”, e Lorenzo prossegue: “Ele vem aí!”, e o padre questiona “Ele quem?”, o rapaz prontamente responde “O Zelão das Asas”, o padre se preocupa e diz: “Não pode! Eu não vou permitir”, e vai ao encontro de Zelão: “Pera lá! Pera lá! Pera lá!” e questiona Zelão: “Onde é que você vai?”, que responde: “Ah, eu vim pagar a promessa seu Padre, me deixa subir lá no alto da torre”, o padre prossegue o questionando: “Você vai pular de lá?”. Zelão afirma: “Vou, foi a promessa que eu fiz ao Senhor Bom Jesus dos Navegantes... Ele me salvou da tempestade quando minha jangada virou no mar cheio de cação” o padre o interrompe e diz: “Mas se o senhor pular de lá o senhor vai morrer, você sabia disso?”. Zelão, entusiasmado, responde: “Ah, não vou não se o Senhor Bom Jesus me salvou do temporal, não vai me salvar de uma quedinha atoa?”, o padre avisa: “Não é uma quedinha, Zelão, a torre tem mais de dez metros de altura...se você pular de lá você vai se esborrachar”, Zelão então o questiona: “Você não tem fé no Senhor Bom Jesus não seu padre?”, que responde: “Tenho, claro que tenho... o que eu não sei é se Senhor do Bom Jesus tá de acordo com isso que você tá fazendo”. Zelão rebate: “Ah, que tá, tá! Eu sonhei, ele me apareceu e disse que se eu fizesse umas asas bem fortes não tinha perigo, ele até ia me fazer voar”, o padre então o indaga: “asas bem fortes, né?” e tocando nas asas de Zelão, argumenta: “Mas aí é que está, essas asas não tem nada de forte, Zelão! Nada! Olha aqui, pano muito vagabundo, armação de madeira... você não fez o que Senhor do Bom Jesus mandou, Zelão...”, Zelão pergunta: “O senhor acha seu Vigário?”, que diz: “Acho, acho sim”, Zelão argumenta: “Mas eu fiz o melhor que pude!”, e o “Padre Vigário” discorda “Não fez não! Tenho

⁸³ Como pontuado no início deste trabalho, os poucos personagens negros que adentram na teledramaturgia nesse período, de uma maneira geral, não desempenhavam grandes papéis nas histórias narradas.

certeza que você pode fazer muito melhor. Usando uma lona, armações de metal...”, Zelão diz: “É... eu não tinha pensado nisso”, e o padre prossegue: “Desse jeito você vai fracassar e vai deixar Bom Jesus muito mal... muito mal, Zelão.”

Figura 9 - [Vídeo 07 – Zelão das Asas com as crianças \(O Bem-Amado, 1973, Capítulo 3 \[29:45-32:00\]\).](#)



Na cena em sequência, o personagem tem um sonho e, ao acordar, Chiquinha (Ruth Souza) lhe entrega um par de asas, que ambos acreditam terem sido enviadas pelo Senhor do Bom Jesus. Com isso, a esposa de Zelão concorda que o marido pague sua promessa e salte do alto da capela de Sucupira. Zelão corre com as asas até a capela, enquanto todos o observam, a imagem assume a tonalidade sépia dando a entender que aquela narrativa não foi vista, mas sim contada pelos moradores de Sucupira⁸⁴. A voz do narrador de fundo diz: “Se você tem dúvida, é um homem sem fé”⁸⁵.

⁸⁴ Vale ressaltar que durante a trama o personagem passa por um longo período machucado, sem conseguir andar e, conseqüentemente, ausente de boa parte da narrativa.

⁸⁵ O ator Milton Gonçalves pede para rever a cena emblemática que protagonizou em “O Bem-Amado” (1973). Acessado em: <https://globoplay.globo.com/v/1162926/> (09/02/2021).

Figura 10 - Vídeo 08 – “Zelão” salta da capela (O Bem-Amado, 1973).



O regime de representação acionado neste caso é aquele que tem como objetivo fixar uma ideia de inferioridade naturalizada. Em suma, o personagem faz parte de um regime racializado de representação, vale dizer que cada um dos elementos que compõem o personagem que é diferente da maioria do elenco, foi pensado milimetricamente para causar essa relação. Zelão é um homem de fé, que buscou desde o início desta história pagar sua promessa. Nesse sentido, desde o início a trama sinaliza que naquele sujeito há mais emoção do que uma racionalidade. A cena que ilustramos é emblemática (vídeo 7), o padre – em tese, um homem de fé – o instruiu a não saltar, explicou a altura da igreja, demonstrou a fragilidade das asas que ele criou, sugerindo que criasse asas mais fortes e com outros materiais, enquanto que Zelão ouvia atentamente e respondeu: “eu não tinha pensado nisso”. Realmente, a intencionalidade dessa representação repousa sobre o fato de Zelão não pensar sobre sua promessa, sendo, portanto, levado emocionalmente a praticar o salto.

De acordo com Hall (2016), esse tipo de discurso racializado se estrutura a partir desse jogo de oposições, na cena ilustramos como Zelão e sua fé são representadas como opostas da

fé do “Padre Vigário” – muito mais ligada à racionalidade. Nesse sentido, podemos considerar que nos regimes racializados de representação:

Há a poderosa oposição entre “civilização” (branco) e “selvageria” (negro). Existe a oposição entre as características biológicas ou corporais das “raças” “negra” e “branca”, polarizadas em seus extremos - significantes de uma diferença absoluta entre espécies ou “tipos” humanos. Estão presentes as abundantes distinções agrupadas em torno da suposta ligação, por um lado, entre as “raças” brancas e o desenvolvimento intelectual - requinte, aprendizagem e conhecimento, crença na razão, presença de instituições desenvolvidas, governo formal, leis e “contenção civilizada” em sua vida emocional, sexual e civil, os quais estão associados a “Cultura”. Por outro lado, a ligação entre as “raças” negras é tudo o que é instintivo – a expressão aberta da emoção e dos sentimentos em vez do intelecto, falta de “requinte civilizado” na vida sexual e social, dependência dos costumes e rituais e falta de desenvolvimento de instituições civis, tudo isso ligado a “Natureza”. (HALL, 2016, p. 167)

Em “Escrava Isaura” (1976), a sociedade representada vive um regime escravocrata, assim, em comparação às novelas anteriores, esta novela conta com um núcleo negro um pouco mais significativo, no entanto, tais representações partem da racialização de determinados sujeitos. Os estereótipos clássicos operam como mecanismos de representação, sendo a personagem Januária (Zeni Pereira) um dos exemplos possíveis. Januária corresponde ao estereótipo já conhecido da *moommy* (HALL, 2016). Na primeira cena da novela a personagem aparece servindo café a sua patroa.

A cena que se segue tem como trilha sonora a música “Retirantes” de Dorival Caymmi. Januária caminhando em direção à sala onde se encontra sua patroa Esther. Passa por trás da patroa, retira um prato e diz: “Dona Esther, a senhora não vai comeu seu pão de ló, não?”. Esther responde rapidamente “Talvez mais tarde Januária, obrigada! Pode levar”. Januária pede licença enquanto deixa o ambiente em direção à cozinha da casa.

Figura 11 - [Vídeo 09 – “Januária” e “Esther” \(Escrava Isaura, 1976, Capítulo 01 \[00:25 – 01:15\]\)](#).



Esta cena de abertura dá o tom de toda a narrativa que viria a ser construída em “Escrava Isaura”. A naturalidade com que o período escravocrata foi codificado pela teledramaturgia aparece como uma limitante para a decodificação dos espectadores. No mínimo essas estratégias representacionais que visam naturalizar e nunca tensionar as relações sociais no Brasil borram e buscam promover o esquecimento das dores, lutas e injustiças geradas pela adoção do regime escravocrata.

Ao analisar esta novela se estabelece um diálogo muito profícuo com as reflexões sobre os regimes racializados de representação propostos por Hall (2016). Nesse sentido, essa reflexão considera que:

As representações populares dos séculos XVIII e XIX a respeito da vida diária sob a escravidão, a propriedade e a servidão são mostradas como tão “naturais” a ponto de não precisarem de comentários. Fazia parte da ordem natural das coisas: os homens brancos deveriam ficar sentados e os escravos, em pé; as mulheres brancas passeavam a cavalo e os escravos corriam atrás delas, amenizando o sol da Luisiana com uma sombrinha; os capatazes brancos deveriam inspecionar as escravas como se elas fossem animais valiosos e punir os escravos fugitivos com formas de tortura casuais

(como marca-los a ferro ou urinar em suas bocas); por fim, os fugitivos deveriam ajoelhar-se para receber sua punição. (HALL, 2016, p. 172).

Na cena seguinte, ao retornar à cozinha, Januária encontra Isaura na cozinha estudando uma receita francesa que gostaria de fazer. Na cena o que é possível notar é que Isaura e Januária possuem uma diferença que, de imediato, parece tentar ser evidenciada.

Januária entra na cozinha e se depara com Isaura lendo um livro de receitas e diz: “O que é que a menina remexe tanto aí nesse livrão, hein?”, Isaura responde: “Eu tô tentando compreender essa moda francesa para preparar o frango pro almoço de amanhã”. Januária então questiona: “Hum... e as receitas é em francês, é?”. Isaura afirma fazendo sinal com a cabeça: “São!”. Januária pergunta: “E como é que se diz frango em francês?”. Isaura responde sorrindo: Poulet. Januária sai dizendo “Ai, credo! Que língua esquisita!”, Isaura ri e explica “É o povo que melhor sabe valorizar as iguarias, Januária!”, e relembra: “Você se lembra daquele leitão que preparamos juntas semana passada? Era uma receita desse livro aqui... a madrinha [modo com que Isaura se refere a Esther] chegou a repetir, e o comendador então... nem se fala!”

Figura 12 - [Vídeo 10 – Isaura e Januária na cozinha \(Escrava Isaura, 1976, Capítulo 1 \[01:19 – 02:06\]\)](#).



A cena pode ser lida de diferentes maneiras, mas vale destacar que alguns elementos são acionados buscando delimitar a diferença entre Januária e Isaura. O primeiro deles é a questão das vestimentas, Isaura usa um vestido colorido que se destaca na cena, enquanto que Januária utiliza uma vestimenta que muito se camufla com a decoração da cozinha cenográfica. Na abordagem semiótica, por exemplo, não poderíamos simplesmente considerar somente as palavras ou somente as imagens, uma vez que todos os objetivos acionados no momento da representação podem, e muitas vezes funcionam como significantes na produção do sentido: “Roupas, por exemplo, podem ter uma função física simples – cobrir e proteger o corpo do clima. Contudo, também se apresentam como signos. Elas constroem significados e carregam uma mensagem.” (HALL, 2016, p.68)⁸⁶.

O segundo elemento está relacionado a voz e ao linguajar. Isaura demonstrou o uso da norma culta do Português, enquanto que a personagem Januária foi colocada na chave oposta destas características. Além disso, na cena fica nítido que Isaura tinha o domínio da língua, sendo até mesmo uma estudiosa apaixonada pela gastronomia e culinária francesa. Além disso, outro aspecto que merece destaque e que é um dos elementos que dão a tonalidade e a textura dessa produção televisiva, é o momento em que Isaura exalta os saberes franceses – ou leia-se europeus – na gastronomia. Essa valorização parece colocar sob questionamento os conhecimentos que Januária (na função de cozinheira da casa) tem, e como se o livro e as instruções de Isaura tivessem o papel indicar que as habilidades de Januária devessem seguir um determinado molde, que na intencionalidade da cena parece ser considerado como superior.

Nesse sentido, algumas dessas características parecem estar simplesmente na chave do natural, operando a partir de uma ideia de diferença inata. Sendo que a mulher branca é colocada quase como essencialmente mais educada, mais refinada, enquanto a mulher negra aparece em uma chave de oposição a esses elementos, ou seja, estratégia representacional as coloca como se fossem diferentes por essência/natureza. Essa é uma prática frequente dos regimes de representação racializados (HALL, 2016) que buscam a delimitação de um “eu” e um “outro” essencialmente distintos. Diversas cenas da novela transitam nessa chave:

⁸⁶ “Na abordagem semiótica, a representação foi entendida com base na forma como as palavras funcionam como signos dentro da linguagem. Contudo, em primeiro lugar temos que, em uma cultura, o sentido frequentemente depende de unidades maiores de análise. A semiótica parecia confinar o processo de representação à linguagem, e tratá-la como um sistema fechado, bastante estático. Desenvolvimentos posteriores se tornaram mais preocupados com a representação como uma fonte para a produção do entendimento social – um sistema mais aberto, conectado de maneira mais íntima às práticas sociais e às questões de poder. (...) Mesmo que a linguagem, de algum jeito, ‘fale sobre nós’ (como Saussure tendia a argumentar), também é importante notar que em certos momentos históricos algumas pessoas têm mais poder para falar sobre determinados assuntos do que outros (...) (HALL, 2016, p. 77).

Na cena seguinte Isaura diz a uma das escravizadas da casa [não há um nome, a personagem aparece em algumas cenas e não possui falas] como fazer mesa posta e diz, corrigindo a moça: “Não! O garfo deve ficar à esquerda do prato, pois é com a mão esquerda que se toma o garfo para levar o alimento até a boca.” A moça imediatamente corrige e Isaura sorri aprovando sua atitude.

Figura 13- Vídeo 11 – “Isaura” observa a mesa posta. (Escrava Isaura, 1976, Capítulo 01 [12:05 – 12:15]).



Conforme destacado com as cenas anteriores, Isaura sabe ler e falar francês, e se refere à patroa Esther (Beatriz Lyra) como sua Madrinha. A narrativa conduz à reflexão sobre o acesso e o trânsito de Isaura à sociedade, que devido à cor de sua pele, a personagem acessa/experiencia a sociedade de uma outra forma. Além disso, os escravizados da casa não compreendem Isaura como uma escravizada, ela sempre transita em um outro lugar. Na sociedade, todos (os brancos) ficam curiosos em conhecer a escravizada branca⁸⁷.

Na cena, Esther vai até a cozinha e pede para que Isaura toque piano para seus convidados: “Um pedido de nossos convidados, Malvina ficou extremamente impressionada com a sua interpretação” Isaura diz: “Mas Madrinha, eu fico tão sem jeito, ainda mais diante do comendador...” Mas Esther insiste: “Por favor, venha, Isaura!”. Isaura concorda com pedido, enquanto isso Januária observa toda aquela situação e após Isaura ir para a sala diz: “Isso não

⁸⁷ Todo o tom soa como se a condição de ser um escravizado(a) não dependesse diretamente da cor da pele. Como se a existência de uma escravizada branca, tentasse informar que o sistema escravista não tivesse sido inteiramente pautado na cor dos sujeitos.

dá certo, misturando escravo com gente livre... isso não dá certo”. Isaura toca piano na sala, todos os convidados estão impressionados com os talentos da moça, sobretudo pelo fato de ser uma escravizada. Em sequência, na cozinha Januária comenta sobre a condição de Isaura e argumenta: “Você é que tem sorte, minha filha. É escrava, tem a pele escura, mas pelo menos sabe o que é”. Januária prossegue: “A Isaura não, tem a pele da cor dos brancos e é escrava que nem nós. Olha, se ela está aqui na cozinha ela não se sente bem, fica cheia de dedos, toda educada. Se vai lá pra sala também não fica bem, porque lá não é lugar de escravo. Olha, escuta bem, qualquer dia desses não vai ter mais lugar pra “Isaura”, nem lá e nem cá... você vai ver!”.

Figura 14 - [Vídeo 12 – “Januária” observa o trânsito de “Isaura” \(Escrava Isaura, 1976, Capítulo II \[00:14:21 – 00:16:15\]\).](#)



Além dos acionamentos percebidos, que caminham nas chaves da racialização do negro, podemos considerar que, como mencionado inicialmente, as tramas analisadas contam com poucos personagens negros e, com isso, percebe-se que as narrativas não foram programadas para lidar com esse elemento da realidade social brasileira. Neste trabalho, encara-se essa subcategoria – assim como essa grande categoria que a abarca – como centrais para a

compreensão dos discursos que veiculavam os propósitos nacionalistas em voga naquele momento da história do Brasil.

A construção de uma narrativa de nação, e o conseqüente estabelecimento de uma identidade nacional, são inerentes ao processo de apagamento das diferenças entre os sujeitos. Ou seja, não considerando a origem e etnia das populações, resultando no caso brasileiro na construção da categoria índio e negro. O caso brasileiro, dentre todos os outros exemplos de sociedades colonizadas, demonstra que a construção de uma nação ideal contaria com a maioria da população branca – europeia, em um primeiro momento –, ignorando o fato de que a base da sociedade possuía outras tantas origens. É possível perceber que, por trás desse compromisso assumido pela teledramaturgia brasileira e a conseqüente proposta em narrar a nação, ou de simplesmente colocar em circulação elementos que provoquem um sentimento de identificação, as novelas operam encarando os fatos históricos a partir de uma lente colonizadora.

Atrelado a isso, tem-se a subcategoria intitulada “ideários da democracia racial”, em que se buscou perceber a presença de narrativas vigentes no Estado brasileiro, que até muito recentemente, fez uso das teses de Freyre. Para além, em um outro momento de estudo, notou-se nos códigos culturais transmitidos pela telenovela brasileira, certa aproximação com esse mesmo ideário.

Em suma, a telenovela brasileira, de acordo com Couceiro de Lima (1997), tendeu a representar essas relações raciais como algo pacífico, ou como uma questão resolvida – e ainda, passam a sensação de que esta nunca precisou ser debatida. Em outras palavras, pode-se considerar que a teledramaturgia buscou negar determinados assuntos em disputa para a população negra, a negação dessas questões e o apaziguamento de grandes tensões sociais podem ser considerados como elementos que (re)compõem os “ideários de democracia racial”.

Percebe-se uma tentativa de manter as narrativas em seus lugares e, com isso, a questão da representação tem de lidar também com uma ausência de referenciais. Do ponto de vista de Fanon (2008), as sociedades colonizadas, em diferentes contextos, estão pautadas em referências, agindo a partir daquelas disponibilizadas; em contraposição, historicamente, essas mesmas sociedades têm buscado retirar, da população negra, por exemplo, seus referenciais⁸⁸.

Além de enfatizar, a partir da novela “Escrava Isaura” (1976), que até mesmo uma pessoa branca poderia ser escrava, deixando nas entrelinhas que todo aquele contexto de escravização dos povos não estivesse necessariamente relacionado ao elemento cor. Nesta

⁸⁸ As narrativas socialmente construídas em sociedade coloniais lidam incessantemente com essa tentativa, mas diversos estudos realizados dentro do campo das chamadas Relações raciais demonstram que esses sujeitos têm encontrados meios de resistir e existir, e buscado por seus direitos sociais

mesma linha de raciocínio, parece comum que as novelas tenham descolado a questão do racismo da esfera social, e tenham buscado a representar como uma questão particular de alguns sujeitos específicos, muito mais ligada ao caráter dos indivíduos do que uma questão que atravessa a formação da sociedade brasileira – que se tentava ilustrar nas telas.

O debate sobre o racismo fica sempre muito nebuloso nas produções televisivas e, nesse sentido, atua como um empecilho para a decodificação do contexto e da realidade social da população brasileira – integrante destes grupos, mas não só dele. Ocorreu nas novelas, em geral, um deslocamento de temas – em alguns momentos pareceu relacionado a uma falta de referenciais, advinda, em grande medida, da não percepção dos produtores e diretores sobre essas questões e, conseqüentemente da não participação de muito artistas negros na produção desses conteúdos⁸⁹.

Um exemplo disso é o fato de que nas três novelas analisadas há um debate político, sobretudo que tenciona os mandos e desmandos de autoridades públicas. A temática do coronelismo, por exemplo, é central, a questão que fica é como, diante dessa potência em narrar o coronelismo vivido no Brasil, em nenhum momento se travou um debate com a questão do racismo e dos processos de racialização dos negros na sociedade brasileira – seja do século XIX ou do século XX. Ao contrário disso, as narrativas televisivas operaram a partir de sistemas de representação que borram qualquer tensionamento, assim como excluem a população negra e suas pautas, em outros termos, negam sua participação nos acontecimentos sociais e, conseqüentemente, promovem a exclusão destes sujeitos da grande narrativa de nação.

⁸⁹ Veremos mais adiante alguns movimentos de artistas negros que atuavam no teatro desde, pelo menos – mas poderíamos ir ainda mais longe na linha tempo para captarmos o agenciamento criativo da arte como uma saída política para a população negra –, a década de 1940, com o surgimento do Teatro Experimental do negro (TEN). Este coletivo de arte (e político) mobilizava todo um debate sobre a condição no negro e sobre a falta de representatividade nas narrativas hegemônicas. Em síntese, este debate será retomado nos próximos capítulo, pois contribui, e muito, para seguirmos com nosso argumento sobre as estratégias representacionais que os grandes canais de comunicação aderiram e o racismo que atravessa essa, e outras tantas relações sociais no Brasil.

2.3 Fluxos transnacionais: o estabelecimento de aproximações com o contexto internacional e a consolidação de imaginários sobre o Brasil e o brasileiro

A terceira e última categoria de análise foi intitulada: “Fluxos transnacionais”. A ideia de transnacional refere-se à extrapolação do limite nacional. Nessa perspectiva, de acordo com Santos (1985, 301) pensar o transnacional significa ainda tencionar a fixação dos sujeitos no discurso nacional. Nessa categoria, busca-se agrupar as cenas em que as narrativas analisadas parecem dialogar não só com o contexto sócio-político brasileiro, mas também em que diálogos com contextos internacionais são estabelecidos. Nesse momento, a teledramaturgia estava iniciando seu processo de internacionalização, por esse motivo, nota-se que as temáticas abordadas tinham como objetivo atingir para além dos espectadores brasileiros. Esta categoria conta ainda com duas subcategorias, sendo elas: “Diálogos com o contexto sócio-político internacional” e “Imaginários de um Brasil”.

Na primeira subcategoria, “Diálogos com o contexto sócio-político internacional”, exploram-se as cenas em que a temática abordada estabelece diálogo com os países que importaram as novelas brasileiras⁹⁰.

A telenovela “O Bem-Amado” (1973), por exemplo, foi exportada para o México, país cujo conceito de “Raça Cósmica”⁹¹, de José Vasconcelos, permeava o imaginário social, assim como a noção de “Democracia Racial” no Brasil. Também se deve considerar o fato de que Antônio de Oliveira Salazar fez uso das teses formuladas por Gilberto Freyre para legitimar o modelo colonialista de Portugal.

É sabido que México e Portugal são dois dos primeiros países a adquirir esse produto brasileiro, sendo países que desde muito cedo demonstraram interesses em importar narrativas brasileiras. De acordo com as categorias mapeadas no tópico anterior, muito do conteúdo analisado desloca a questão do racismo, deixando em cena a existência de um país que fosse majoritariamente branco, mas além disso, não representavam os dilemas e vivenciados pela população negra – seja no contexto pré-abolicionista ou pós-abolicionista. O conteúdo criado –

⁹⁰ Em uma outra etapa desta investigação, essas relações entre as narrativas, dados de exportação e exploração do contexto sócio-político estarão mais bem detalhadas. Objetiva-se que um dos capítulos da dissertação de mestrado seja inteiramente debruçado sobre essa questão.

⁹¹ Em seu ensaio *La Raza Cósmica: misión de la raza ibero-americana*, datado de 1925, Vasconcelos coloca que a dita “raça cósmica” “(...)surgiria a partir do processo historicamente conhecido como mestiçagem, que se caracterizaria pela fusão entre as quatro raças que a antecedem: a negra africana, a vermelha americana – ou índia –, a amarela asiática – ou mongol – e a branca europeia. Esse movimento de fusão se daria a partir da ação de “ponte” da raça branca, ao invadir e conquistar vastas regiões do mundo. Mas é necessário fazer uma advertência: o processo de mestiçagem, para Vasconcelos, longe de ser puramente biológico é, sobretudo, um processo espiritual. O que está se misturando não é apenas o sangue de elementos raciais diferentes, mas o seu espírito” (ASCENSO, 2013, p. 5).

e pensado – para a exportação, nesse sentido, busca ocultar os problemas e as profundezas das relações sociais que são atravessadas pela questão da raça.

Muitos estudos e, especialmente a tese de Freyre – mencionada em outros tantos momentos deste trabalho – fizeram ecoar no Brasil argumentações que se pautavam inteiramente – e, algumas tantas, estrategicamente – na indagação de que o Brasil era um país livre de racismo. De acordo com Gomes (2003, p. 310):

Obviamente, a formulação dada por Gilberto Freyre à questão da singularidade brasileira em termos de ausência de preconceito racial não se encaixava necessariamente bem com diversas visões mais conservadoras ou progressistas (...).

Em muitos aspectos, boa parte das articulações empreendidas a partir das teses que defendiam a existência de uma democracia racial no Brasil eram pensadas vislumbrando o contexto transnacional. Isso principalmente porque a suposta existência de uma boa relação entre as raças seria de grande serventia para o Estado-Nação.

No caso específico das telenovelas, percebe-se a atenuação da escravidão por exemplo, vide as cenas descritas neste trabalho em que Januária e outros escravizados da trama, anseiam pela liberdade de Isaura e se mostram conformados com a própria situação. Essa parece ser uma estratégia para que no contexto internacional decodificasse todos aqueles acontecimentos como algo que os escravizados não tivessem tido nenhum tipo de resistência.

Na cena Januária pede para que Henrique garanta a liberdade de Isaura, Henrique diz: “Você ainda verá todos os escravos livre, Januária”. Januária discorda e diz: “Não, eu escuto falar nessa tal de abolição, mas eu não vou viver pra ver esse dia...” Januária prossegue muito emocionada: “...pode acreditar, se eu morrer hoje, só em ver a minha Isaura livre... eu morro feliz”

Figura 15 - [Vídeo 13: Januária pede para Henrique libertar Isaura](#)



Em paralelo, percebe-se que a trama de maior repercussão internacional, também fez uso da figura de uma escravizada branca como artifício para condenar a prática de escravização. Em grande medida, internacionalmente, a mensagem foi bem recebida, afinal de contas promoveu grande sensibilidade o fato de uma pessoa branca viver nas condições de escravizada. Além disso, como dito anteriormente, a figura de Isaura deixa nas entrelinhas que a escravização dos sujeitos durante séculos no Brasil não estava tão relacionada a raça, quanto se pensava.

A cena a seguir parece ilustrar a fuga da questão racial empreendida pela trama ao deixar claro que até o momento em que Isaura menciona sobre sua condição a personagem Malvina não tinha conhecimento de que ela era uma escravizada na casa de Esther⁹²:

Na cena Esther pede para que Isaura toque piano para Malvina e diz sorrindo a Isaura: “Malvina acaba de confessar-me que como nós é amante da música” Isaura então sorri para

⁹² Além disso, na cena enquanto Isaura toca a música tema da novela no piano aparecem *flashes* do comendador Almeida no leilão de escravizados. Um outro elemento que, de certa maneira sinalizou a diferença da experiência de Isaura e daqueles sujeitos, embora aquela perspectiva não seja colocada em evidência na narrativa.

Malvina, Esther prossegue: “Vamos, toque-nos alguma coisa ao piano!” Isaura questiona: “Agora?” e Esther completa: “Mas, é claro!” e Malvina pede: “Por favor?” Isaura diz: “Eu queria ver como anda o frango na cozinha” e Esther a interpela: “Nós não estamos com tanta fome assim, não é, Malvina?” Malvina completa: “Sem dúvidas e eu gostaria tanto de ouvir música!” Esther finaliza o pedido: “Vamos, Isaura! Não se faça de rogada.” Isaura então caminha em direção ao piano e começa a tocar a música tema da novela “Retirantes” de Doryval Caimi. Isaura finaliza e Malvina a elogia: “Lindo!” Esther diz: “Eu falei que lhe agradaria” Malvina prossegue: “E que exímia pianista!” Esther completa: “Isaura dedica-se ao piano desde a infância” Malvina se levanta e vai até Isaura no piano dizendo: “Logo se vê, parece que tem a música dentro de si. Meus parabéns, Isaura!” Isaura constrangida diz: “Obrigada”. E Malvina logo questiona: “Apenas uma coisa me intriga, Dona Esther...” Esther pergunta o motivo e Malvina prossegue: “Conforme já lhe disse, sou grande apreciadora de música... mas não me lembro de ter ouvido canção alguma no gênero dessa que acabamos de escutar... não consigo liga-la a obra de nenhum dos compositores que eu conheço” Esther interrompe dizendo que Isaura é capaz de interpretar grandes nomes da música clássica. Malvina diz: “Eu não duvido, apenas me intriga esta canção... é tão bela, tão forte... Quem é o autor?” Esther pede para que Isaura diga quem é e ela responde: “Eu não sei” Esther interrompe: “Mas há de ter tirado de algum lugar essa partitura” Isaura responde: “Eu toco de ouvido...”, Malvina se mostra curiosa: “É muito curioso. É estranho que uma moça tão jovem, tão bela, tão delicada... tenha guardado no ouvido uma canção tão triste... bela, de certo, mas triste, pungente mesmo, parece um lamento... um lamento de alguém que sofre muito!” Esther concorda com Malvina e diz: “Malvina tem razão, a canção é muito bonita, mas é demasiado melancólica... gostas dela, pois já a ouvi interpretar várias vezes. Vamos quem é o autor da canção Isaura?” Isaura fica pensativa e Esther diz: “Não terás inventado a melodia?” Isaura responde: “De certo que não... É uma coisa que me acompanha, sem dúvida, desde a infância... conheço-a a tanto tempo que nem ao menos posso me lembrar quando a ouvi pela primeira vez... deverá estar ligada as minhas origens, a minha condição...” Malvina a interrompe: “A sua condição?” Isaura se levanta, pede para se retirar da sala e sai.

Figura 16 - [Vídeo 14: Isaura toca piano para Malvina e Esther](#)



A segunda subcategoria, “Imaginários de um Brasil”, também é bastante representativa para os objetivos deste trabalho, e foi construída a partir das propostas de narrativas analisadas. Muito foi discutido sobre a ideia de nação que é elemento marcante dessas produções, mas deve-se pontuar nesse momento que, a partir das análises, foi possível confirmar que a representação de um Brasil nas telenovelas, principalmente no período em que a Rede Globo inaugurava um departamento de relações internacionais, diz muito sobre o que deveria ser colocado em evidência nessas narrativas.

Primeiramente, a raça vai aparecer nestas categorias como um elemento capaz de causar aproximação entre os brasileiros brancos com o mundo branco além Brasil. Isso ocorre, justamente como uma saída para que os brasileiros que se pensavam “quase europeus” reforçassem esses ideários. De uma maneira, ou de outra se tentava dizer a partir das telenovelas, especificamente: “Olhem pra nós! Somos muito mais parecidos com vocês do que vocês talvez possam imaginar!”. Vale dizer, que as cenas colocaram em evidência, a partir de diferentes elementos, a existência dessas tentativas de promover a identificação.

De certa forma, quando nos debruçamos a investigar o estabelecimento de um diálogo transnacional, acabamos por retomar diversos aspectos que também foram perceptíveis nas categorias e subcategorias citadas anteriormente. Isso ocorre por dois motivos, o primeiro deles é pelo fato de que a tentativa de demarcar um “nós” tenha sido colocada em evidência, e trata-se uma classificação que ocorre *para fora* – embora como discutimos anteriormente, tenha profundos impactos internamente e para a manutenção dos ideários nacionais.

Nos deparamos com uma representação de Brasil que foi atravessada por interesses do Estado, mas que também almejava a consolidação de um “nome” no cenário internacional. Um paralelo possível e que nos auxilia a interpretar esse processo de produção e compreensão do Brasil a partir das telenovelas, pode ser estabelecido com a teorização que Said (1996) constrói sobre o orientalismo. Nessa perspectiva o orientalismo poderia ser discutido e/ou analisado, em certa medida, como uma espécie de instituição organizada para negociar com o Oriente. Isso significaria negociar com ele, fazer declarações sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o e governando-o. Em resumo, seria pensar nesse orientalismo como um modo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. Nesse sentido o autor pontua que:

A minha alegação é que, sem examinar o orientalismo como um discurso não se pode entender a disciplina enormemente sistemática por meio da qual a cultura europeia conseguiu administrar - e até produzir - o Oriente política, sociológica, ideológica, científica e imaginativamente durante o período pós-Iluminismo.” (SAID, 1996, p. 15)

Embora o orientalismo seja uma prática de representação feita pelo ocidente sobre o oriente, torna-se possível compreender que, as telenovelas – conforme se tentou demonstrar até aqui – ao se configurarem como um espaço de produção de conhecimento de sujeitos muito específicos sobre eles mesmos, é também um espaço de concentração de poder sobre o conhecimento consumido mundialmente sobre o *Outro brasileiro*.

Além do mais, o nível estrutural que a TV já havia adquirido naquele contexto não tornava possível que muitas outras narrativas ou vozes dissonantes atuassem com tamanha importância no contexto dos países importadores. Tudo isso para sinalizar que a atuação internacional das produções televisas analisadas neste estudo, operou de maneira muito semelhante aos jogos de poder e representação empreendidos sobre o Oriente. De modo que boa parte do conhecimento sobre aqueles povos fosse regido pelas formulações do ocidente.

Em resumo, o Orientalismo lançou as bases para as formas de pensamento e de conhecimento sobre o Oriente. Nesse sentido, o orientalismo ocupou uma posição de certa autoridade que torna possível pensar que ninguém que estivesse escrevendo, pensando ou

atuando sobre o Oriente conseguisse descartar algumas bases levantadas por essa instituição. Ou seja, não seria possível fazer isso sem levar em conta as limitações ao pensamento e à ação que foram impostos pelo orientalismo. Desse modo, o Oriente não seria nem um tema livre, por causa do orientalismo, como também não seria uma determinação unilateral sobre o que pode ser dito ou não à respeito do Oriente, antes de tudo, seria toda uma rede de interesses, que inevitavelmente faz valer seu prestígio toda vez que "o Oriente", esteja em questão.

O caso do Orientalismo expressa, em grande medida, a relação entre poder, corpo e conhecimento. Em um dado período histórico estudiosos tomaram o Oriente como objeto de estudo e a partir da posição de prestígio e utilizando a ideia de validade científica, produziram suas teses sobre determinado lugar e sobre determinados sujeitos. O que Said (1996) tentou demonstrar são os efeitos deste conhecimento, compreendendo as formas de dominação e inferiorização dos orientais a partir do estabelecimento de um “Eu” ocidental e um “Outro” oriental.

Toda essa reflexão diz respeito a produção de conhecimento sobre outros corpos, certamente não estamos dizendo apenas que outros países estão adentrando o território brasileiro e produzindo conteúdo sobre esse dito nós. Mas, buscamos sinalizar como a atuação da rede globo (uma produtora nacional), a partir do conteúdo veiculado pelas telenovelas – e de acordo com o formato e a lógica de produção – acabam por atuar nesse mesmo sentido, mobilizando imaginários sobre o Brasil, sobre o brasileiro e, conforme analisamos sobre as relações sociais.

Em outros termos, no caso das telenovelas, embora muito distinto, podemos considerar que o *Padrão Globo de Qualidade* contribui e consolida formas de contar histórias sobre Brasil. Ou seja, podemos considerar que estas produções a partir da posição que ocupam na sociedade podem utilizar de suas narrativas e estilos de narração para controlar os temas em circulação.

Isso se deve ao fato de que: “Assim como o discurso *rege* certas formas de falar sobre um assunto, definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de forma aceitável e inteligível, então também, por defini-lo, ele ‘exclui’, limita e restringe outros modos” (HALL, 2016, p. 81). Deste modo, devemos nos concentrar sobre as estratégias utilizadas para representar e produzir conhecimento sobre determinados acontecimentos e sujeitos.

Em suma, estamos considerando que as narrativas veiculadas na década de 1970 e que hoje são consideradas referências em padrão e estilo ficcional, moldam e lançam as bases sobre os modelos que são produzidos atualmente. Além disso, essa narrativa produzida sobre Brasil, e especificamente sobre as chamadas relações raciais, produzem conhecimento, em nível internacional, sobre essa população em específico, e sobre a sociedade brasileira em geral.

Nesse sentido, a representação do Oriente é feita para o Ocidente, deixando claro que estuda o orientalismo como um intercâmbio entre autores individuais e os grandes interesses políticos moldados pelos três grandes impérios: em um primeiro momento o francês e o britânico, seguidos pelo americano. Para Said (1996, p. 26) o que realmente interessa não é a verdade política em si, mas sim o detalhe. Nesse sentido, o que lhe interessou de fato, ao estudar alguns autores, por exemplo, não é a verdade (acreditada por eles) de que os Ocidentais seriam superiores aos Orientais, mas sim, compreender como a evidência deste tipo de argumento foi profundamente trabalhada. Neste momento, o autor preocupou-se com trabalho despendido para validar algumas representações, ou seja, nas energias gastas para torna-las válidas cientificamente, assim como, na modulação feita por estes indivíduos para representar o oriente para o ocidente. Em suma, nas telenovelas brasileiras essas tentativas, embora despendidas por atores distintos atuam na mesma chave, evidenciando a encenação de um “eu” e de um “outro”⁹³.

Em síntese, além de dialogar e corroborar para a manutenção desses ideários sobre o Brasil e sobre o sujeito brasileiro, as produções pareceram – nesse momento de estabelecimento da telenovela enquanto um produto de exportação – interessadas em quaisquer outros aspectos que promovessem uma aproximação com o público estrangeiro. Ou seja, pode-se perceber como essas narrativas, ainda em seu processo de criação, estavam antenadas aos acontecimentos e contextos internacionais, além da concepção de que, para envolver o receptor, deveriam desempenhar uma relação de proximidade e, a partir disso, iriam mobilizar as mais diversas estratégias para conquistar o cenário internacional.

Em “O Bem-Amado” (1973), por exemplo, a partir da figura autoritária de “Odorico”, constrói paralelos com o caso polêmico de Watergate⁹⁴, de modo que a grande mídia brasileira considerou que Dias Gomes criou o “Sucupiragate”. Na trama, “Odorico” (Paulo Gracindo) manda instalar escutas no confessionário da igreja, sendo, no entanto, descoberto, e a narrativa toda caminha para uma representação cômica de um acontecimento que foi marcante naquele período para os rumos políticos dos EUA. Assim como mundialmente, a espionagem feita por Odorico vazou pela cidade de sucupira e provocou uma revolta da população que havia sido vítima de toda a armação.

⁹³ O quarto capítulo deste trabalho intitulado: “Entre fluxos e refluxos: a teledramaturgia brasileira em uma perspectiva transnacional” dedicou-se a compreender as especificidades dos diálogos transnacionais com maior profundidade, muitos destes apontamentos teóricos apareceram de maneira ilustrada nessa altura do texto.

⁹⁴ O caso refere-se a uma invasão aos escritórios do Partido Democrata americano em Washington, no conjunto de edifícios denominados Watergate, fato que ocorreu no ano de 1972. De forma resumida, o objetivo era grampear telefones para usar informações confidenciais como chantagem política.

Figura 17 - Odorico Paraguaçu (O Bem-Amado, 1973).



Fonte e reprodução UOL: <https://natelinha.uol.com.br/series/2020/04/22/ha-40-anos-globo-ressuscitava-odorico-paraguacu-e-estrevava-a-serie-o-bem-amado-143989.php> (acessado em 12/03/2021).

A sátira feita pelo autor de “O Bem-Amado” foi bem recebida em contextos internacionais que de imediato percebiam as relações de proximidade, uma vez que estabelecia um diálogo contra pensamentos autoritários e conservadores, embora muito curiosamente a novela tenha sido alvo da censura no Brasil, foi vista mundo a fora como uma crítica aos autoritarismos que rondavam o mundo.

Na novela “Gabriela” (1975) e em “Escrava Isaura” (1976) percebe-se essa tentativa de estabelecer paralelos e construir relações de proximidade a partir da exaltação da cultura e dos costumes europeus por exemplo. A questão estética salta aos olhos, parece que em muitos momentos essa tal proximidade ou uma tentativa de afirmar “somos como vocês” se manifestas a partir das vestimentas das personagens, que são sempre inspiradas nos padrões de moda da Europa. Além disso, há uma valorização dos conhecimentos trazidos da Europa, sobre a gastronomia, a música e entre outros que são evidenciados a partir das vestimentas e dos modos e padrões de etiqueta.

Com isso, tem-se a intenção de demonstrar que as estratégias mobilizadas para o estabelecimento de relações de proximidade cultural e o consequente fluxo transnacional, podem e, por vezes, partem de lugares muitos distintos. Além disso, indica que a

teledramaturgia brasileira tenha buscado quaisquer paralelos possíveis com um objetivo claro: conquistar o mercado internacional.

Há, tanto em “O Bem-amado” (1973), quanto em “Gabriela” (1975) e “Escrava Isaura” (1976), certos apelos imaginativos sobre o território, construindo imaginários sobre o “país tropical”, que deve ser visitado por turistas; a respeito também da população negra e a maneira pela qual o Brasil lida com as questões da diferença. Em suma, há nessas narrativas a missão de construir, não só histórias capazes de conquistar grandes mercados, como também a intenção de fazer circular imagens de um Brasil tipicamente brasileiro hiperbolizando diversos essencialismos, conforme se nota nas análises dessas três telenovelas e se expôs nas primeiras categorias de análise.

Ortiz (2001, p. 205) pontua que esses imaginários sobre a identidade brasileira, em grande medida, são projetados a partir da figura de um ídolo, e aponta o caso de Carmem Miranda ao refletir sobre como o elemento de brasilidade chegaria ao contexto internacional⁹⁵. Nessa figura, por exemplo, a brasilidade é pensada a partir do exótico e do sensual.

Assim como, parece-nos possível pensar também no caso de um Brasil encenado a partir de seu lado folclórico ou ainda por instrumentos musicais como o pandeiro⁹⁶. De certa forma, deve-se pontuar que existe uma preocupação de fundo que ecoa sob essas narrativas: “o que diriam eles sobre nós?”, evidenciando portanto, além de uma dependência aos valores europeus, também a incessante tentativa de se esculpir um retrato do Brasil concordante com o imaginário civilizado (ORTIZ, 2001, p. 32).

Por fim, considera-se que todos os elementos expostos denotam que as novelas, ao serem exportadas, levam informações sobre o Brasil – ainda que informações selecionadas –, mas que também dizem muito sobre os países que se interessam pelas narrativas, que ao decidirem veicular essas histórias em seus territórios, demonstram que se identificam, de alguma forma, e que operam a partir dos mesmos códigos culturais.

⁹⁵ “A estilização da baiana em sua carreira brasileira acompanhava o processo de negociação racial e moral das imagens e dos conteúdos apropriados ao nacional e veiculados no mercado de cultura de massas que se desenvolvia. Processo no qual se configura a positivação da cultura popular e negra e um branqueamento na forma de sua apresentação (Davis, 2009). Algo que ia além do meramente cromático, mas estava ligado a um universo de valores tido como moderno e difundido pela cultura de massas nacional.” (BALIEIRO, 2015, p. 211)

⁹⁶ Representações imortalizadas pelo *Walt Disney* em seu “Saludos Amigos”.

2.4 A telenovela documentada: possibilidades e funcionalidades da narrativa de nação

Esse mapeamento teve como objetivo expor os principais elementos da análise realizada neste trabalho, trazendo à tona o conteúdo desses grandes materiais de pesquisa. Em resumo, o que foi feito até esse momento consiste, portanto, em um mapeamento de dados e algumas reflexões iniciais sobre as categorias de análises que foram formuladas a partir da exploração desses dados.

Além disso, todo esse mapeamento abarca a investigação de documentos que possibilite analisar todos esses acontecimentos com certa profundidade. Nessa etapa, portanto, foram buscadas informações sobre a consolidação da televisão e o consequente estabelecimento da telenovela tipicamente brasileira e, de acordo com os objetivos desta pesquisa, também se buscou compreender um pouco mais sobre os contextos sócio-políticos brasileiro e mundial. A pesquisa documental nos auxiliara sobretudo na compreensão dos principais acontecimentos do período, especialmente no campo das relações raciais.

O escopo desta pesquisa é compreender melhor a infinidade de documentos encontrados sobre a teledramaturgia brasileira dos anos de 1970 a 1980, tomando como ponto de partida os trabalhos acadêmicos classificados como referências nesse campo de estudos. Diante disso, o interesse deste estudo nesse momento é detalhar um pouco a história contada a partir desses documentos, tratando brevemente da consolidação da Televisão no Brasil e seus impactos, bem como a maneira pela qual a telenovela se insere no universo da comunicação.

Para Barreto (2014, p. 27), o principal objetivo desses tipos de produções é promover o entretenimento, em outros termos, a telenovela pode ser caracterizada como: “(...) uma obra ficcional que tem como propósito fundamental entreter, mas é também um dos formatos mais potentes na constituição dos sentidos em circulação no Brasil, configurando-se em um indicativo dos mais sensíveis do cotidiano brasileiro”.

De fato, com a presença de Daniel Filho no cargo de Produtor Geral de Teledramaturgia, a emissora alterou efetivamente a linguagem de suas produções, e buscou aproximar seus enredos do que eles entendiam como a realidade social brasileira. Do ponto de vista de Campos (2002), tal proposta de aproximação com o cotidiano contribuiu para a consolidação da telenovela enquanto principal produto da Indústria cultural brasileira.

A partir do estabelecimento de uma teledramaturgia tipicamente brasileira, que ocorreu a partir desse período, foi possível um maior fôlego, em termos materiais e culturais. A todo o momento, diante de relatos de figuras importantes para esse período, nota-se a reafirmação do compromisso em narrar fatos reais e palpáveis a todos os brasileiros. Nas fitas, entrevistas para

jornais e revistas, videoteipes, esses autores – homens brancos, em sua grande maioria – retomam o argumento de que as narrativas, a linguagem, a vestimenta, a paisagem, a música, entre outros, eram pensadas para aquilo que é próximo, que faz parte do cotidiano dos brasileiros.

O documentário “Telenovela: 40 anos” produzido pela Rede Globo e apresentado no Globo Repórter no ano de 1992⁹⁷ conta um pouco mais dessa história da telenovela. Dias Gomes⁹⁸, em diversas falas, coloca que o universo de Sucupira⁹⁹ pode ser lido como “um pouco do Brasil” (TELENOVELAS: 40 ANOS, 1992 min. 0:30 – 0:33). A novela tem a paisagem como foco, buscando construir a imagem de um Brasil grande, a partir da divulgação de suas qualidades, como por exemplo as belezas naturais. Dias Gomes menciona também a censura de “O Bem-amado” (1973) e pontua que a novela fazia uma crítica aos coronéis, e que uma das censuras sofridas foi para a mudança na forma de chamar o até então Coronel Odorico. A partir dali, deveria ser chamado apenas de Odorico¹⁰⁰. A figura do Coronel Odorico Paraguaçu tensionava, por meio da sátira, a figura dos coronéis, e por esse motivo, essa produção foi retalhada pelo governo vigente.

A partir desses dados, ilustra-se a consolidação de um gênero, sua reorientação para o mercado e a consequente reformulação de seus produtos. A telenovela tipicamente brasileira está marcada por essas três grandes produções, e considera-se neste trabalho que, a partir desses momentos, consolidam-se as bases das narrativas ficcionais exibidas no país até a contemporaneidade. O estilo que se consolida a partir da proposta de lidar com a realidade ignora elementos fundamentais para a consolidação do Brasil que se pretende narrar. Há um flerte com ideários como o da democracia racial, quando essas produções silenciam as experiências da população negra brasileira. Em um primeiro momento, esses dados são capazes de demonstrar a virada estética das telenovelas, mas será possível que essas narrativas se coloquem na posição de únicas possíveis? Outra questão a ser interpelada é se as experiências

⁹⁷ O contato com esse material (no formato de VHS) ocorreu em uma das visitas ao Arquivo Multimeios em março deste ano.

⁹⁸ Alfredo Dias Gomes foi novelista, escritor e dramaturgo. Nasceu em Salvador, Bahia, no dia 19 de outubro de 1922, estreando na Globo em 1969, com a novela “A Ponte dos Suspiros”. Autor de “O Bem-Amado” (1973), a primeira novela a cores no Brasil, e também a primeira novela exportada pela Rede Globo. Morreu em 1999, aos 75 anos.

⁹⁹ Sucupira é a cidade fictícia onde se passa a história de “O Bem-amado” (1973).

¹⁰⁰ Além disso, “O Bem-amado” teve cerca de 37 capítulos censurados pelos militares. O folhetim de Dias Gomes incomodou os militares por satirizar os coronéis na figura de um prefeito, corrupto, autoritário e populista, Odorico Paraguaçu, interpretado por Paulo Gracindo. Além disso, argumenta-se que a figura de Dias Gomes – filiado ao Partido Comunista – causava certo incômodo no meio militar. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-bem-amado/curiosidades/>>.

narradas diriam respeito a um Brasil comum, ou apenas de um Brasil experienciado por determinados sujeitos?

Os grandes nomes até aqui mencionados, além do sucesso na teledramaturgia, compartilham também outras características fundamentais para a análise realizada¹⁰¹, sendo que os relatos encontrados coletados até o momento tendem para uma mesma concepção desses produtos¹⁰². Em resumo, os autores, diretores e supervisores¹⁰³ encaram que é a partir das novelas que o Brasil mostra a sua cara.

O Brasil idealmente produzido a partir das telenovelas demonstra os sinais de um país que quer ser mostrado, mas, ao mesmo tempo, mostra um Brasil que silencia uma das questões mais profundas de sua sociedade: a discriminação racial. Como é possível afirmar que se está narrando o Brasil, se parte da população não participa dessas produções? Como representar o real quando o real é apenas a experiência de sujeitos que estiveram historicamente em posições privilegiadas?

Nos documentos coletados, os relatos pouco passam por essas questões, parecendo não considerar a questão da raça e do racismo como partes do cotidiano e da realidade do Brasil. O Brasil mostra-se – internacionalmente – como um país branco e composto pelas elites. A questão não só não é pensada com a devida profundidade, como também não corresponde à realidade dos escritores de novelas, por exemplo. Há produções que buscam capturar um pouco sobre essa outra experiência capaz de proporcionar aos espectadores também uma outra narrativa; para isso, serão relevantes as contribuições de grandes nomes para a televisão brasileira, que também fizeram parte desse momento da teledramaturgia. Com essa finalidade, serão analisados relatos que estão documentados no filme “A negação do Brasil” (2000) de Joel Zito de Araújo.

A profundidade dessas questões parece ilustrada a partir da fala de Milton Gonçalves sobre a telenovela “A cabana do Pai Tomás” em que o “Pai Tomás” foi interpretado pelo ator Sérgio Cardoso – que já interpretava outros papéis na trama. Milton Gonçalves relata: “(...) ele se pintava de negro, botava umas rolhas no nariz, pro nariz ficar abatado...” (Trecho de Milton Gonçalves em: A negação do Brasil [12:50-15:15:30]. Essa pode ser considerada umas das primeiras polêmicas em relação à representação do negro na teledramaturgia, e o ponto de

¹⁰¹ Os autores, diretores e supervisores dessas produções, e que marcaram o estabelecimento da linguagem tipicamente brasileira, são majoritariamente homens, brancos e têm origens nas classes médias e altas. Desse modo, compartilham também de um Brasil muito específico, deixando escapar de seus olhares, ou idealizando as vivências outros sujeitos.

¹⁰² As fitas analisadas e transcritas encontram-se disponíveis no Arquivo Multimeios localizado no Centro Cultural de São Paulo, na cidade de São Paulo.

¹⁰³ Figuras como Dias Gomes; Gilberto Braga; Walter Durst; Daniel Filho etc.

reflexão é sobre a necessidade daquele ator ir ao ar, quando na verdade o Brasil já contava com inúmeros outros nomes de atrizes e atores negros que poderiam ocupar esses papéis. Além disso, nesse período, diversas pressões de movimentos militantes reivindicavam justificativas para o *black face* realizado na trama.

Na novela “Gabriela (1975)”, a personagem escolhida para interpretar “Gabriela” – figura criada por Jorge Amado – foi uma mulher branca. A escolha foi pela atriz Sônia Braga, que durante a trama aparece excessivamente maquiada e/ou bronzeada, de modo que sua pele parecesse mais escura. De acordo com Walter Avancini, diretor da novela “Gabriela” (1975), não havia atrizes negras, ou com o biotipo similar ao imaginado por Jorge Amado, qualificadas para desempenhar aquele papel:

Aí aconteceu aquele fenômeno, não havia no mercado, realmente, ninguém preparado, nenhuma atriz preparada para isso. Eu fiz teste pessoalmente com aproximadamente oitenta atrizes negras, com alguma possibilidade, dentro do biotipo do Jorge Amado. Tinha um biotipo que era descrito. E, dei de frente com essa impossibilidade, seria realmente levar ao desastre se eu insistisse em colocar uma atriz negra não preparada. Seria o desastre da própria atriz negra, do próprio conceito, das possibilidades do ator negro. Seria a reafirmação dos reacionários que de os atores negros não têm talento. (Trecho de Walter Avancini em A negação do Brasil [44:28-45:40]).

Em seguida, Avancini prossegue comparando que:

Um outro fator que sempre afastou o negro da televisão, foi o mesmo fator que sempre afastou o pobre da telenovela. O autenticamente pobre, aquele marginalizado, aqueles, sei lá, trinta por cento do nível de miserabilidade, que a gente encontra até hoje. Então, enfocar isso não seria conveniente, do ponto de vista de marketing, digamos assim, pra própria emissora que exhibe suas telenovelas, seria mostrar um mundo que poderia incomodar o próprio telespectador de classe média. Porque a televisão dos anos de 1970 até começa de 90, por aí, era especificamente dirigida para uma classe média-média e um pouco da classe média-alta, quer dizer, as classes menos favorecidas não tinham espaço, porque não eram uma boa estética para a televisão.” (Trecho de Walter Avancini em A negação do Brasil [46:25-47:15]).

De forma semelhante, em “Escrava Isaura” (1976), as personagens escolhidas para protagonistas das histórias, embora todo o universo ao qual pareciam estar inscritas, foram atrizes brancas. Os diretores das produções, em relatos, apontam que não pensavam nessas questões, afirmando que “seguiram suas intuições”. Herval Rossano¹⁰⁴ relata em A negação do Brasil:

¹⁰⁴ Diretor da Telenovela “Escrava Isaura” (1976)

Não foi pensado se tinha que ser descendente de negro, se tinha que parecer realmente como negro. Foi uma coincidência mesmo ser uma pessoa tão branca como a Lucélia Santos” (Trecho de Herval Rossano em A negação do Brasil [35:20- 38:30]).

Ao contrário do que se dizia, nesse período existiam diversos artistas negros que estavam ligados as artes audiovisuais, sobretudo. De acordo com Amâncio (2016) a invisibilidade do negro na arte não significa que esses sujeitos não estiveram presentes na arte, mas apenas que não couberam nas narrativas hegemônicas¹⁰⁵. Com isso, observa-se que esses sujeitos tem desempenhado papéis fundamentais na construção de contra narrativas

Em suma, os poucos atores e atrizes negros que se inseriram nas produções do século XX que estavam na busca pela representação da realidade social tiveram que lidar com os estereótipos clássicos do negro, pois esses eram os únicos personagens que lhes cabiam, de acordo com a visão dos autores, diretores e supervisores da época. Do ponto de vista de Hall (2016), as imagens são extremamente potentes, mas não carregam significados ou “significam” por conta própria, isso porque elas ganham significado quando são lidas no contexto, umas em contraste com as outras ou todas relacionadas entre si. As imagens acumulam e eliminam significados face às outras por meio de uma variedade de textos e mídias.

Nas colocações de Walter Avancini, pode-se compreender que a intenção verdadeira não estava compromissada com a representação do real, mas sim em ilustrar um Brasil para determinadas parcelas da população, a intenção era trabalhar com imagens de um Brasil que agradasse, e que fizesse isso a partir da afirmação de superioridade das elites brancas; do mesmo modo que deveria agradar as elites brasileiras, deveria compor imaginários que consolidassem um Brasil ideal mundialmente.

No caso das telenovelas brasileiras, devem-se considerar alguns pontos como centrais e até norteadores das análises, sendo que o principal deles refere-se à essa ideia de naturalização da diferença. Para Hall (2016, p. 171):

A naturalização é, portanto, uma estratégia representacional que visa fixar diferença e, assim ancora-las para sempre. É uma tentativa de deter o inevitável deslizar do significado para assegurar o fechamento discursivo ou ideológico.

A prática de naturalizar a diferença foram típicas dos regimes racializados de representação. Os sujeitos foram postos no jogo da diferença, e os discursos, nesse caso, foram

¹⁰⁵ De acordo com os dados divulgados pelo GEMAA (IESP-UERJ) as novelas produzidas pela Rede Globo entre os anos de 1995 e 2014 possuem em média 90% de seus elencos compostos por atores e atrizes brancos.

mobilizados como formas de poder e dominação, possibilitando a legitimação e a manutenção da fronteira entre um “Eu” e um “Outro”.

Em suma, este capítulo caracteriza-se como um grande mapeamento do material desta pesquisa, que auxilia a obter a dimensão e a complexidade das narrativas veiculadas a partir das telenovelas produzidas e exibidas pela Rede Globo. Além disso, busca-se sinalizar os momentos que antecedem e precedem o estabelecimento de uma linguagem brasileira e os propósitos dessa estética. Até o momento, as análises realizadas indicaram algumas grandes categorias centrais para o mapeamento de todo esse material, sendo elas: a concepção de nação, identidade nacional, modernidade; narrativa, experiência; racialização; e democracia racial, também possibilitando a compreensão dos principais fluxos transnacionais estabelecidos entre as primeiras décadas da “teledramaturgia tipicamente brasileira”.

Desse modo, tendo como pano de fundo o mapeamento e as categorias elaboradas, o próximo capítulo intitulado: “Entre o texto e o contexto: a teledramaturgia a partir da representação da realidade social brasileira” e consiste na compreensão do contexto sociopolítico nacional em que essas narrativas estavam inseridas e, portanto, os diálogos que estabelecem, a quais propósitos parecem cumprir, e a quem elas servem ao se pintarem como representações da realidade social.

No capítulo 4, “Entre fluxos e refluxos: a teledramaturgia brasileira em uma perspectiva transnacional”, direciona-se um empenho à compreensão acerca do contexto dos países que de imediato importaram e demonstraram certa identificação com as narrativas brasileiras. Em resumo, nesse capítulo serão tratados os fluxos estabelecidos, buscando compreender de que maneira essa representação de Brasil recebe aceitação no contexto internacional.

III – Entre o texto e o contexto: a teledramaturgia a partir da proposta de representação da realidade social brasileira

A partir do mapeamento e análise das obras, tem-se como principal objetivo a localização destas narrativas ficcionais no tempo e no espaço. Nesse sentido, o presente capítulo pretende compreender esse texto pensado no e para o contexto em que se insere. As narrativas veiculadas foram constituídas a partir de certas intencionalidades e, estiveram (e são) marcadas por atravessamentos temporais. Ou seja, não devemos perder de vista suas funcionalidades quando inseridas em um dado contexto político e social.

Tendo isso em mente, o próximo passo é lançar luz aos principais acontecimentos sociais, além de localizar os debates e como estes estavam (ou não) em diálogo com o conteúdo que preenchia a tela dos brasileiros. No decorrer deste trabalho, já se despontaram algumas das relações estabelecidas entre a teledramaturgia e o contexto social brasileiro, sobretudo no decorrer das décadas de 1970 e 1980. Ressalta-se, que se trata de um contexto um tanto quanto delicado da história brasileira, assim como um período crucial para compreendermos a partir de quais intenções e possibilidades se fundou a teledramaturgia tipicamente brasileira enquanto um produto cultural consagrado, nacional e internacionalmente – e que até o presente, indicou ser a base estética e narrativa das produções mais contemporâneas¹⁰⁶.

Não se pode deixar de mencionar um outro elemento que desperta questionamentos e está diretamente ligado a esse movimento de tradução. As novelas analisadas foram adaptadas para a linguagem televisiva, ou seja, foram traduzidas para esse formato de modo a se encaixar nas telas. Duas das novelas migraram da literatura para a televisão e, no caso de “O Bem-Amado” tratamos de uma adaptação de uma peça teatral. De forma resumida, vale destacar que essas obras estão situadas em um tempo específico, mas que se complementam e, o elemento que merece destaque aqui é justamente o fato de terem sido reavivadas nos anos de 1970. Para fins didáticos, apresentarei o contexto das obras originais em ordem cronológica, ou seja, viajaremos agora para o século XIX.

Ao redor do mundo, a escravização dos sujeitos tornava-se uma prática abominável, no Brasil o tráfico de escravizados havia sido criminalizado no ano de 1831. Em 1850 a Lei Eusébio de Queiroz busca fim a prática de escravização¹⁰⁷. Em 1871 diversos movimentos, a

¹⁰⁶ Ruy, L. G. A Representação social do negro: uma análise de sua presença na teledramaturgia brasileira (2012-2015). Monografia (Graduação em Ciências Sociais) UFSCar, 2018.

¹⁰⁷ A Lei Eusébio de Queiroz estabeleceu medidas para reprimir o tráfico de escravizados para o Brasil. Neste momento o governo Britânico estabelecia grande influência política no Brasil e também o pressionava para o encerramento destas práticas.

exemplo a chamada Lei do Ventre Livre, já sinalizavam que o projeto abolicionista ganhava força¹⁰⁸. Em paralelo, vale sempre ressaltar sobre as diversas formas de organização política e resistência dos escravizados datavam de um período anterior¹⁰⁹.

Diante disso, o romance de Bernardo Guimarães foi lançado no ano de 1875, em um contexto em que o tráfico já era proibido, havia marcas sobre a revolução haitiana que pressionavam a favor da abolição, embora permanecessem intocáveis entre a elite brasileira argumentações que versavam sobre uma dada inferioridade dos sujeitos, que tinha como objetivo alcançar certa legitimidade e promover a manutenção dessas práticas no Brasil. De acordo com Buck-Morss (2011, p.143) estabelece diálogos com Trouillot (1995) sobre a peculiaridade da Revolução Haitiana na história:

Michel-Rolph Trouillot escreve em seu importante livro, *Silencing the past*, que a Revolução Haitiana: entrou na história com a característica peculiar de continuar sendo impensável, mesmo enquanto acontecia”. Ele certamente tem razão ao enfatizar a incapacidade da maioria dos contemporâneos da revolução, por conta de suas categorias pré-fabricadas de pensamento, “para entender a revolução em curso em seus próprios termos”. Mas há um perigo em equiparar dois silêncios, o passado e o presente, quando se trata da história haitiana. Pois, se homens e mulheres no século XVIII não concebiam a “igualdade fundamental da humanidade” em termos não raciais, como “alguns de nós fazemos hoje”, pelo menos eles sabiam o que estava acontecendo; hoje em dia, quando a revolução dos escravos haitianos pode parecer mais pensável, ela é mais invisível, devido à construção dos discursos disciplinares por meio dos quais herdamos o conhecimento sobre o passado.

Argumenta-se que Guimarães (1875) escreveu a partir da figura de uma escravizada branca como uma ferramenta que poderia causar comoção entre a elite brasileira; outro ponto desse romance é o apelo do escritor ao argumento da questão econômica, ou seja, tomando a escravização como impeditivo para o desenvolvimento, pois se tratava de uma prática retrógrada que recairia sobre o progresso econômico.

Os pontos mencionados apareceram tanto no romance original, quanto na adaptação feita para as telas, a partir da figura de Leôncio e Álvaro, sobretudo pelo fato de que na narrativa construída por Guimarães (1875) Leôncio um defensor do regime escravocrata vai a falência, enquanto Álvaro, personagem ligado aos movimentos abolicionistas prospera financeiramente ao abolir essas práticas em suas fazendas:

¹⁰⁸ Este movimento sinalizava o movimento que reagia contrariamente ao fim do regime escravocrata. E buscava, de forma gradual colocar fim nessas práticas. Em síntese, a chamada Lei do Ventro Livre, estabeleceu que filhos de escravizados que nascessem depois da instituição daquela lei seriam considerados livres.

¹⁰⁹ O Guia Negro mapeou alguns destes movimentos selecionando treze revoltas significativas para o povo preto. As três últimas como Greve Preta (1857) O Levante dos Jangadeiros (1881) e a Revolta do Canta Galo (1885) ocorreram em paralelo com os movimentos que citamos aqui, ou seja, os movimentos de resistência datavam deste o início do sistema, e essas resistências constantes impactaram significativamente no cenário brasileiro. Acessado em: <https://guianegro.com.br/13-revoltas-revolucionarias-para-o-povo-preto/> (10/03/2021).

O abolicionismo para Álvaro (e, cremos aqui também para Guimarães) é o mesmo abolicionismo defendido pelas elites brasileiras de 1875: uma abolição cautelosa, pela via da alforria, do bom exemplo, da generosidade dos senhores, com pouco ou nenhum protagonismo negro e onde as elites mantenham o controle do progresso. (ABREU, 2017, p. 74).

Nessa perspectiva, o abolicionismo parece ter sido tomado como um elemento de caráter, levando a essa esfera da individualidade, ou seja, recaindo sobre o caráter dos sujeitos. Conseqüentemente, essa perspectiva não parece levar em consideração que a escravização operou seguindo os moldes de instituição no Brasil. Dessa forma, já nos anos de 1875 o romance escrito por Bernardo Guimarães continha limitações sobre a compreensão do contexto pré e pós-Abolição: Mas, o que isso significou, portanto, cerca de cem anos depois com a tradução do romance para a televisão?

Conforme exposto, uma tônica era dada a questão do progresso econômico e a modernização, nesse sentido, o romance “Gabriela: Cravo & Canela” de Jorge Amado e publicado em 1958 fez referência as décadas de 1920 e 30. Desse modo, a história ambientada em Ilhéus, remonta o período em que a produção de cacau gerava significativos lucros para a região sul da Bahia. Jorge Amado (1958) explora desde os costumes daquela região, questão sobre poder político e autoritarismo, conservadorismo e moralismo, até elementos que remontam ideais modernizadores e desenvolvimentistas como a construção das primeiras rodovias, ferrovias e a expansão dos portos da região. Em suma, do ponto de vista de Santos e Lima (2020):

A obra também coloca em confronto outras dicotomias, como urbano x rural, cidade grande x cidade pequena, moderno x ultrapassado, conservadorismo x progressismo, por exemplo. Além disso, existem as demandas em consequência do enriquecimento de algumas pessoas, a subjugação pelo coronelismo e os sentimentos despertados pela beleza e sensualidade de mulheres jovens que rejeitam os padrões impostos pela moral vigente na cidade e querem ter controle da sua sexualidade. (SANTOS; LIMA, 2020, p. 325).

Nesse momento da escrita, percebe-se como toda a construção feita por Amado (1958) buscou desenhar ou ilustrar o momento em que a região sul da Bahia, em específico, mas podendo traduzir isso para o contexto nacional, passou por um período de crescimento econômico, e conseqüentemente, nesse momento, deve-se falar também sobre o acirramento das desigualdades sociais e econômicas. O autor inicia o romance justamente ilustrando esse momento de ascensão das elites cacauceiras no Brasil:

Os filhos dos coronéis indo cursar os colégios mais caros das grandes cidades, novas residências para as famílias nas novas ruas recém-abertas, móveis de luxo mandados

vir do Rio, pianos de cauda para compor as salas, as lojas sortidas, multiplicando-se, o comércio crescendo, bebida correndo nos cabarés, mulheres desembarcando dos navios, o jogo campeando nos bares e nos hotéis, o progresso enfim, a tão falada civilização (AMADO, 1992, p. 7).

No romance havia um interesse em explorar ideais de progresso e modernização em contraposição aquelas ideias que permaneciam presas ao passado. Nesse caso a Figura de Mundinho (José Wilker) surgiu como personificação dos ideais modernos, enquanto que a do Coronel Ramiro Bastos (Paulo Gracindo) representou as relações de poder e o espectro da tradição. Esses dualismos, trabalhados por Amado (1958) serviram como mecanismos fundamentais para promover interpretações das duas ordens que estavam em embate no Brasil naquele contexto.

A peça “O Bem-Amado” de Dias Gomes foi escrita no ano de 1962, mas só foi encenada no teatro no início da década de 1970. A narrativa foi encarada como uma metáfora do Brasil. Assim como no romance “Gabriela” (1958), toda a trama foi ambientada na Bahia, especificamente em uma cidadezinha fictícia nomeada de Sucupira. Mas, ao contrário do retratado em Ilhéus, a partir da narrativa de “Gabriela: Cravo & Canela” (1958), a cidade de Sucupira é desprovida de muitos recursos, e aparece muito mais próxima do que chamaríamos de um apelo ao tradicionalismo.

No momento em que os grandes empreendimentos desenvolvimentistas, em Sucupira resumiram-se a inauguração de um cemitério, temos a impressão de que o desenvolvimentismo não chegou aquela região, ou, como acho possível extrapolar, que não tenha chegado a todo o Brasil. Sendo assim, a peça – e em um segundo momento a novela – fez uma crítica aos ideais de desenvolvimentismo, ilustrando que tais transformações não se concretizaram, ou que o fizeram de maneira desigual pelo território nacional.

Até aqui buscou-se situar as obras originais no tempo e no espaço, sobretudo para tornar possível uma compreensão clara do movimento de tradução dessas obras para o contexto social da década de 1970. Posto isso, torna-se fundamental a compreensão das intencionalidades dessas telenovelas ao serem exibidas em um período tão específico da história brasileira. Sendo assim, a partir daqui a questão que se coloca é: Por que aqui? Por que agora?

Para responder estas questões devemos situar essas obras dentro do contexto que foram adaptadas para o formato das telas, sem perder de vista que: “Entender a novela, material audiovisual antes de tudo como texto (em um contexto) é perceber as relações de forças que atuaram na sua elaboração, possibilitando-a existir” (SILVA, 2016 p. 54). As produções analisadas neste estudo tiveram de lidar, portanto, com essas condições de produção, por assim

dizer, tendo em vista que tiveram que alterar seus enredos e se adaptar conforme as demandas de estado e de mercado.

O contexto antecedente ao golpe militar foi, sem dúvidas, marcado por um apelo dos conservadores que, de forma resumida, acreditavam que o Brasil estaria correndo risco na mão do que denominavam como “comunistas”, “esquerdistas” e “baderneiros”¹¹⁰. Essa chamada “ameaça vermelha” foi o mote para que os valores e ideologias mais conservadores ganhassem visibilidade e, conseqüentemente, tomassem o poder. Outro ideal que pode ser lido como fundamental para o golpe militar de 1964 era justamente esse ideal desenvolvimentista. Silva (2016, p.44) considera que os militares utilizaram fortemente do argumento de que o Brasil deveria ser colocado nos: “(...) trilhos do progresso e da modernização a qualquer custo (...)”.

Ao final da década de 1960 já consegue-se compreender a relação que os governantes almejam com os meios culturais, com destaque para o setor do audiovisual. Nesse sentido, por meio dos altos investimentos em telecomunicações é possível sinalizar que os militares viam nessas mídias a chance de vocalizar suas ideologias¹¹¹. Hamburger (2005, p. 25) considera que a televisão – e pode-se considerar o caso específico das telenovelas – está submetida ao autoritarismo dos governos militares e, ao mesmo tempo, aos interesses de mercado, que de certa forma regem boa parte das produções veiculadas¹¹².

Para Ortiz (2001) não seria possível desconsiderar o caráter conservador por de trás desses investimentos tecnológicos, nesse sentido, assim como os investimentos surgiram, também aparecem formas de controle dos conteúdos a serem transmitidos. Para os militares era de suma importância que os produtos culturais fossem controlados, assim sendo, em 1970 houve a publicação do decreto de lei número 1.077¹¹³. O Ato institucional nº5 estabeleceu que quaisquer produções que ameaçassem a moral e os bons costumes não seria tolerada, sendo responsabilidade do ministério da justiça verificar os conteúdos e julga-los adequados ou não para seus fins.

¹¹⁰De acordo com Silva (2016, p.10), meses antes do golpe que implantaria uma ditadura militar no Brasil em março de 1964, no contexto de Guerra fria, surgiu um certo clamor para que os militares tomassem o poder para superarem essa dita “ameaça vermelha” que assombrava os brasileiros. De seu ponto de vista a tônica dada a esse movimento amparava-se em campanhas por: “Intervenção Militar Já, Fora Comunistas, Vai pra Cuba, A Nossa Bandeira Jamais Será Vermelha, Não à Ditadura Comunista no Brasil.”

¹¹¹ Ao final da década de 1960 e início dos anos 70 o governo militar investiu em tecnologias para a difusão dos aparelhos e das emissoras de televisão.

¹¹² “Submetidas, por um lado, à autoridade militar e, por outro, ao imperativo comercial do mercado, as novelas teriam se constituído em mecanismos eficientes de alienação e legitimação de uma ordem social injusta, realizando no plano do imaginário uma integração negada no plano da realidade!” (HAMBURGER, 2005, p. 25).

¹¹³ DECRETO-LEI Nº 1.077, DE 26 DE JANEIRO DE 1970. Acessado em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm#:~:text=DECRETA%3A,sejam%20os%20meios%20de%20comunica%C3%A7%C3%A3o.

As telenovelas, produtos televisivos de indiscutível impacto, estiveram, portanto, imersas a esse contexto de regulação de seus conteúdos¹¹⁴. A preocupação dos governantes era justamente em promover, a partir das narrativas ficcionais apelos à realidade nacional, além disso, muito se falava sobre controlar determinados conteúdos em prol de um sujeito nacional saudável, em defesa da família tradicional brasileira e do progresso do país.

Em suma, a cultura era vista como ferramenta de integração social, mas para isso ela deveria ser tratada de forma séria, nesse sentido, passou a ser tratada como questão de segurança nacional, de acordo com Silva (2016, p.51): “A cultura, tomada como uma questão de segurança, configura-se, ao mesmo tempo, como objeto privilegiado da modernização promovida pelos interesses do estado, atendendo as demandas de preservação dos princípios nacionais.”

Agora, somando esses objetivos dos militares com o fato de a Rede Globo de Televisão ter assumido, a partir da década de 1970 e, mais especificamente consolidado com as novelas selecionadas para esse estudo, um caráter nacional forte, torna-se possível compreender que isso ocorreu justamente como uma ferramenta de aliança aos ideais do governo militar. Nesse sentido a emissora passou a ser uma espécie de fabricante de consenso, sobretudo pelo fato de que essa brasilidade – inventada – teve como propósito e meio de sobrevivência na Televisão o estabelecimento e a manutenção de boas relações com as autoridades reguladoras.

Com isso, tenta-se demonstrar que a estética realista, adotada nesse momento pela dramaturgia brasileira que tanto falou-se no decorrer desse texto, foi, na verdade, muito mais aceita pela facilidade em promover representações dos valores e ambições do projeto militar. Essa estética buscou unir um sentimento nacional, ou seja, de pertencimento a uma nação, a partir dessa proposta estética de que a tela apresentava o real para os seus espectadores.

De acordo com Pirajá (2017) é importante compreender as causas e consequências históricas que determinado estilo estético assume, principalmente pelo fato de que: “Toda obra artística é produto de uma atividade intencional (...)” (PIRAJÁ, 2017, p. 147). Nesse sentido, é preciso considerar que as telenovelas brasileiras inventaram um estilo próprio ou apenas cumpriram com seus compromissos dentro de suas possibilidades? Conforme temos debatido até o momento, essa questão parece muito mais relacionada a soma de exigências, portanto, as condições impostas pelos militares do que algo que surgiu puramente de um desejo dos autores. Mas, acrescenta-se a isso o fato de que essas produções caíram no gosto do público nacional –

¹¹⁴ De acordo com Hall (1997) quanto maior a centralidade da cultura, ou nesse caso de um produto cultural específico maior será também a sua regulação. Neste caso, os militares operaram fortemente como reguladores dos conteúdos, e couberam as emissoras de televisão e rádio uma adaptação as exigências dos governantes.

e internacional – e que, em um segundo momento parecem terem sido assumidas como estilo ideal de narrativa, sendo nomeadas como tipicamente brasileiras.

Levando isso em consideração, os elementos que deram bases para as narrativas ficcionais da Rede Globo foram, inicialmente um compromisso de ordem maior, digamos assim, em assumir esse realismo-nacional em prol das exigências do Regime Militar. Sendo assim, pode-se compreender que o dito realismo empreendido nas produções consistiu apenas em uma realidade mediada, tanto pelas experiências do narrador (dos autores e autoras de telenovelas) e, em um segundo momento, por uma representação da realidade regulada pelos censores.

Assim sendo, as produções passaram a debater temáticas que estivessem em diálogo com os valores (im)postos na sociedade que experienciava um Golpe Militar. Por isso deparamo-nos, nas produções analisadas, mas não só, com elementos como: Unidade familiar; tradição *versus* modernidade; sentimentos nacionais; Inspirações de progresso, modernização e crescimento econômico.

A partir da figura de Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) foi possível refletir sobre a ideia de autoritarismo na relação entre pais e filhos como se fosse uma espécie de “mal necessário”. Em outros termos, a paternidade neste caso é colocada como se os mandos de um pai sobre a vida de seus filhos devessem ser naturalizados e lidos como forma de amor. Além disso, Odorico é representado como um protetor da integridade de sua família:

Na cena Odorico está em Salvador para buscar sua filha Telma, a personagem está doente quando o pai chega, e Odorico exige que um médico que é vizinho de sua filha a atenda. Odorico utiliza-se da força como meio de garantir que sua filha seja examinada: “Ela me disse que você é médico... o que é que ela tem?” e Juarez Leão responde: “Ela está doente, está mal” Odorico irritando-se responde: “Isso não é preciso ser médico pra ver!” E questiona: “Ela lhe chamou por isso?” Juarez confirma que sim, e acrescenta: “Mas eu não vou tratar dela e nem de ninguém... Eu quero que ela leve o diabo”, nesse momento Odorico saca uma arma e diz: “Quem vai levar o diabo é você, seu mal-educado, se tentar sair daqui!” Juarez debocha de Odorico que afirma: “Não estou brincando não moço! Eu juro pelo Senhor do Bom fim, ou pelo santo da sua devoção... eu não estou brincando não, moço!” Juarez continua debochando de Odorico.

Figura 18 - [Vídeo 15 – Odorico exige que Juarez examine sua filha \(O Bem-Amado, 1973 \(Capítulo 02 \[00:02 – 00:40\]\)\).](#)



Embora reconhecido pela sátira aos “coronéis” a figura de Odorico parece representar em grande medida muitos dos valores da família tradicional brasileira, sobretudo a partir de sua preocupação constante com a integridade de sua família. Certamente, que muito desse personagem provocou os censores que em uma certa altura da trama até impedem que se use o termo coronel para se referir ao prefeito de Sucupira. No entanto, o que tentamos salientar aqui é que essas produções precisavam, paralelamente, demonstrar uma funcionalidade para as autoridades, e nesse sentido, Odorico parece corresponder a figura de um defensor das famílias¹¹⁵.

Além disso, Odorico (Paulo Gracindo) protagoniza nesta trama ainda diversas cenas que menosprezam a questão da não integração de alguns sujeitos na sociedade. O personagem parece cumprir o papel de minimizar as diferenças e trata-las como algo que devesse ser ignorado em detrimento da união nacional. Assim como os governos militares encaram

¹¹⁵ Compreender de que maneira essas mensagens foram/são decodificadas pelos receptores seria uma outra tarefa, neste momento, buscamos compreender os principais acionamentos e de quais recursos e estratégias de representação a teledramaturgia se utilizou e formulou seu *modus* operante.

qualquer debate sobre a questão racial como um ato subversivo a trama trabalhou essa questão na chave do negacionismo e na diluição das diferenças em prol da nação.

Além desses elementos, a propaganda militar tomou como ferramenta a figura do Jovem, representando novos tempos, triunfando sobre a figura dos coronéis, que nessa relação representavam os velhos costumes políticos, as três novelas trabalhadas neste estudo lidam diretamente com essa representação.

A redução de um debate perpassa também pelo âmbito da individualidade e não reconhecimento de uma sociedade racialmente estruturada. Nesse sentido, significa dizer que o heroísmo atribuído a “Álvaro” (Edwin Luisi) buscou atribuir a libertação ou não dos escravizados do engenho a uma questão de caráter e bondade, ignorando que todo o sistema de produção e a economia fazia uso de mão de obra escravizada a séculos. Há uma problemática em demonstrar, seja lá em 1875 ou cerca de cem anos depois com a adaptação deste texto para a televisão, o período escravocrata e o racismo brasileiro, a partir de uma chave individual, justamente por que isso reduz o debate a um nível que dificulta a decodificação do grande público¹¹⁶. A cena final da novela “Escrava Isaura” (1976) é emblemática nesse sentido:

Na cena, Isaura – recém liberta e após se casar com Álvaro – questiona: “O que você fez é lindo, Álvaro!... Resolve praticamente o problema de todos os escravos aqui do engenho..., mas, eu fico pensando: e os outros?” Álvaro a interrompe dizendo: “A abolição não tarda, Isaura!” e Isaura o questiona: “O Henrique comentou que nos Estados Unidos, mesmo depois da abolição os escravos não tem uma boa situação, eles não encontram empregos...” Álvaro diz: “Eu sei... o mundo ainda tem que caminhar muito para chegar a um estado mais equilibrado, mas eu tenho esperança de que o futuro trará esse equilíbrio, talvez nós não vejamos isso, talvez nem os nossos filhos e nem os filhos de nossos filhos, mas um dia chegará em que mundo não seja mais testemunha de preconceitos e injustiças tão revoltantes!” Isaura então questiona: “Acha mesmo que esse dia chegará?” e Álvaro responde: “Eu não sei, mas eu espero! E acho principalmente que se gente como nós dois não acreditar que possa existir a possibilidade desse dia chegar... lutar por isso, por um mundo em que todos possam ser irmãos, a vida se tornaria uma experiência muito mais triste e mais dolorosa do que já é!” Isaura completa: “Te respeito, te admiro e te amo!”. A cena encerra a trama com os escravizados recém libertos comemoram, batucam e dançam em volta de Álvaro e Isaura.

¹¹⁶ Vale destacar que a novela recebeu ainda um remake no ano de 2004, sob direção de Herval Rossano pela TV Record. Isso significa que os mesmos códigos foram reavivados cerca de trinta anos depois da primeira versão. De acordo com Abreu (2017, p.160): “Talvez a escravidão brasileira seja um passado que não quer passar, que se instituiu como presente.”

Figura 19 - [Vídeo 16 – Isaura e Álvaro falam sobre a abolição, \(Escrava Isaura, 1976, Capítulo 100\)](#)



Nesta cena, ficou claro que na representação da abolição a figura do casal Álvaro e Isaura estão no polo da reflexão. Ou seja, os personagens aparecem apreensivos com os rumos da nação, mas os escravizados negros, recém libertos, apenas comemoram, deste lado da narrativa não se vê nenhuma reflexão. A dança, conforme pontuamos em outros momentos, foi uma ferramenta de resistência política, mas, em todo o desenrolar dessa telenovela este elemento não aparece representando esse agenciamento, ou seja, na última cena da trama não parece ter sido diferente. Em termos representacionais, portanto, a preocupação de Isaura e Álvaro são acionadas como uma marca da diferença entre os sujeitos: de um lado a uma racionalidade que é reflexiva, do outro lado a corporalidade.

Embora o diálogo estabelecido na trama não caminhe nesse sentido, vale aqui reiterar que, a agência e resistência negra diante do terror vivido eram (e são) expressos de diferentes formas. Parece-nos possível pensar que para a agência e resistência da diáspora negra, de acordo com Sousa (2019, p.15):

Esse terror, apesar de ser indizível não era inexprimível. Gilroy (2001) localiza na música produzida pelos negros, a partir dos deslocamentos, a possibilidade de explorar como os traços dessas memórias dolorosas contribuem para a construção daquilo que seria o cerne da criação cultural afroatlântica. As formas culturais expressivas, que aqui atribuímos à dança e à música produzidas pelos negros desde a colônia, seriam os marcos para o questionamento das hierarquias atribuídas a essas práticas na origem do pensamento moderno. As práticas expressivas elaboradas por negros desde o trânsito atlântico tencionam as hierarquias que centralizaram a razão e a palavra enquanto símbolos da modernidade. As expressões traduzidas na música e na dança tencionam os limites impostos pela língua e pela literatura como formas dominantes de consciência humana.

As novelas buscavam representações de harmonia social, ou seja, uma sociedade sem conflitos, em que as tensões eram equacionadas com o clássico final feliz. Nesse sentido, percebemos que não cabia a essas narrativas representações dos dilemas enfrentados na sociedade. Obviamente, a realidade representada nada tinha a ver com o Brasil dos anos de 1970, momento em que movimentos das mais diferentes ordens questionavam costumes e ordenamentos sociais a todo tempo. E, mesmo seguindo a cartilha, a emissora precisou modelar-se constantemente a partir das demandas vindas das reuniões com os censores.

No decorrer do capítulo, falamos sobre algumas condições de existência impostas a essas produções televisivas, mas não podemos perder de vista que a Rede Globo se adaptou muito bem aos moldes impostos, além disso, como é uma das grandes tensões desta pesquisa, incorporou de tal modo que estruturou toda uma lógica de produção ficcional com base nesses códigos. A questão da representação da população negra e das demandas desses sujeitos é ignorada neste momento estendendo-se até a contemporaneidade. Tendo em vista isso, é importante levantar questões como: se as novelas estavam lidando com a realidade, isso significa que negras e negros não atuaram nessa sociedade harmoniosa? Ou a negação destes sujeitos se faz central para a consolidação desse ideal?

De imediato, retomo um dos pontos fundamentais para este trabalho, que é justamente o tensionamento dessa noção de representação de real. Sendo assim, a partir daqui, buscaremos demonstrar como a população negra esteve, durante todo esse período, articulada e no agenciamento de seus debates, muito ao contrário dessa ausência encenada na dramaturgia. Os anos de 1960, 70 e 80 foram marcantes para muitas das conquistas da população negra, nesse sentido, e buscando responder algumas questões, abordaremos os principais movimentos realizados por essa significativa parcela da população, objetivando compreender por que essas realidades não foram tomadas para representar a realidade social: há então uma realidade negada?

Para essa reflexão, portanto, faz-se necessário localizarmos o debate racial brasileiro, sobretudo compreendendo suas especificidades contexto de exibição das novelas, acompanhando o momento em o campo temático das chamadas relações raciais se forma, em meados dos anos de 1940 e um possível deslocamento para a compreensão das identidades raciais. Além disso, não se pode perder de vista a localização deste debate, não só no âmbito dos intelectuais, mas destacar aqui qual a tônica que a cena sociopolítica brasileira assume.

As chamadas teorias raciológicas ocuparam um significativo espaço neste debate, e sem dúvidas muito respingaram em território brasileiro. Deste modo, o debate racial no Brasil esteve pautado, assim como todo o mundo, no argumento de que raça era uma categoria biológica. A

partir disso, estudiosos brasileiros debruçaram-se nesses estudos na busca por explicar a situação social do país. De uma maneira geral, os estudos raciológicos defendiam que a questão da raça poderia ser estudada de acordo com os princípios das Ciências Naturais. Estudiosos brasileiros como Nina Rodrigues, Oliveira Viana, dentre tantos outros autores da época, construíram suas análises partindo dos fundamentos da raciologia e seus estudos acabaram servindo como base para se justificar a hierarquia social que se estabelecia no país. Estas classificações argumentavam que os negros seriam “naturalmente” inferiores. Atrelado a isso, tais estudos também serviram como base para a argumentação de que a miscigenação justificaria o dito “atraso social” brasileiro.

De acordo com Guimarães (2004), essa discussão que perambula no âmbito da biologia, portanto que busca a naturalização hierarquias sociais estabelecidas parecem sinalizar uma resposta das elites intelectuais que ocupavam espaços de poder e conhecimento naquele momento. A partir disso, surgem estudos sobre criminalidade, por exemplo na escola de Medicina da Bahia e de Direito de Salvador, que muito contribuíram para o estabelecimento de políticas voltadas ao embranquecimento do povo brasileiro¹¹⁷.

O debate racial brasileiro vai ganhando novos contornos a partir dos anos de 1930, sobretudo com o deslocamento provocado pelos escritos de Gilberto Freyre. Nesta perspectiva, a discussão racial no país parece direcionar-se para o debate culturalista, ou seja, Freyre (1998) desenvolve a noção de raça distanciando-se das compreensões pautadas nos princípios das ciências naturais. Há, em seus escritos, um apelo ao *ethos* do povo brasileiro, essa contribuição é marcante para compreendermos os rumos do debate¹¹⁸. Os rumos tomados pelo autor impõem certa harmonia e pacificidade que não correspondia aos dilemas enfrentados pelos negros no Brasil, o que justifica o fato de seus escritos serem considerados consolidadores do imaginário, tanto nacional, quanto internacional, de um país livre de preconceitos raciais, colaborando fortemente para a ideia de que no Brasil vivia-se uma democracia racial.

Em suma, estamos dizendo que:

Se há razão para dizer que as escolas de direito e de medicina importaram as teorias raciais europeias de meados do século XIX para atualizar e naturalizar, pela ciência, as desigualdades sociais e raciais brasileiras do final do século (Schwarcz, 1993), com igual razão, pode-se afirmar que a “democracia racial”, rótulo político dado às ideias de Gilberto, reatualizou, na linguagem das ciências sociais emergentes, o precário

¹¹⁷ A título de exemplo, políticas de imigração que foram desenhadas como uma forma de substituição da mão-de-obra negra. As constantes teorias que surgiram sobre como a miscigenação era condicionante principal para a compreensão do dito atraso social brasileiro. E, nesta mesma perspectiva, surgiram também as campanhas de sanitização e higienização, que buscavam, de uma maneira ou de outra, promover a “limpeza” do país.

¹¹⁸ Essa noção de alma nacional, a partir de 1937, ganhou o nome de “democracia social étnica”, noção esta que anos mais tarde ganharia uma tonalidade política, sendo tratada como “democracia racial”

equilíbrio político entre desigualdade social, autoritarismo político e liberdade formal, que marcou o Brasil do pós-guerra. (GUIMARÃES, 2004, p. 12).

A partir da década de 1950 e da publicação dos primeiros estudos frutos do chamado Projeto UNESCO é que o debate racial brasileiro é institucionalizado em uma sociologia das relações raciais. De acordo com Guimarães (2004, 18), a geração que se formou pelo Projeto UNESCO deu o tom do debate acadêmico sobre raça até os anos de 1970. Importa dizer que o debate deveria ser compreendido a partir do âmbito das transformações estruturais, culminando na chamada sociedade de classes.

Destaca-se que o debate sobre racismo, entre os anos de 1950 e 1960, ainda estava um tanto quanto nebuloso na academia, sobretudo pelo fato de que os intelectuais não o abordaram por considerar que o racismo era uma ideologia política. Com a chegada dos anos de 1970, há uma virada no debate, e racismo deixa de ser lido em uma chave política e passa a ser tomada como uma questão social, possibilitando que seja debatido com maior abertura na academia.

Outra questão que surge agora é: como o debate racial estava sendo lido pela sociedade brasileira nesse momento? Dessa forma, de que maneira o debate sobre raça e racismo foi incorporado entre os brasileiros? Acredito que para estas questões seja interessante pensarmos a partir das agendas dos movimentos políticos e sociais.

Embora o debate na academia e entre os movimentos militantes tenha caminhado, o cenário político pós-1964 demonstrava sua face em relação ao racismo. Sobretudo, pelo fato de os militares terem assumido a noção de democracia racial como elemento fundamental para a integração nacional. Apoiados nesse ideário os militares se recusavam a adentrar esse debate e, tomavam como ato subversivo, esquerdista e contra o governo qualquer crítica que fosse tecida aos ideários de democracia racial¹¹⁹.

Os militares se apoiaram na ideia de democracia racial, principalmente por desejarem manter a imagem de Brasil que havia se desenhado internacionalmente – mas nunca tenha se concretizado na realidade. Nesse sentido, trabalhavam sempre na busca pela negação dos dilemas que envolviam raça, pois de uma maneira geral este era o principal preceito de defesa do projeto nacional. No ano de 1970, por exemplo, os militares retiraram a categoria raça do censo, na lógica defendida por Freyre – e incorporada pelas autoridades da época – isso poderia ser explicado, pois:

¹¹⁹ Em 1969, no artigo “A propósito de preconceito de raça no Brasil” publicado no jornal O Estado de São Paulo, Gilberto Freyre condenou o que chamou de atitudes “anti-brasileiras” dos “pseudo-sociólogos” e comunistas críticos da democracia racial. (HOFBAUER, 2016 *apud* Andrews, 1997, p. 102).

(...) Freyre argumentava que a miscigenação ocorrida neste país era tão intensa que se tornava impossível enquadrar as pessoas “em dois ou três ou quatro categorias fixas” Afirmar a existência de um grupo negro autônomo ia contra os anseios acadêmicos e políticos de Freyre, que apostava na consolidação de uma “meta-raça” que ele via como diretamente ligada à existência de um “ethos” (cultura) brasileiro próprio, concebido como uma espécie de totalidade orgânica, coesa e homogênea. (HOFBAUER, 2016, p. 11).

Em síntese, o projeto nacional desenvolvimentista, em alguns momentos, indicava uma participação social e econômica da população negra, ou seja, de certa maneira parecia que essa parcela da população finalmente integraria a nação. Mas, o projeto foi arquitetado justamente para um movimento oposto disso, a busca era pelo desaparecimento dos negros.

Embora, obviamente, o contexto sociopolítico seja muito mais complexo, é possível dizer que esse projeto nacional desenvolvimentista tenha ecoado com uma força relevante nas telas brasileiras. Ou seja, se o intuito era negar e fazer desaparecer essa população, os veículos de comunicação e, mais especificamente, a teledramaturgia da década de 1970, fez cumprir esse papel, chegando ao menos no âmbito ficcional – mas que assume importante papel na construção de narrativas do real – o mais próximo possível de cumprir com este ideal. Além disso, foram responsáveis pela exportação e consolidação de imaginários de um Brasil em vias do seu branqueamento.

As novelas desempenharam sua função e a partir de elencos majoritariamente – se não inteiramente – brancos ilustravam um Brasil. Como já apontado, as roupas usadas pelas elites sempre remontam estéticas europeias, assim como o apelo ao belo sempre caminha nessa direção. Em suma, o Brasil idealizado pelas teorias da democracia racial e do branqueamento foram concretizadas nas telas.

Além disso, houve também um descompasso entre o debate da esquerda brasileira, que nos anos de 1960 e 1970 já reconhecia que o ideário de democracia racial não passava de um mito, mas que ainda defendia que a superação do racismo se daria a partir da organização da classe trabalhadora. Portanto, esse descompasso entre as pautas e o entendimento da questão da discriminação racial, era mais uma das questões que envolviam as lutas dos movimentos negros naquele período naquele período. Muito embora, para os militares, por sua vez, a denúncia do racismo fosse invenção da esquerda comunista.

Embora o contexto pós-64 tenha causado certa desarticulação dos movimentos militantes, sobretudo com a criminalização dessas organizações e a constante vigilância dos militares, que os encarava como “inimigos internos” os encaminhamentos iam na direção de combater a ideia de democracia racial que perambulava nos mais distintos âmbitos sociais, como é o caso da teledramaturgia que se ilustrou no decorrer deste trabalho. Nesse sentido, é

importante destacar que, paralelamente ao momento em que o governo buscava negar a existência do racismo, diversos movimentos negros se lançavam na arena pública denunciando o racismo institucional e o mito da democracia racial.

Ressalta-se também que, ao contrário do que aparecia na TV, estes grupos foram capazes de utilizar, estrategicamente da arte para fazerem suas denúncias, por exemplo, o caso Teatro Experimental do Negro (TEN), do Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN) e dos bailes de Soul Music em clubes e associações negras. Esses espaços passaram a atuar como lugar de articulações do movimento negro.

O TEN que surgiu na década de 1940 no Rio de Janeiro e teve Abdias do Nascimento como seu principal idealizador:

Engajado a estes propósitos, surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. (NASCIMENTO, 2004, p. 210)

Em um primeiro momento pensava-se na criação de um grupo de teatro composto apenas por atrizes e atores negros, mas diante do contexto de discriminação e violência para com esses sujeitos sua agenda foi ficando mais complexa, passando a operar como Jornal, oferecer cursos de alfabetização, organizar encontros e congressos como forma de promover articulação dos movimentos¹²⁰. De acordo com Gonzalez (1982) o Teatro experimental do negro representou um grande avanço em termos organizacionais para a comunidade negra. Mas, após o Golpe Militar o grupo foi perdendo fôlego, sobretudo com o exílio de Abdias do Nascimento no final dos anos de 1960.

Neste trabalho muito se debateu sobre como a ausência de atrizes e atores negros nos salta aos olhos ao acompanharmos a cena da teledramaturgia: será que essa negativa tem relação com a insistente tentativa de viver-se num país branco? Será que esse Brasil da tela foi inventado para cumprir essa missão? Os questionamentos de Abdias iam na seguinte direção:

¹²⁰ De acordo com Nascimento (2004, p. 210): “Engajado a estes propósitos, surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte.”

Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? (NASCIMENTO, 2004, p.209).

O argumento utilizado pelas equipes de direção das novelas, por exemplo, informa-nos que não havia profissionais com um gabarito adequado para atuar na televisão, mas esse argumento não é de todo verdade – sobretudo perto dos anos de 1970 –, mas a questão demonstra uma maior complexidade e, sua consequente intencionalidade. Havia uma recusa em se falar sobre o racismo naquele período a intenção fora sempre a de esconder todo esse debate, mas o que salta aos olhos é justamente a negação da existência desses sujeitos. Como iriam afirmar a existência de um potente grupo de teatro? Como justificariam a não inserção e reconhecimento dos negros e negras nas artes? Os percalços enfrentados pelo coletivo foram muitos, e iam sempre no sentido de soterrar qualquer possibilidade outra do sujeito negro¹²¹.

Um ponto levantado por Abdias do Nascimento (2004) e que muito se aproxima do que se constatou nos documentos de pesquisa, é sobre o descompasso dos movimentos mais progressistas, que sempre evitaram debater a não abertura para artistas negros no Brasil. A relação que o movimento negro estabeleceu em 1946 com o Partido Comunista brasileiro sinaliza que há um desencontro de agendas, sobretudo pelo PCB inserir o debate sobre classe a frente dessas questões. Dessa forma, de uma maneira geral, o Movimento Negro não conquistou o apelo da ala progressista. Isso pode ser percebido empiricamente no caso das novelas analisadas, principalmente quando se pensa na composição do elenco e na narrativa escolhida para representação do real. Parte da ala progressista que migrou do teatro para a TV não voltou seus olhares para as questões do negro, suas prioridades foram para outros âmbitos da vida social.

Por mais que alguns protocolos de exibição deversem ser seguidos pelas telenovelas, a questão da representação do sujeito negro e de sua agenda não além de não ser levada a discussão percorre outros níveis quando ela é reduzida a determinados significados. As três produções trabalharam na chave da negação, algumas sem nem reconhecer aqueles sujeitos como partes da sociedade brasileira – quando eles não estão presentes na grande narrativa da novela – e outras, como é o caso de “Escrava Isaura” (1976) retirando todo o agenciamento dos negros sobre a questão da abolição.

¹²¹ “Como diria mais tarde Roger Bastide, o TEN não era a *catarsis* que se exprime e se realiza no riso, já que o problema é infinitamente mais trágico: o do esmagamento da cultura negra pela cultura dominante.” (NASCIMENTO, 2004, p. 214)

Com isso, tenta-se dizer que conforme sinalizado no capítulo anterior, os debates – e isso pode ser observado até mesmo nas produções contemporâneas – fluem mais facilmente quando se fala sobre trabalho; condição da mulher na sociedade¹²². A cena a seguir sinaliza como o debate sobre gênero se encaixou na narrativa – e surtiu efeitos no âmbito social, tanto nacional quanto internacional:

Na cena, Jerusa lê a atividade que Malvina irá apresentar na escola e se preocupa com a amiga: “E aqui então, olha, aqui é pior...”, e prossegue lendo um trecho da atividade: “Completando o capítulo das nossas escolas, que só existem pra manter uma certa fechada... tem o colégio de freiras para as moças, onde ensinam bordado, piano e uma porção de coisas inúteis pra amenizar um pouco o nosso triste futuro de mulher de algum coronel da guarda nacional...”. Malvina, então, continua a leitura de sua atividade: “Assim não se pode estranhar quando a senhoras da nossa melhor sociedade reagem como no caso dessas pobres moças do Bataclan... e vai por aí a fora”, Jerusa a questiona: “Malvina, você ficou louca de vez?” e Malvina rebate: “Só porque estou dizendo a verdade?”, e a amiga responde: “Não, mas porque você está se esquecendo que nem todas as verdades se dizem, principalmente quando você está precisando de uma boa nota!”, Malvina insiste: “Pois eu vou dizer, pronto!”, e prossegue: “Não adianta gastar seu latim, Jerusa!” e finaliza dizendo: “Eu escrevi a composição assim, e é assim mesmo que eu vou apresentar!”

¹²² Tomemos como exemplo a personagem Malvina (Elisabeth Savala), explorada com maiores detalhes no capítulo II.

Figura 20 - [Vídeo 17 – Diálogo entre Malvina e Jerusa sobre o papel da mulher na sociedade \(Gabriela, 1975, capítulo 06 \[31:00 – 31:59\]\).](#)



Em suma, o contexto nos informa que haviam certas condições e possibilidades para a construção e produção de narrativas ficcionais. Os mecanismos de regulação dos governantes, sem sombra de dúvidas interferiram muito no produto que chegou aos televisores brasileiros entre as décadas de 1970 e 1980. Mas será que essas eram mesmo as únicas possibilidades para os negros? Certamente que não, todo o contexto e trajetória de luta experienciada pelo Movimento negro no mínimo seria capaz de atualizar o repertório dos narradores – entendidos aqui como figuras de poder. O ponto central dessa discussão está no fato de que esses enredos não só pouco contribuíam para a conjuntura social, como também foi, ao longo do tempo, servindo como meio de manutenção de determinadas pautas e silenciamentos.

Na década de 1970, o Teatro Experimental do Negro e outros movimentos sociais já ocupavam um espaço de contestação das representações construídas sobre a população negra, no Brasil, embora muitas questões viessem a ser debatidas só mais recentemente, muito se podia falar sobre as chamadas relações raciais, mas então por que veicular – com o intuito de apresentar a realidade social brasileira a nós e ao mundo – a narrativa abolicionista que aloca todo o protagonismo na figura do herói branco? Por que reforçar os estereótipos sobre a *mulata* sensual?

Não se pode perder de vista que a novela “Escrava Isaura” foi traduzida da literatura para a linguagem televisiva cerca de 100 anos depois, o que isso nos informa? Nada mudou desde 1875? O papel ocupado pela população negra ainda é o de escravizados que aguardam o olhar branco para sua emancipação? Ou, os sujeitos negros não tem agência frente o racismo existente no Brasil? Não, estas nos parecem não ser as respostas mais adequadas, nessa altura no mínimo já percebemos os as intenções e, conseqüentemente alguns padrões que tem como propósito geral reforçar certos ideários raciais. Há essa constante atualização do mito da democracia racial, sobretudo quando se insere a figura de “Isaura” – uma escravizada branca – e se tem como objetivo construir um debate sobre um trânsito social que ocorre independentemente da cor/raça. Isso significa dizer, que esses elementos não tem relevância no Brasil já que um branco pode ser escravizado.

De acordo com Woodward (2000), os processos envolvidos na produção de significados estão engendrados por meio de “sistemas de representação”, os sistemas, portanto, fazem referência aos posicionamentos assumidos pelos sujeitos no interior dos sistemas simbólicos. A posição dos autores e autoras de telenovelas, nessa perspectiva, apenas nos informa sobre suas posições dentro dos sistemas simbólicos. Sendo assim, que posição eles ocupam na distinção entre “Nós” e “Eles”? Entre o “fora” e “dentro”: os narradores estão fora ou dentro? Que posição eles, seus sujeitos e aqueles que os representaram, ocupam? Daqui surgem então os questionamentos centrais para compreendermos como os sistemas de significação operam e classificam a si mesmos e os outros.

Tendo em vista o contexto social brasileiro é possível seguir com o tensionamento dessa estética que se propõe como narradora da realidade social. Essa narrativa que nega cem anos de acontecimentos, lutas e conquistas da população negra, no mínimo não voltou seu olhar para a experiência negra, e sobre isso podemos ainda recuperar o debate sobre as posições de narração que foram, historicamente, destinadas as elites brasileiras. Ao que parece as telenovelas, naquele momento – e possivelmente algumas mais contemporâneas – reproduziram a idealização de um Brasil que já não existia mais desde a segunda grande guerra mundial.

Tais narrativas televisivas são muito importantes no contexto brasileiro, elas desempenharam um papel fundamental em uma sociedade tem um significativo índice de analfabetismo e que, em grande medida, era informada a partir das telenovelas. Sobretudo, nas adaptações literárias feitas nos anos de 1970 há a utilização da literatura como mecanismo para “educar”, além de cumprir com os interesses do Estado, a partir do acionamento da tradição, memória e um certo apelo a uma brasilidade. Aqui ecoa a principal preocupação do presente trabalho, pois não é possível apenas olharmos para estas produções e ignorarmos o que elas de

fato objetivam para a sociedade brasileira, muito menos quando se está registrado que há uma essência da telenovela que deveria vigorar até a contemporaneidade e possivelmente o faz.

Nos termos de Hall (2003) essas produções, diante desse contexto bem específico que foi desenhado, podem ser tomadas como obstáculos a decodificação do contexto social. Toda narrativa televisiva possui um discurso significativo que é codificado no âmbito da produção e deve ser decodificado no da recepção. Nesse sentido, a decodificação depende da leitura que é feita das mensagens veiculadas, que dependem das referências que os receptores possuem. Mas, não se pode perder de vista que há toda uma expertise envolvida que pode – e não que alcançará determinado feito – lançar os elementos fundamentais para capturar determinada recepção. Isso significa dizer que, de acordo com Hall (2003, p.400) não é possível ignorar a existência dos chamados “sentidos dominantes” na ordem cultural, mas que mesmo diante desses elementos ainda há sim, o “trabalho interpretativo” dos receptores.

A recepção pode se dar de algumas formas, como por exemplo: seguindo a posição de leitura dominante que é quando o receptor decodifica um texto nos mesmos termos em que este foi codificado; na negociação, que é quando se entende os sentidos em que determinada mensagem foi codificada, mas o receptor trabalha para interpreta-los com base em seus referenciais próprios. Além destes, é possível que dada mensagem seja decodificada em oposição que é quando o receptor a entende de maneira contrária ao código referencial¹²³.

Mas, retomando o argumento teórico de Hall (2016) de que nenhum significado pode ser fixado, embora ocorram diferentes esforços para garantir certos significados. Se, por meio da representação, um dado significado pudesse ser ancorado para sempre não seriam possíveis nenhuma outra estratégia de tensionamento, mas como estes podem e estão em constante negociação torna-se possível a elaboração de contra estratégias para a subversão dos regimes de representação.

Quando pensamos nos rumos da dramaturgia brasileira, percebe-se que a fundação do teatro experimental, por exemplo, sinalizava uma certa alteração dos termos. A sua presença, nesse sentido e, de acordo com Martins (1995, p. 84) que:

(...) reserva, de imediato, a constatação de que sua distinção não se prende, obrigatoriamente, à cor, ao fenótipo ou à etnia do dramaturgo, ator ou diretor como marcas externas, mas que se assenta nessa cor, nesse fenótipo, nessa etnia, além de considerar a experiência a memória cultural e histórica e o lugar social desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que se projetam e se articulam no discurso que os representa e os faz representarem-se simbólica e figurativamente.

¹²³ De maneira resumida, significa dizer que o sujeito vai decodificar as representações a partir de suas experiências sociais.

Muitas produções buscaram encenar as possibilidades de agencia dos sujeitos negros, em 1949, por exemplo a peça *Filhos-de-Santo*, com direção, produção e um vasto elenco negro retratar as condições dos sujeitos negros na sociedade brasileira¹²⁴.

De acordo com Rosa (2018, p. 54) questões sobre racismo, desigualdade racial e as religiões de matriz africana são retratadas na peça. Muito disso em consonância com os movimentos de arte negra que naquele contexto já se organizavam em torno de todo o mundo, vindo a ecoar alguns anos mais tarde no formato dos grandes festivais. O texto possuía tamanha qualidade dramática, expressando no decorrer de seu enredo muitas das características do “realismo social” desenvolvido pelo Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Conforme exposto, as técnicas dramáticas já eram de conhecimento destes sujeitos, muitas possibilidades narrativas já eram colocadas em cena pelos mesmos, mas no momento da migração do teatro para a TV, pouquíssimos destes nomes foram lembrados. Em outros termos, na construção de um retrato vendável de Brasil foram desconsiderados.

A crítica ecoa, portanto, no fato de as novelas não estabelecerem diálogos – e sequer ilustrarem – com as pautas do movimento negro, por exemplo, reproduzindo incansavelmente uma narrativa elitista, branca e conservadora da escravidão, do desenvolvimentismo e da promessa de novos tempos. Se as narrativas ficcionais não proporcionam tais diálogos e nem sequer elementos que possibilitem a decodificação da experiência destes sujeitos desde a formação da sociedade brasileira, significa, portanto, que as novelas não ofereceram a população uma representação condizente com a realidade, ou seja, de todas as partes que compunham a realidade social brasileira.

Destarte que seja compreendido que as telenovelas e o estilo narrativo fundado correspondem a uma incessante intenção de se borrar percepções de raça e racismo, remontando, por meio das representações os ideários de democracia racial, que vão circular sempre na chave a negativa da existência de um Brasil que tem que lidar com a questão racial. Conforme veremos no próximo capítulo as novelas, operando a partir dessa mesma codificação chegam a determinadas conjunturas internacionais e emolduram um quadro de Brasil.

¹²⁴ Em cena em 27 de março de 1949 no Teatro Regina localizado na cidade do Rio de Janeiro, o espetáculo foi dirigido por Abdias do Nascimento, a cenografia ficou por conta de Santa Rosa e o elenco foi formado por: Marina Gonçalves, Deise, Ruth de Souza, Abdias do Nascimento, Natalino Dionísio, Antônio Barbosa, Luiza Barreto Leite.

4 – Entre fluxos e refluxos: a teledramaturgia brasileira em uma perspectiva transnacional

Neste capítulo trataremos do contexto que antecede o início do processo de internacionalização dos produtos culturais brasileiros, em específico as telenovelas, ou seja, para compreender o chamado de “Fluxos transnacionais” deve-se, antes de mais nada, lançar luz sobre a década de 1960 caminhando até os anos 80.

A década de 1960 está marcada pelo fortalecimento dos movimentos sociais de esquerda, sobretudo no ocidente, neste momento os movimentos conquistaram notável visibilidade na arena política, fazendo ecoar pelo mundo debates sobre a questão da mulher e o debate racial, por exemplo. No ano de 1968 com os movimentos estudantis que estas organizações atingem seu ponto alto no debate¹²⁵.

É notório que o contexto sociopolítico de 1970 é um tanto quanto conturbado, muitos acontecimentos merecem destaque, embora seja impossível fazê-lo neste momento, mas, além dos movimentos sociais que surgiram com força ao final da década de 1960, destaca-se também a chamada Revolução dos Cravos, em Portugal¹²⁶; a independência das colônias portuguesas na África¹²⁷ e a crescente tendência de regimes ditatoriais que vai se desenhando, sobretudo na América Latina¹²⁸. Sem perder de vista também, que a União Soviética, neste momento, detinha um exército poderoso e dava indícios de seu desenvolvimento econômico, mas destaca-se também o fato da década de 1970 apresentar-nos sinais do enfraquecimento deste regime.

Conforme demonstrado havia uma onda de autoritarismos se instaurando por diversos cantos do mundo, e isso obviamente ecoou no contexto brasileiro, que vivia desde 1964 um Regime Militar. A tônica utilizada era a de superação da chamada “ameaça vermelha” – fazendo referência ao comunismo, especificamente – e, conseqüentemente, os movimentos sociais que ecoavam tornavam-se, automaticamente, alvos deste contexto. Paralelamente, ao final dos anos de 1960, as emissoras de televisão no Brasil dedicam-se a passagem do título de importadoras

¹²⁵ Os movimentos estudantis iniciados em maio do ano de 1968 em Paris, ecoaram pelo mundo todo, culminando nas mais diferentes frentes de atuação e luta. Sendo assim, ainda que no contexto brasileiro medidas de controle e censura fossem duramente executadas, podemos considerar que no contexto mundial ocorria justamente o enfrentamento dessas questões, assim como reivindicações das mais diferentes ordens.

¹²⁶ A Revolução dos Cravos ocorreu em 25 de abril de 1974 e colocou fim ao chamado Regime Salazarista, estabelecendo a redemocratização de Portugal.

¹²⁷ Este movimento por independência e contra a exploração colonial ficou conhecido na historiografia como Guerra Ultramar. As colônias portuguesas já reivindicavam por sua independência. Mas, os movimentos dos países Angola, Guiné-Bissau e Moçambique ganharam força ao final do Regime Salazarista.

¹²⁸ Assim como o Brasil, outros países latino-americanos como o Paraguai, Uruguai, Argentina, Chile, Peru, Bolívia, Guatemala, República Dominicana, vivenciaram ditaduras conservadoras, assim como, a grande maioria sob o comando de militares.

de textos ficcionais para o de produtoras de seus próprios enredos, movimento este que abre espaço para que anos mais tarde, se dê início a era de exportações de telenovelas brasileiras¹²⁹.

Os primeiros movimentos documentados datam da década de 1970 e sinalizam que a chave utilizada pela emissora foram as telenovelas. Em 1973 a Globo consegue vender a novela “O Bem-Amado” para o Uruguai, acredita-se que esta exportação deu um *start* para que a emissora se dedicasse na conquista dos mercados internacionais. De acordo com Valentim (2007, p. 15) a emissora, a partir de estudos percebe que as telenovelas que estavam sendo produzidas – já nessa linguagem propriamente brasileira – possuíam grande potencial de vendas, sobretudo para a América Latina e países de língua portuguesa. Consequentemente, ainda no ano de 1973, a Rede Globo criou a chamada “Divisão de Vendas Internacionais”. Embora alguns dados demonstrem que no começo dos anos de 1970 a emissora ainda não possuía estratégias claras de vendas, mas pautavam suas negociações a partir de ideais de divulgação da cultura brasileira, embora seja fundamental também ter conhecimento de que a emissora, em meados dos anos 1970, já havia faturado cerca de um milhão de dólares com exportações¹³⁰.

Para além disso, a emissora viu o cenário de importação-exportação como sendo uma dinâmica do mundo globalizado, ou seja, encarando positivamente toda e qualquer possibilidade de intercâmbio de ideias entre a teledramaturgia latino-americana e o mundo. Viam nesse movimento, portanto, a sinalização de novos tempos, sobretudo em termos de consolidação uma indústria cultural nacional. Em outros termos, desde o início deste processo confiou-se neste produto televisivo como a grande promessa para a difusão e a constituição de imaginários sobre o Brasil.

Conforme exposto no decorrer deste trabalho, houve um grande movimento para que o gênero se tornasse nacional, e nos anos 1970 a teledramaturgia além de enxergar a possibilidade de se consolidar em território nacional, almejava também o lançamento do gênero em territórios internacionais. De uma forma geral, nesse momento, as produções latino-americanas chamam atenção de audiências a nível mundial, isso graças às constantes inovações realizadas, e ao consequente desenvolvimento de um gênero com características muito singulares de cada país. Além disso, na busca por novos territórios a emissora de televisão brasileira passou a investir

¹²⁹ O Capítulo I, intitulado “Entre balanços e perspectivas: O que chamamos de *teledramaturgia tipicamente brasileira?*” debates os movimentos que culminaram na criação dessa teledramaturgia nacional.

¹³⁰ De acordo com Melo (1988), atingiu cerca de dez anos depois, em 1985, a marca de 12 milhões de dólares com exportação de telenovelas.

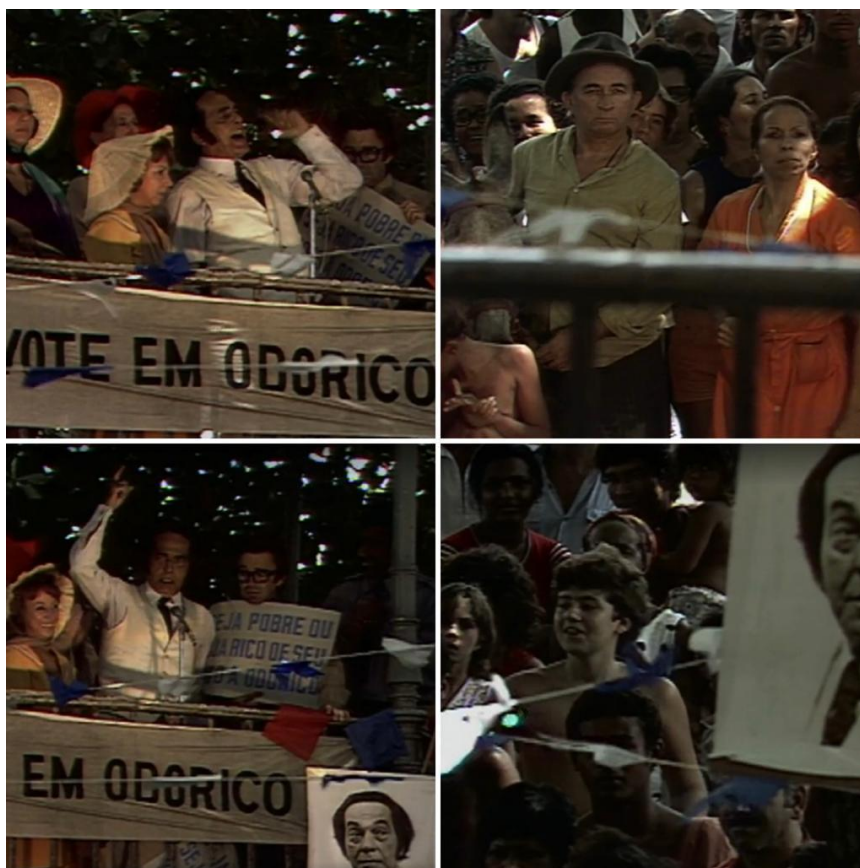
seus textos em narrativas que tomaram como prioridade a figura do sujeito nacional – por vezes, conforme sinalizamos neste trabalho – elevado a um elemento caricatural.

Na novela “O Bem-Amado” (1973), deparamo-nos com esses elementos de forma constitutiva para a trama. Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo), para além dos elementos citados no decorrer deste trabalho, representa a figura do brasileiro cômico, aquele que sempre “dá um jeitinho” e que é facilmente corrompível. Odorico passa a trama toda esperando que algum morador de Sucupira morra para inaugurar o cemitério da cidade, e para isso participa de diversas armações. Um movimento de “Odorico”, muito citado na trama, está inserido nos episódios em que o prefeito de Sucupira impede a aplicação de vacinas na população¹³¹. Além disso, em diversas cenas o personagem faz uso de um vocabulário cômico, que é acionado justamente para causar graça aos modelos políticos brasileiros.

Na cena que se segue Odorico Paraguaçu faz um discurso de campanha sobre a necessidade de Sucupira possuir um cemitério – que foi o elemento chave para a sua eleição. E em tom alarmista inicia sua fala: “Quem ama, quem gosta, ou porque não dizer quem idolatra sua terra, deseja nela descansar...”, Odorico é interrompido por aplausos e prossegue: “Mas, nessa cidade infeliz ninguém pode realizar esse sonho, porque ninguém pode dormir nela descansado”, os moradores o aplaudem mais uma vez e Odorico Paraguaçu então questiona: “Isso...isso tá direito, minha gente? Merece os nossos mortos esse tratamento?” o povo responde “Não! Não!”.

¹³¹ Recentemente, o personagem foi reavivado e surgiram alguns paralelos com o cenário do Brasil contemporâneo. Acessado em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/chico-alves/2020/12/15/bolsonaro-cada-vez-mais-se-parece-com-odorico-falta-um-dirceu-borboleta.htm> (13/03/2021)

Figura 21 - [Vídeo 18 – Discurso sobre o cemitério de Sucupira \(O Bem-Amado, 1973, Capítulo 1 \[14:24 – 15:04\]\).](#)



Em outra cena, que se segue, Odorico faz seu discurso de posse da prefeitura de Sucupira. O personagem pede que a banda pare de tocar e inicia sua fala: “Povo de Sucupira! Como disse o poeta Castro Alves: A praça é do povo, como o céu é do condor! “Embora” já estando investido do cargo de prefeito eu fiz questão de vir aqui perante vocês, o povo... para fazer a constatação, a reafirmação, a sagração, a constatação e porque não dizer a consagração do povo que me elegeu!” o povo o aplaude e ele prossegue: “Uma das coisas que eu prometi na minha plataforma: a construção do cemitério municipal... eu quero que vocês saibam que eu já tomei os primeiros “providenciamentos” nesse sentido, porque comigo é assim: eu não fico nos prolegômenos eu vou direto aos teoremas, portanto, povo de Sucupira, vocês agora podem ficar tranquilos, porque depois de morto vocês podem ficar descansados, serenizados tranquilizados...e porque não dizer desencucados, pois vocês serão sepultados na terra morna e cheirosa de Sucupira!” Aplausos e Odorico completa: “Então fica combinado assim: toda a pessoa que votou em mim...o meu eleitor, basta dizer na hora da extrema unção ao Padre Vigário, que votou em mim pra ter uma cova, uma sepultura de graça, paga pela

municipalidade. E olha aqui, aqueles que votaram no jegue do Nézinho: óh pra ele!” [Odorico faz um sinal com as mãos] o povo comemora saudando o prefeito: “Odorico! Odorico!”

Figura 22 - [Vídeo 19 – Discurso de posse de Odorico \(O Bem-Amado, 1973, Capítulo 13 \[25:30 – 28:16\]\).](#)



Do ponto de vista de Buonanno (2004), a entrada dessas produções no mercado audiovisual mundial pareceu também significar uma certa ruptura na demarcação entre norte e sul, em que um seria exclusivamente produtor de conteúdo e o segundo apenas consumidor de conteúdo¹³². É importante compreender essa virada e trazer à tona essa discussão, mas sem perder de vista a importância de compreender quais estratégias foram utilizadas para a construção de narrativas capazes de atender às demandas internacionais e promover tais alterações, sobretudo nas posições de produção e consumo.

Em linhas gerais, o processo de internacionalização da telenovela brasileira, até o presente momento demonstrou ter início a partir de constantes performances, para que as narrativas fossem aceitas pelo grande público. É verdade também que, a essa altura, já se tinha

¹³² Em análises da mídia imperialista, de acordo com Oliveira (1993), há uma tentativa de compreender em que medida os conteúdos levam para os países importadores. E nessa perspectiva, o produto cultural importado teria um poder determinante no que diz respeito ao formato e à cultural local.

– ou ao menos, se trabalhava com a ideia de se ter – um molde para construir narrativas que caminhassem nesse sentido pois, naquele momento, a Rede Globo e o departamento de relações internacionais almejavam grandes planos para a emissora. A busca por um mercado internacional também é um elemento recorrente nas falas e, conseqüentemente, surgiu também uma busca por se ajustar às expectativas e aos padrões internacionais. Ortiz (2001) pontua que:

A consolidação de uma sociedade moderna no Brasil reorienta essa imagem na medida em que a cultura brasileira passa a integrar o mercado ajustada agora aos padrões internacionais. A penetração de um produto como a telenovela na América Latina, e em vários países da Europa, aponta para uma outra direção, a de passarmos da defesa do nacional-popular para a exportação do internacional-popular. Se lembrarmos que os economistas consideram por internacionalização o processo de adequação de normas de produção a nível da produção internacional, percebemos que a “qualidade” dos programas realizados no Brasil para se “eivar”, tem que tomar como referência o gosto dominante do *mass média* internacional (ORTIZ, 2001, p. 205).

A busca por esses padrões internacionais parece conduzir as narrativas para a elaboração de produtos com fácil aceitação pelo público internacional e, paralelamente, encontra-se a possibilidade de se construírem ideários – ou apenas reafirmar alguns outros – de um Brasil. Essas representações, ao mesmo tempo em que insistem em ideários modernizadores, integracionistas, também, em diversos momentos e de diferentes formas, acabam mantendo o país no âmbito do exótico, do peculiar, daquilo que não é aceito. Entretanto, nesse momento, essas características, quando trazidas à tona, referem-se a parte da população brasileira. Em geral, esses elementos recaem sobre as populações negras e indígenas.

A partir das funcionalidades que assume, em certa medida, o gênero da telenovela pode operar como um dispositivo de amplificação das significações das comunidades narradas e imaginadas, e nesse sentido, inventadas. Isso significa que, ao veicular narrações do que se enxerga enquanto realidade social brasileira e ao dialogar com ideários de nacionalidade estereotipados, em grande medida, as produções lançam internacionalmente (re)invenções de Brasil. Nesse mesmo sentido, para Lopes (2004, p. 16) a veiculação dessas narrações representa que: “A transgressão de fronteiras nacionais é também a transgressão de universos simbólicos”.

De acordo com Martín-Barbero (2004, p. 23), a telenovela tem se tornado cada vez mais viajante, e o autor encara que essas produções, na busca por retornos financeiros, tendem a apagar ou deixar para trás suas características nacionais: “(...) e, para isso, deve continuar a apagar suas pegadas e disfarçar seus sinais de identidade; mas esta não é só uma maneira triste de ganhar a vida, ou seja, de sobreviver, ou melhor, de perdurar”. Entretanto, não se pode deixar de mencionar que, além disso, na busca por atrair um mercado consumidor internacional, essas

produções tenham justamente adaptado suas linguagens, ou seja, as produções podem, justamente, estar em diálogo com as representações já constituídas no exterior sobre o Brasil e o brasileiro. Logo, seria possível colocar que, em vez de perder a intenção em narrar a realidade nacional, essas produções têm feito isso buscando diálogos com as representações mais veiculadas do Brasil mundo a fora.

Do ponto de vista de Bernardi¹³³ (2004), a entrada no mercado internacional exigiu que as produções sofressem algumas adequações, em seus termos, seria de sua responsabilidade vender o produto telenovela. O que chamou a atenção no argumento de Bernardi (2004, p. 403-404) foi a alegação de que era necessário o emprego de uma linguagem comum, acredito pelo tom empregado que se pensa, no momento de elaboração das histórias a serem narradas sobre um sentido comum. Em seus termos: “É evidente que, quando vocês assistem à novela, percebem que suas histórias são universais, as histórias de amor, os conflitos atuais que realmente se identificam com a audiência”.

Nesse sentido, vale destacar que, no caso das telenovelas brasileiras, em certa medida, é possível notar que as representações produzidas e reproduzidas sobre a nação não foram pensadas apenas a partir dos interesses do público brasileiro, e, sim, tiveram como objetivo final responder, paralelamente, às expectativas internacionais que se tinha sobre a nação brasileira. Isso ajuda a pensar diversas questões, sobretudo, ao se retomar o mapeamento realizado, e considerar as principais categorias formuladas a partir do material de pesquisa, ou seja, das narrativas que buscam um modelo ideal de Brasil, brasileiro, e de sociedade/relações sociais¹³⁴.

A novela parece concentrada na busca de um retrato do Brasil, capaz de conquistar o grande público estrangeiro, desse modo, em vez de pensar que no processo de internacionalização o gênero deixe para trás características nacionais, pode-se supor que, na verdade, nesse movimento o gênero passe apenas por uma reorientação, buscando representar o nacional, sendo essa uma das características mais trabalhadas pela teledramaturgia brasileira, para além do território.

Em suma, todo esse processo de internacionalização interferiu no produto final, ou seja, há nesse movimento a necessidade da construção de uma relação de proximidade, que de uma maneira ou de outra, está ligada aos elementos culturais, conforme Straubhaar (2004) expôs:

¹³³ Helena Bernardi é responsável pelo departamento de vendas internacionais da Rede Globo.

¹³⁴ O modo com que a questão racial está ausente nessas produções e, para além disso, o insistente diálogo com ideários de democracia racial, parecem evidenciar que a imagem que necessita de atenção internacional seja a desse Brasil ideal. Em outros termos, a constituição de um gênero tipicamente brasileiro tem como base representar o Brasil para fora do território nacional.

A proximidade cultural que atravessa países é altamente baseada na linguagem. Mesmo assim, paralelos à linguagem, existem outros níveis de similaridade ou proximidade baseados em elementos culturais: vestimenta, tipos étnicos, gestuais, linguagem corporal, definições de humor, ideias sobre o andamento da história, tradições musicais, elementos religiosos e etc. (STRAUBHAAR, 2004, p. 91).

Nesse contexto, está claro que a teledramaturgia tenha trabalhado diversos destes elementos em suas narrativas justamente por encararem que a relação de proximidade cultural seria fundamental para a sua consolidação no mercado internacional. A chamada teoria da proximidade cultural nos auxilia a pensar esse contexto de importação e exportação de telenovelas justamente porque reconhece que o público tende a optar por produtos que estejam próximos ou em diálogo com seus termos culturais. A partir disso, a questão que se coloca é: estes elementos foram – ou são – acionados a partir do que é tomado como ideal para o público consumidor, ou seja, os portugueses foram grandes consumidores das telenovelas brasileiras, primeiro pelo rompimento da barreira da língua, mas em um segundo momento o que causou uma proximidade? Será que em algum momento os produtores e diretores se perguntaram: “o que querem ver de nós os portugueses?” E almejando ainda outros mercados: “O que o mundo quer ver de nós?” Para dialogar com essas questões é preciso tratar das especificidades das novelas aqui recortadas.

Como colocado, a novela “O Bem-Amado” (1973) marca o processo de internacionalização, pois foi a primeira novela que ultrapassou as fronteiras nacionais. A trama foi exportada para o Uruguai. Foi ao ar em março de 1976, pela TV Monte Carlo, de Montevideú, o primeiro capítulo de “*El Bien Amado*”, sendo, posteriormente, editada e distribuída para a América do Sul. A trama foi exibida também pela “Rede Televisa no México”, garantindo até mesmo uma premiação para o ator Paulo Gracindo, que interpretou o coronel Odorico Paraguaçu. A novela, com o decorrer dos anos, chegou a cerca de trinta países, dentre eles os Estados Unidos. Em sua trajetória internacional, alcançou também o mercado europeu pela venda de direitos de exibição em Portugal¹³⁵.

A novela “Gabriela” (1975) extrapolou as fronteiras e foi exportada para Portugal, atingindo uma significativa aceitação do mercado português. O país consiste no principal parceiro comercial da Rede Globo de Televisão e foi, a partir desta novela, a porta de entrada das telenovelas brasileiras no mercado europeu ibérico. Além disso, essa aceitação do mercado português facilitou, em grande medida, a entrada das produções brasileiras no continente africano, sobretudo nos países de língua portuguesa.

¹³⁵ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-bem-amado/curiosidades/>>.

Vale destacar que a entrada de “Gabriela” em Portugal ocorreu em meio a um contexto um tanto quanto conturbado. No ano de 1977 o país que vivia um período de transição política – pós a revolução de 25 de abril de 1974 que perdurou de 1974 até 1976 – e, conseqüentemente, tratava-se de um contexto de instabilidades políticas e sociais. A partir disso, percebe-se que a novela “Gabriela” surgiu como um símbolo da emergência de uma nova sociedade, com novos estilos de vida, e uma nova relação com as mídias. Dentro de todo esse emaranhado de mudanças vivenciadas pelos portugueses ocorreu, no ano de 1976 a consolidação dos direitos das mulheres via o princípio de igualdade.

A telenovela, em sua proposta, parecia dialogar com os acontecimentos da época, sobretudo, aqueles relacionados ao papel da mulher, mas os rumos da produção, mesmo que tenham obtido sucesso fora do território nacional foi recebido por boa parte das mulheres portuguesas como uma promessa não cumprida. Com isso, argumentava-se que a questão da emancipação da mulher não havia se concretizado na trama. Cunha e Silva (2014) argumentam que a trama causou estranheza por exibir questão de sexualidade na Televisão. Além disso, muito do que as receptoras relataram é que a novela esteve pautada em uma complexa elaboração de estereótipos coloniais da mulher brasileira e sua sensualidade tropical.

Em contraposição, e possivelmente na chave da aproximação, a personagem Malvina (Elisabeth Savala), foi apontada como a personagem que gerou maior identificação entre as receptoras. Significa dizer que as cadeias de significados alocadas na figura de uma Mulher jovem, branca, e de classe média-alta causou maior identificação internacional, enquanto que a figura de “Gabriela” (Sônia Braga) circunda pela âmbito da mulatagem, algo que, de certo modo, aparece em toda a trama em contraste com o papel desempenhado por Malvina. As personagens caminham entre razão *versus* Emoção, estando “Gabriela” – representação da mulata brasileira – sempre na posição do exótico, daquilo que é folclorizado.

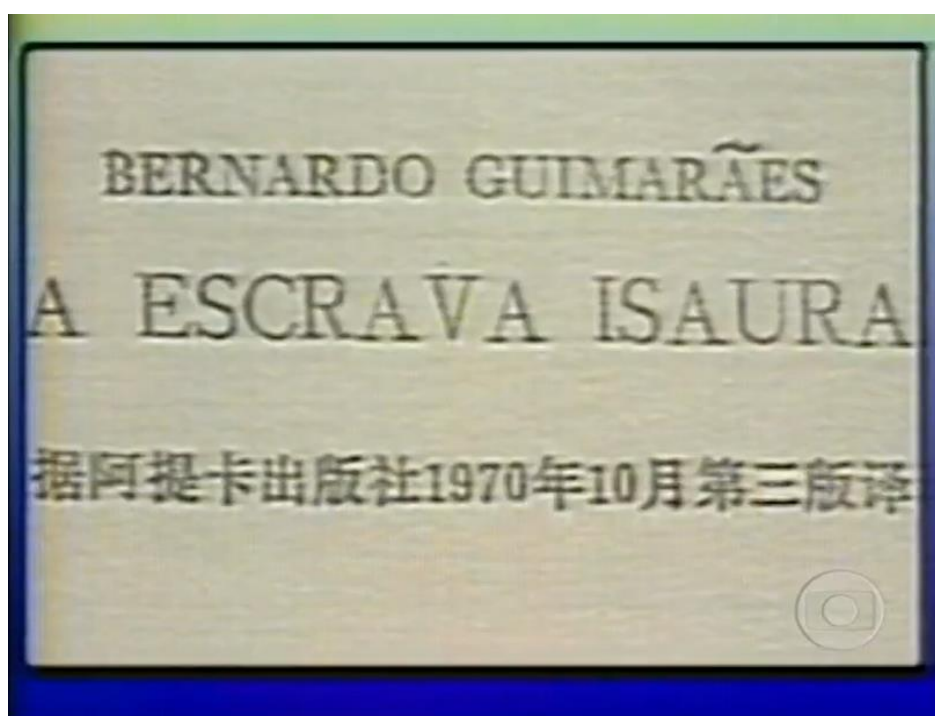
A inserção das telenovelas brasileiras no mercado europeu não-ibérico ocorreu a partir da novela “Escrava Isaura” (1976). A trama foi importada pela Itália no ano de 1981, anos mais tarde, em 1985, na França, seguidamente o mercado alemão. A trama também foi responsável pela consagração da telenovela brasileira entre os países que até então compunham o Bloco Comunista¹³⁶. Chegando a alterar as normas de racionamento de energia em Cuba, o qual

¹³⁶ O processo de internacionalização da telenovela brasileira ocorre em um contexto histórico específico da Guerra Fria. De acordo com Hamburger (2011, p. 72): “O sucesso do produto audiovisual brasileiro nesses países pode ser interpretado em associação com o futebol, o samba e o carnaval. As novelas com suas perspectivas liberais das relações amorosas reforçavam o estereótipo de sensualidade associado à mulher brasileira. Vindas de um país de Terceiro Mundo, em plena Guerra Fria, as novelas sugeriam que alternativas liberais ao produto imperialista eram possíveis”.

chegou a ser suspenso para que os telespectadores não perdessem nenhum dos capítulos da trama. Na Polônia, por exemplo, chegou a alcançar em um de seus episódios cerca de 85% da audiência nacional, tendo milhares de pessoas lotado um estádio para assistir a uma competição de sócias dos personagens Isaura e Leôncio.

Na China, a atriz e protagonista da novela Lucélia Santos ganhou o Prêmio Águia de Ouro em um acontecimento inédito – foi a primeira vez que uma atriz estrangeira recebeu um prêmio daquela magnitude na China. A novela foi responsável também pelo sucesso de venda da tradução do livro de Bernardo Guimarães para o chinês. A trama inicialmente foi editada e seria exibida em trinta capítulos, ao final foram exibidos apenas quinze capítulos, o argumento era de que alguns assuntos não eram relevantes com o contexto da transmissão¹³⁷. O sucesso da novela e, posteriormente, do romance original de Bernardo Guimarães na China repercutiu por todo o Brasil:

Figura 23 - [Vídeo 20 – Matéria no Jornal da Globo sobre a repercussão da novela Escrava Isaura.](#)



Fonte e reprodução: Arquivo Memória Globo

A URSS conheceu a dramaturgia brasileira a partir da novela Escrava Isaura. As relações entre os países e a troca de informações significou para a Rússia até mesmo a

¹³⁷ A novela foi exibida cerca de oito anos após o fim da Revolução Cultural Chinesa.

incorporação da palavra “fazenda” ao vocabulário nacional¹³⁸. Alguns capítulos da trama foram ao ar no momento em que o ex-presidente José Sarney visitava Moscou:

Figura 24 - [Vídeo 21 – Reportagem de Ernesto Paglia sobre a repercussão de Escrava Isaura na União Soviética](#)



Fonte e Reprodução: Arquivo Memória Globo

Em suma, o discurso antiescravista de Bernardo Guimarães e, posteriormente “ilustrado” por Gilberto Braga fez circular pelo mundo uma certa narrativa de nação muito específica, sobretudo por lançar luz a um heroísmo e generosidade por parte dos brancos abolicionistas. Vale ressaltar que, o público mundial recebeu a trama e conjuntamente compraram a repercutiram idealismos de uma sociedade mais desenvolvida que deveria abandonar o regime escravocrata. Em outros termos, a sensibilidade causada pela novela ocorreu via escravização de uma mulher branca, educada e com gostos ligados aos padrões europeus, isso significa que nada em Isaura (Lucélia Santos) dialogava com os traços dos negros e mestiços brasileiros.

Além disso, mundialmente, a trama muito contribuiu para que a luta pela abolição foi lida como uma saída necessária para o desenvolvimento econômico do Brasil. Até mesmo no prefácio da tradução chinesa o autor Wang Rufeng (1984) argumenta que o regime escravocrata

¹³⁸ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/escrava-isaura/bastidores/>>.

era um impeditivo ao progresso brasileiro, no sentido positivista e econômico do termo. A problemática não é percebida apenas na China, mas em todo o circuito que a trama realizou pelo mundo. A narrativa da escravidão é contada do ponto de vista da casa grande, ou seja, dos narradores e por meio dos personagens brancos. Será que cerca de cem anos após a publicação do texto de Guimarães seria ainda necessário recorrer a Isaura como demonstrativo das faces cruéis do sistema escravista? Por que a crueldade de uma prática que estruturou a sociedade brasileira só causou comoção quando se fez uso da figura de uma mulher branca?

Até o presente momento buscou-se compreender muito sobre as estratégias narrativas adotadas na busca por uma certa proximidade cultural, mas não se pode perder de vista que há também que nessa busca se pode – e nestes casos se faz – recorrer a outros elementos, que na leitura de Bordwell (2013, p.21), é o aspecto da textura, que em sua perspectiva comanda a experiência fílmica. Portanto, trazer as cenas e ilustrar um pouco das estratégias de aproximação nos auxiliara na compreensão das intenções da exportação e dos efeitos das importações. Conforme trabalhado por Baxandall (2006) a intencionalidade de uma representação ou estilo artístico não pode ser lida como algo estático, mas sim como um processo ou fluxo intencional, isso significa que esses padrões de intencionalidade, podem, mas não necessariamente precisam, mudar de acordo com o tempo e o autor.

A ideia de fluxo intencional auxilia a pensar justamente nos momentos históricos que essas narrativas foram traduzidas para a linguagem televisiva e, que em grande medida, foram recolocadas nos meios de comunicação em tempos muito distantes dos quais foram concebidas. Nesse caso, podemos dizer que o fluxo intencional permaneceu inalterado? Percebe-se que em certa medida, essas narrativas, adaptadas do teatro e da literatura, foram encaradas como mecanismos de manutenção das representações tidas como ideais para uma nação. Alguns arquetípicos comuns foram postulados como elementos acionadores dessa dita brasilidade, dentre eles estão: a proximidade via aquilo que diferentes nações possam ter em comum; procurando uma proximidade de temáticas que culminou nas representações das relações entre campo *versus* cidade, tradição *versus* modernidade e também temas sobre mobilidade social.

A busca por uma proximidade via valores comuns também foi um elemento que merece destaque no estilo adotado, dentre os mais frequentes é a questão da religião. Além destes elementos relações de proximidade cultural podem ser estabelecidas pelo apelo ao exótico, que desperta a curiosidade de se conhecer determinada nação, talvez esse tenha sido compreendido como um elemento cultural que atinja o maior número de nações ou culturas, já que consiste em um recurso costumeiramente presente nas produções tipicamente brasileiras.

É preciso analisar, a priori, o uso do que Straubhaar (2004, p.94) chamou de arquetípico comum, em sua perspectiva um dos mais frequentes são as personagens que aparecem em batalha, ou seja, que demonstram sua força nas histórias. Significa dizer, portanto, que é comum que as narrativas façam uso de figuras heroicas como ferramenta para causar comoção. Neste momento, é evidente o uso desse mecanismo de aproximação nas telenovelas analisadas.

Na novela “O Bem-Amado” (1973) a figura do médio Juarez Leão (Jardel Filho) frente as tramoias de Odorico (Paulo Gracindo) têm como chave a encenação de uma luta comum: a luta contra os mandos e desmandos daqueles que estão no poder. Este personagem aparece ainda protagonizando as cenas sobre a epidemia que assolava a cidade de Sucupira, e aconselhando Zelão quando o personagem decide saltar da capela para pagar sua promessa. Diante disso, percebe-se que Juarez Leão possuía atributos para assumir um papel heroico na novela O Bem-Amado.

Figura 25 - Juarez com Zelão das asas e os demais pescadores (O Bem-Amado, 1973).



Em sequência, no contexto da novela “Gabriela” (1975), a figura de Mundinho (José Wilker) também é associada ao combate, sobretudo geracional com os governantes. Mundinho não é o sujeito conformado com o poderio dos coronéis, e luta do início ao fim da trama para

que aquele ciclo de poder seja rompido. Seu personagem se configura no clássico herói que luta contra as injustiças sociais e contra autoritarismos¹³⁹.

Figura 26 - “Mundinho” (Gabriela, 1975).



De forma semelhante, os documentos da novela “Escrava Isaura” (1976) também se utilizaram da figura de um herói. Além disso, foi a partir do personagem Álvaro (Edwin Luisi) se trava uma luta contra o regime escravocrata¹⁴⁰. Toda a narrativa tem como pano de fundo o heroísmo destes personagens, sobretudo com Álvaro, que foi uma figura na luta pela libertação dos escravizados¹⁴¹.

¹³⁹ A definição disponibilizada no arquivo Memória Globo o define usando os seguintes termos: “Jovem exportador de cacau, originário de uma família rica de São Paulo. Decidido e prático, fixa-se em Ilhéus onde, além do comércio, envolve-se nos movimentos de renovação política da região. Apaixona-se por Jerusa (Nívea Maria), neta do coronel Ramiro Bastos (Paulo Gracindo), cujo poder ele contesta.” Fonte: Arquivo Memória Globo. Acessado em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/galeria-de-personagens/> (13/03/2021)

¹⁴⁰ De acordo com a definição disponibilizada no Arquivo Memória Globo, “Álvaro” pode ser descrito como um: “Jovem milionário, defensor das ideias liberais e abolicionista, o que o levou a emancipar todos os seus escravos. Muito cobiçado pelas moças, não se interessa por nenhuma delas. Ao conhecer Isaura (Lucélia Santos), apaixonou-se por ela.” Fonte: Arquivo Memória Globo. Acessado em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/escrava-isaura/personagens/> (14/03/2021)

¹⁴¹ Em outros momentos do texto procuramos refletir sobre a figura de “Álvaro” (Edwin Luisi) na novela “Escrava Isaura”(1976). Muito falamos sobre o uso desse heroísmo branco como uma espécie de código para acionar o ideário de democracia racial, e sinalizar que o debate sobre racismo estaria em uma esfera individual e, portanto, não caberia trata-lo como uma questão social, em síntese há o argumento de que: “alguns sujeitos são racistas, outros não”, esse argumento retira a responsabilidade da esfera social, muito provavelmente essa era realmente a

Figura 27 - “Álvaro” (Escrava Isaura, 1976).



Os heróis foram acionados, percebemos que este elemento foi recorrente nas três produções – e, existem alguns indicativos de que se optássemos por realizar essa busca em tramas mais contemporâneas também seria possível percebê-los. A questão que se coloca neste momento é: o que há de comum na figura do herói? E a principal forma de responder essa questão também informa muito sobre a questão que guia a presente pesquisa: o herói apresentado nas telas é branco. Diferentes interpretações são possíveis para este elemento, uma delas é de que as narrativas vão indicar, nacional e internacionalmente, que o salvador do Brasil seria branco. Este fator pode estar ligado à uma intenção de dedicar que a esperança de tempos melhores estava posta nestes sujeitos, assim como, indicando que no branco europeu que veio para o Brasil há a única esperança possível para a Nação. Arquetípico este que, na perspectiva de fluxo transnacional, causa uma comoção e identificação agradável a grande parte do público consumidor.

Toda a ideia sobre proximidade cultural empreendida até aqui, é trabalhada sobre e para um nós-branco-europeu, nesse sentido, conforme ficou claro, entre esses sujeitos “universais”, não coube o sujeito negro.

As narrativas também fizeram uso do arquetípico da mulher contestadora da ordem, ou seja, daquela que tenciona seu papel na sociedade. Esta escolha parece estar em diálogo direto

intencionalidade da narrativa, tomando como base todos os materiais e bibliografias consultados até presente momento.

com o contexto dos anos de 1970 em que os movimentos sociais, sobretudo o movimento feminista, ganha visibilidade e suas pautas iniciam um circuito pelo mundo todo, e isso causou certa repercussão nas novelas.

Na novela *O Bem-Amado* (1973) a figura de Telma (Sandra Béa) filha de Odorico Paraguaçu, desempenhou este papel. A personagem, que no início da trama morava em Salvador, retorna para sucupira, e de acordo com a visão do pai volta da capital: “cheia de ideais modernos”. Na narrativa aparece sempre questionando a interferência do pai em seus relacionamentos afetivos e seus modos na gestão da cidade de sucupira.

Em “*Gabriela*” (1975) há a presença desse arquetípico na personagem Malvina (Elisabeth Savallah). A personagem foi a todo momento questionadora do papel da mulher na sociedade em que vivia. Uma jovem, de classe média, “Malvina” esteve preocupada com seu futuro e em diversas passagens dizia que ninguém decidiria seu futuro por ela – fazendo referência ao pai “Melk” que maltratou ela e sua mãe durante toda a trama.

Além dessa personagem supracitada, em “*Gabriela*” (1975) percebe-se a presença de algumas outras figuras que sinalizam a mudança do papel da mulher da sociedade. O “Bataclan” (nome do Bar da cidade) e as personagens que trabalham no estabelecimento, de certo modo, estão nesse diálogo, embora não pareçam ter sido trabalhadas com profundidade conforme fizeram com Malvina. Além disso, a personagem Gabriela (Sônia Braga) também parece dialogar com este arquetípico, mas o faz a partir de recursos muito distintos dos que se percebe na personagem Malvina, por exemplo.

Assim como as meninas do Bataclan, Gabriela foi recebida pelas mulheres portuguesas, por exemplo, como problemática no sentido de reforçar ideários sobre a mulher brasileira e sua sensualidade entendida em diversas passagens quase que como algo natural de seu ser. Em contraposição, a personagem Malvina inspirou até mesmo o corte de cabelo e as vestimentas das mulheres em Portugal. Vale destacar que a estética de Malvina (Elisabeth Savallah) é muito próxima da estética europeia e que estes elementos – muito valorizados pela teledramaturgia brasileira – muito provavelmente, foram cruciais para a decodificação da personagem, o mesmo acontece com Gabriela, que é colocada em uma chave oposta desta estética.

Outra forma de regular culturalmente nossas condutas está nos sistemas classificatórios que pertencem e delimitam cada cultura, que definem os limites entre a semelhança e a diferença, entre o sagrado e o profano, o que é aceitável e o que é inaceitável em relação a nosso comportamento, nossas roupas, o que falamos, nossos hábitos, que costumes e práticas são considerados normais e anormais, quem é limpo ou sujo (ver Woodward, ed., 1997). Quando uma pessoa pode ser definida como alguém cujas ações são sempre inaceitáveis, conduzidas por normas e valores que não compartilhamos, nossa conduta em relação a essa pessoa será modificada. Classificar

ações e comparar condutas e práticas humanas de acordo com nossos sistemas de classificação cultural é mais uma forma de regulação cultural. (HALL, 1997, p.20).

Em “Escrava Isaura” (1976) algumas personagens podem ser lidas na chave da contestação da ordem estabelecida, dentre elas a personagem Esther (Beatriz Lyra) que é a madrinha de Isaura, e tenciona os mandos de seu marido Miguel (Átila Iório) ao acolher e educar “Isaura” (Lucélia Santos). A personagem Malvina (Norma Blum) também segue nesta mesma chave e questiona, em certa medida, seu papel na sociedade, sobretudo na relação com seu pai, mas é com a personagem Isaura que se nota a soma destes elementos todos. A personagem é codificada para gerar uma identificação com o público, sobretudo com as mulheres, e assim o fez. Desde o início da trama a personagem coloca o questionamento de seu papel naquela sociedade que, de acordo com ela, não tinha espaço para ela mesma. Isaura assume na narrativa um tom heroico, uma vez que a personagem não aceita o fato de existir escravização no Brasil, e sonha com sua liberdade, conforme será demonstrado na cena, extraída do filme citado, que se segue.

Na cena as personagens estão na cozinha e Isaura explica para Januária o que é uma carta de alforria: Januária, será que você nunca ouvir falar em uma carta de alforria? Januária prontamente questiona: “Isso se come?” Isaura diz: “Ora, Januária, que pergunta!” Januária prossegue: “Uai, minha filha eu só escuto falar em coisa que se come, minha vida é fogão, panela e tempero, uai...” Isaura segue com a explicação: “Carta de Alforria é um documento com o qual um senhor pode libertar seu escravo. Um escravo que tem uma carta de alforria passa a ser livre pra sempre!” Januária comenta: “Ah, eu já escutei falar nesse documento, mas eu não sabia que chamava carta de desalforria não...” Isaura corrige: “Carta de alforria, Januária” que rebate: “Ah, dá no mesmo... nem eu e nem você vai ter essa carta!” Isaura rebate: “Pois a madrinha me prometeu que pedirá ao comendador para me libertar...” Januária comemora: “Ai, é verdade?” “Isaura” completa: “Assim que ele chegar ao engenho com os convidados” Januária diz: “Ah, minha filha, se você conseguir ser livre... vai ser a maior alegria dessa vida.”

Figura 28 - [Vídeo 22 – Isaura e Januária falam sobre carta de alforria \(Escrava Isaura, 1976\).](#)



Conforme exposto, Januária (Zeni Pereira) desconhece o documento que representaria a liberdade dos escravizados, assim como reafirma que sua vida é a cozinha da casa – de fato na trama a maioria das cenas protagonizada por Januária acontecem na cozinha. Assim como a cena reforça imaginários mundo a fora de que os escravizados no Brasil não almejavam, não conheciam os meios e, quiçá lutavam pela sua liberdade. De acordo com Abreu (2017, p.94):

O fato de Januária não saber, não se interessar, ou não ter esperanças quanto à carta de alforria não é apenas sintomático de uma postura conformista, mas é característico de quase todos os escravos da trama. Assim, a maioria dos escravos gostam de Isaura, lutam por sua liberdade, mas raramente anseiam pela própria. Isto tudo reforça um retrato da escravidão com pouca ou nenhuma agência negra no processo. A luta pela liberdade em “Escrava Isaura” é um privilégio branco.

No circuito realizado pelo mundo, Isaura (Lucélia Santos) causou grande comoção entre o público, tanto por desempenhar uma escravizada branca – e muito esteve relacionado a isso, conforme discutimos –, mas também tem relação com a capacidade da personagem em gerar uma identificação com o público, sobretudo o público internacional. Isaura, principalmente em termos estéticos, faz referência a um padrão europeu, seja em seus gostos, suas vestimentas. a personagem foi justamente construída para causar esse impacto. E daí, elaboraram o que podemos chamar de elemento de contraste, ou seja, alguma categoria que aparecera na chave

de oposição daquela ocupada por Isaura. Na trama este elemento recaiu sobre a personagem Rosa (Léa Garcia) uma mulher negra, que foi inserida na trama no papel da vilã.

Neste jogo de oposição a personagem Rosa foi definida como detentora de sentimentos invejosos, egoísmo e ganância. Além disso, e também em contraste com o imaginário construído sobre Isaura, a personagem foi hipersexualizada em diversos momentos da trama, realocando o debate sobre os imaginários sobre a mulher negra brasileira no espectro do corpo. A personagem é em diversos momentos a única que não se conforma com a comoção causada por Isaura. Dessa forma, a personagem interpretada pela atriz Léa Garcia não concorda com o tratamento que Isaura recebe, em toda a narrativa parece ser a única que compreende como a cor da pele da protagonista da trama a possibilitou um trânsito diferenciado dentre os escravizados daquele engenho conforme será demonstrado na cena, extraída do filme citado, que se segue.

Na cena Rosa tece outras escravizadas e diz: “Eu me lembro bem dela [Isaura] toda cheia de si porque tem a pele branca...Uma escrava, igualzinha a nós!” Rita diz: “Não fala assim, né, Rosa?” que confirma: “Escrava sim, tem aquele ar petulante, porque caiu nas boas graças da senhora” Rita rebate: “Isaura não tem ar petulante... é até uma pessoa doce!”, “Rita” termina sua frase e “Isaura” adentra o cômodo dizendo: “Boa tarde! Como vai o serviço? Estão precisando de alguma coisa?” as mulheres da sala respondem que não e a ela se retira. “Rita” olha para Rosa e diz: “Está vendo como ela é amável?” e Rosa diz: “Que amável que nada, dá-se ares de dona da casa!” Rita rebate: “Você tem é inveja de Isaura!” Rosa finaliza: “Eu ainda vou ver esta mulher na lama!”

Figura 29 - Vídeo 23 – Rosa fala sobre Isaura (Escrava Isaura, 1976).



Para todos os efeitos, a figura de Rosa, nessa intenção de causar aproximação apenas reafirma as semelhanças que “Isaura” teria com um certo “nós” branco com origens europeias. Rosa, por sua vez, fica no “Outro”, como algo que não tinha como objetivo promover um sentimento de proximidade, mas sim de reafirmar a figura de Isaura. De acordo com Collins (2009, apud: BUENO, 2019, p. 74) essa relação de oposição construída entre as personagens Rosa (Léa Garcia) e Isaura (Lucélia Santos) oferecem-nos indicativos de que se configura enquanto uma forma imagens de controle¹⁴²:

As imagens de controle são a justificativa ideológica que sustenta a continuidade dos sistemas de dominação racistas e sexistas que buscam manter as mulheres negras em situação de injustiça social. São uma forma potente de atacar a assertividade e a resistência de mulheres negras à sua objetificação enquanto outro na sociedade.” (BUENO, 2019, p. 74).

¹⁴² “As imagens de controle fazem parte de uma ideologia generalizada de dominação, que opera a partir de uma lógica autoritária de poder, que nomeia, caracteriza e manipula significados sobre as vidas de mulheres negras que são dissonantes daquilo que elas enunciam sobre si mesmas.” (BUENO, 2019, p.74)

A relação binária de “nós” e “eles” estabelecida entre as personagens Isaura e Rosa, acrescenta mais da leitura feita por Collins (2009), que é o fato de que os binarismos é um elemento fundamental para a estruturação das imagens de controle. De acordo com Bueno (2019, p. 76) a maneira que os binarismos são acionados na criação de categorias a partir da lógica de oposição, ou seja, essas formulações colocam em relação um outro que é desviante. Em suma, as imagens de controle atuam fundamentais e estruturantes da representação do “selvagem” e do “civilizado”. São, portanto, formuladas para adentrar os jogos de oposição e controlar o que pode circular sobre determinados sujeitos.

Ainda pensando nessa busca por uma relação de proximidade enquanto um elemento que nos ajuda a compreender os trânsitos das telenovelas podemos mencionar a questão da proximidade de valores, o apelo está baseado nos valores compartilhados, a religião pode ser lida como um dos elementos capazes de promover essa proximidade. Do ponto de vista de Straubhaar (2004, p.96) “Algumas culturas têm uma herança religiosa específica compartilhada, como o catolicismo. Um estudo mostrou o sucesso considerável das telenovelas latino-americanas em comunicar valores em comum com os espectadores católicos (...)”. Nas três telenovelas analisadas percebe-se esse apelo à religião. A figura do padre, ou da igreja da cidade ou de elementos religiosos é um elemento presente nas tramas.

Os códigos remetem, nesse sentido, mais uma vez, a exaltação de valores europeus e que nos foram impostos no período colonial. A teledramaturgia de exportação, se podemos chama-la assim, recorreu a incorporação e exaltação de elementos coloniais como mecanismo de atrair o olhar daquele que um dia foi o colonizador. Com isso, tenta-se demonstrar que não nos parece possível encarar esse movimento de exportação de produtos culturais das colônias, pois estas estão narrando a si próprias de acordo com os moldes que um dia nos impuseram. Em termos de relações internacionais, a teledramaturgia não aparece como uma tensão a relação de colonizador e colonizado, isso porque ela pensa sua linguagem de maneira orientada ao que se quer ver de Brasil. Nesse caso, acontece uma valorização das heranças coloniais para dentro, e a afirmação de uma nação que foi colonizada e que encara que os valores adquiridos foram fundamentais para a consolidação do Brasil.

Nesse sentido, tudo que destoia dessa idealização de nação, ou seja, elementos que se busca negar no jogo das representações do nacional, se configuraria em uma chave oposta à destes padrões, portanto, seria compreendido como um desvio: O que ou quem seriam os desviantes dessas narrativas? Cada um dos elementos é acionado nas novelas como ferramentas possíveis para causar a proximidade cultural. Nos termos de Kottak (1990, p.43) os produtos culturais que se pensaram em perspectiva transnacional necessitaram de ferramentas para essa

acomodação e câmbio cultural. A questão, portanto, é: nesse movimento preferido pela teledramaturgia o que se perdeu? Sendo assim, buscando uma aproximação com outras nações, é possível considerar que o tema racial não compôs as estruturas narrativas justamente porque foi encarada como uma ferramenta de aproximação?

Para esta questão é possível construir uma reflexão mais complexa, e que caminha no sentido que o presente trabalho vem apresentando. Quando se estabeleceu, no início dos anos de 1970, uma linguagem própria para o que veio a ser considerada teledramaturgia tipicamente brasileira, muitos elementos foram acionados para que estas produções atingissem um propósito.

Em um primeiro momento, esperava-se que elas fossem instrumentos de integração nacional e representantes do ideário de nação, conforme apontamos em um momento anterior, todos estes elementos foram acionados dentro de um dado contexto, paralelamente a isso naquele mesmo momento, o Brasil construirá mundo a fora uma imagem de harmonia social entre as raças via miscigenação – aos moldes “freirianos”. A imagem de um país que rompeu com amarras do período escravocrata caiu como uma luva aos governantes e as elites, essa imagem portanto deveria ecoar pelo mundo todo. Nessa perspectiva, a teledramaturgia veio a tornar este sonho possível, e assim estruturou toda uma cadeia de produções que reverberaram em nossos cotidianos dia após dia.

Não muito tempo depois tornaram-se também produtos de exportação e assim se inicia o circuito de representações da realidade de uma nação que fora inventada, um real que nunca havia existido. As telas, nessa perspectiva, correspondiam apenas aos desejos da nação. De acordo com Miskolci (2012) para o Brasil, havia um projeto político que visava a criação de uma sociedade branca e aos moldes europeus¹⁴³. Pode-se considerar, portanto, que as telenovelas e as narrativas de nação lá inventadas responderam a estes desejos de nação das elites brasileiras.

O Brasil, pensado para as telas – mas que também ecoou em outras esferas sociais – é um país sem dilemas sociais relacionados a raça, ou seja, sem resquícios dos séculos de escravização. Nesse sentido, o que mais poderia ser ilustrado nas produções culturais brasileiras se não a “harmonia” e brancura dessa nação? Nessa altura do texto, pode-se compreender o controle e o esforço despendido para que nada que tencionasse tais preceitos aparecesse nas telas. As telas, nessa perspectiva, correspondiam a todos eles.

¹⁴³ MISKOLCI, Richard. O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX. São Paulo, Annablume Editora, 2012.

As obras “O Bem-amado” (1973), “Gabriela” (1975) e “Escrava Isaura” (1976) foram centrais para se consolidar um modo de se cumprir com estes propósitos, sobretudo, com os ideais de harmonia, pautados na lógica da democracia racial. O que aconteceu com a exportação de telenovelas brasileiras foi justamente uma forma de controlar as imagens de Brasil mundo afora.

Alguns anos se passaram e Gabriela (Sônia Braga) ainda é lembrada como a típica *mulata* brasileira, assim como ainda existem reverberações na China e na Rússia, por exemplo, da luta abolicionista travada por Álvaro e Isaura. A narrativa foi contada, e mais do que isso, ela foi pensada como um mecanismo de representação, que deveria atuar como controladora das narrativas de Brasil que extrapolavam as fronteiras. Nesse sentido, os moldes já estavam postos, a circulação mundial de telenovelas brasileira esteve, por muitos anos, circunscrita a eles.

Em síntese, este capítulo buscou compreender as especificidades do processo de internacionalização vivenciado pelas telenovelas brasileiras, acompanhado também dos debates sobre fluxos e mercado globais, e refletindo sobre as noções de proximidade cultural, audiência e recepção, possibilitando a construção de uma reflexão sobre o movimento de fluxo e refluxo realizado por essa dita “teledramaturgia tipicamente brasileira”.

Considerações finais

A teledramaturgia brasileira atingiu, durante a década de 1970, um nível de profissionalismo e acúmulo de conhecimento que, de maneira inevitável, alavancaram-na tanto no contexto nacional, quanto em uma perspectiva mundial. O *status* que ainda hoje lhe é conferido possui relações diretas com os agenciamentos que marcaram a consolidação desse produto cultural nacional-popular.

Vale ressaltar que o contexto social brasileiro impôs certas regras a produção dramaturgica, sobretudo nos anos de censura – período que muito refletiram nas produções que analisamos neste momento. Nesse sentido, as produções estavam preocupadas em consolidar um produto televisivo, de modo que o constituíram a partir das possibilidades que detinham. A fundação de uma linguagem dramaturgica no Brasil, portanto, é resultado das exigências e censura das autoridades, que naquele momento encaravam que:

“(...) flexibilizar esses modelos rígidos [o sistema de censura em vigência] seria pôr em risco a própria vitalidade do corpo social, da nação, que estaria sujeita a uma suposta corrupção dos costumes e dos valores tradicionais da pátria. Nesse sentido, as delimitações de identidade estão diretamente ligadas à constituição de um sujeito nacional saudável, comprometido com a defesa da família e o progresso do país.” (SILVA, 2016, p. 14).

Deste modo, a dita linguagem tipicamente brasileira assumiu também essa frente de correspondente dos interesses dos militares que naquele momento detinham o poder. Mas, além disso, as produções também respondiam as intencionalidades das elites, sobretudo com a veiculação de narrativas como a presente em “Escrava Isaura” (1976), que parte do pressuposto de que a abolição foi obra de uma elite que ansiava pelo desenvolvimento econômico do Brasil, associando, inevitavelmente aos escravocratas uma imagem de generosidade e de visionários do progresso. Assim como, corroborou para representações da não existência do racismo no Brasil¹⁴⁴.

Em suma, basta dizer que a estética tida como realista foi adotada justamente por ser encarada como a mais eficaz para o acionamento de valores, para a representação do projeto militar. O estilo visou unir um sentimentalismo nacional – que foi lido como uma necessidade do governo militar – à essa dita sensação de representação do real. Nesse sentido, de acordo com Siega (2007, p.3): “Se a novela era verdade, era verdadeiro também aquele Brasil em pleno desenvolvimento que aparecia como pano de fundo para as narrativas. ”

¹⁴⁴ Conforme as reflexões sistematizadas no decorrer do capítulo III deste trabalho.

Uma das principais inquietações desta pesquisa surgiu justamente a partir dessa ideia de estética realista, ou representação da realidade social. O objetivo foi apresentar, no decorrer deste trabalho, os limites e tensionamentos a essa lógica, que em grande medida, foi acionada pela teledramaturgia a partir de jogos de poder. As posições de narradores estiveram circunscritas à alguns sujeitos, que historicamente ocuparam posições privilegiadas e, a partir de suas posições sociais se imputaram da tarefa de narrar até mesmo a experiência de sujeito outros.

Sendo assim, produzem conhecimento sobre determinados sujeitos e veiculam essas narrativas a níveis transnacionais. A posição que o narrador desempenha frente aquele que é narrado ilustra o claro jogo de poder que, historicamente, permeia essa relação. Nesse sentido, narrar é ter o poder de falar ao grande público partindo de um determinado ponto de vista. Isso de forma alguma significa que apenas um lado seja capaz, ou construa narrativas nos espaços hegemônicos de narração.

Deste modo, o presente trabalho buscou compreender o momento a mudança e consolidação dessa estética que culminou no estabelecimento de uma teledramaturgia “preocupada” em construir narrativas realidade social brasileira. Sem perder de vista que, a virada estética e o contexto social conturbado estariam a todo momento sendo chamados para a reflexão e, conseqüentemente seriam cruciais para a apreensão das chamadas intencionalidades do jogo da representação. Ou seja, se há uma opção de escolher a realidade a ser encenada, isso seria feito a partir de certos códigos que regem todo um estilo de produção, mas, que antes de qualquer coisa dependeriam do que é privilegiado e negligenciado na narrativa de Brasil. Em outros termos, durante toda a reflexão buscou-se compreender a construção de uma narrativa sobre o Brasil e suas relações raciais no período de consolidação da teledramaturgia brasileira, com foco nas telenovelas produzidas e exportadas pela Rede Globo de televisão.

O primeiro momento, portanto, consistiu na realização de um mapeamento dos códigos culturais narrados pela teledramaturgia brasileira entre os anos de 1970 e 1980. Ou seja, compreender, a partir dos códigos, de que maneira se consolidou dada narrativa sobre o Brasil e, mais especificamente, sobre como as questões que envolvem raça e racismo são trabalhadas nas novelas recortadas. Após a análise e sistematização tendo como base as técnicas da Análise de conteúdo, tornou-se possível a definição de três grandes categoriais – que foram divididas em algumas subcategorias – centrais para a compreensão do material de análise, sendo: “Ideários de nação” agrupando também as subcategorias “Identidade nacional”, “Integração nacional”, e “Ideais modernizadores”. A segunda categoria de análise compreende a maneira

pela qual essas narrativas trabalham a questão racial no Brasil e intitula-se: “Raça e racismo”, abarcando ainda duas subcategorias intituladas: “Racialização dos sujeitos” e “Ideários da Democracia” racial. A terceira grande categoria de análise compreende passagens em que há um diálogo transnacional sendo, diante disso, intitulada: “Fluxos transnacionais”, tendo como subcategorias: “Diálogos com o contexto sócio-político” e “Imaginários de um Brasil”.

A definição destas categorias indica, de uma maneira geral, os acionamentos temáticos priorizados pela teledramaturgia tipicamente brasileira, sinalizando ainda os pontos em que tais produções convergiram, e que, muito provavelmente, foram construídas, tanto em termos estéticos, quanto em termos narrativos, a partir de uma condição de existir, mas que além disso, carregam e em muitos momentos elucidam suas intencionalidades e funcionalidades perante a todo um contexto social.

O ideário de nação, nesse sentido, foi acionado na busca de estabelecer na narrativa a existência de uma unidade, ou seja, narrando sobre a existência de um povo, um território e uma língua. De uma maneira geral, tais elementos foram inseridos nas narrativas tipicamente brasileiras, buscando por um apelo aos sentimentos nacionais que, conseqüentemente, serviriam como reforçadores da integração do povo brasileiro. Portanto: “(...) a nação é um construto baseado na invenção de uma identidade compartilhada e do sentimento de pertença, que preenche um espaço geopolítico a partir de uma tela de representações e símbolos. ” (BOTELHO, 2010, p.15)

Nesse sentido, em “O Bem-Amado” (1973) percebe-se um apelo ao imaginário de uma brasilidade tropical, litorânea e calorosa – aos moldes em que o Brasil é concebido internacionalmente. Mas, para além disso, a construção de uma ideia de integracionista é colocada quase que de maneira natural. Um exemplo disso, foi o fato de que na teledramaturgia produzida pela Rede Globo as religiões existentes no Brasil são resultadas de uma interação, ou seja, a trama aborda o debate sobre sincretismo religioso, caminhando do protagonismo de Iemanjá até o horário da missa – vertente católica, que por meio da figura do Padre foi acionada do início ao final da trama.

Certamente, as telenovelas estiveram preocupadas com a questão da identidade nacional. Portanto, as representações de brasilidade, de uma forma geral, transitam por códigos que tem como fundamento a construção de uma representação da brasilidade do brasileiro. A essencialização tende a determinar características que beiram os atributos biológicos, nesse sentido, o brasileiro, sobretudo na figura de *mulato*¹⁴⁵. A partir destes acionamentos as novelas

¹⁴⁵ Utilizando-se do termo apenas para enfatizar que se trata de um acionamento muito frequente nas telenovelas que se dedicaram a falar/representar o sujeito brasileiro.

analisadas estabeleceram diálogos e, em grande medida, legitimaram estereótipos sobre o *ser brasileiro* em suas narrativas.

Na novela “Gabriela” (1975), a personagem que dá o nome a essa trama, interpretada pela atriz Sônia Braga ilustrou alguns destes acionamentos, sobretudo a questão da sensualidade que foi colocada como elemento inerente a Gabriela. Pode-se colocar que essa personagem, sobretudo em uma perspectiva transnacional, reforçou imaginários sobre a mulher brasileira, tentando fixa-la a uma imagem extremamente datada e estereotipada. A novela “Gabriela” (1975) é emblemática nesse sentido, sendo comum cenas em que as mulheres – em maioria aquelas com atributos que elucidam os imaginários estereotipados da *mulata* brasileira – são objetificadas. Em suma, vale destacar que nas estruturas narrativas dessa dramaturgia tipicamente brasileira o lugar das mulheres, mas, sobretudo das mulheres negras, foi o do exótico.

Nesse sentido, na busca por compreender o papel da população negra nessa narrativa de nação que circula pelo mundo deparamo-nos ainda com outros elementos que são acionados como sinalizadores de uma naturalização das diferenças. Quando nos deparamos com o elemento raça, foi possível perceber o processo de racialização dos sujeitos se concretizando nas telas brasileiras, assim como sendo encenado também nas telas uruguaias, portuguesas, dentre outras¹⁴⁶.

A questão racial aparece, além de parte de um argumento que essencializa e naturaliza a diferença entre os sujeitos, na chave da negação do racismo e das estruturas que fundam uma sociedade racista. Em outros termos, a não existência de um debate sobre racismo na narrativa de Brasil deve ser lida como a incorporação de um ideário de democracia racial. Naquele momento, e até mais recentemente, se fez usos dessa lógica para fundamentar a não inserção de direitos para a população negra.

As três novelas, cada qual a seu modo, incorporam esses preceitos. Diante disso, além de não existir uma significativa população negra atuando, também não há um debate sobre essa questão, isso resulta, portanto, na consolidação de um Brasil idealmente branco e que, portanto, não precisa lidar com a questão racial. Estes elementos não estão presentes apenas na teledramaturgia, fizeram – e fazem – parte das instituições brasileiras.

¹⁴⁶ O caso de Zelão das asas (Milton Gonçalves) é representativo para esse argumento, sobretudo por ilustrar o jogo das diferenças – eu racional *versus* ele irracional – que se constrói por meio dos regimes de representação racializados.

Se levarmos em consideração a potencialidade destes discursos ao serem lidos em outros contextos como representantes da realidade social brasileira, faz-se fundamental o mapeamento realizado, sobretudo para a compreensão de que a narrativa de nação produzida por meio das telenovelas brasileiras é particular, parte de um lugar de privilégios e, por isso, jamais poderia ser lida como totalizante. A narrativa tem um ponto de vista específico, mas além disso, cumpre os propósitos e interesses que lhes foram impostos desde seu estabelecimento, não se pode, nesse sentido, desvincular o texto de seu contexto de intenção.

Tendo isso em mente, um dos pontos de reflexão propostos neste trabalho consistiu em buscar compreender quais as relações entre os códigos culturais narrados e o contexto sociopolítico nacional. O contexto de autoritarismo e de reação dos movimentos sociais foi tema do terceiro capítulo deste trabalho, nele há também uma tentativa de demonstrar que a leitura das telenovelas depende diretamente da leitura do contexto em que ela se insere. Vale ressaltar que a censura vivida pelos meios de comunicação, incluindo as telenovelas, impôs grandes limitações, mas, ao mesmo tempo e diante dessas limitações, o departamento de produções dramáticas da Rede Globo decidiu estabelecer uma linguagem televisiva própria. Dessa forma, mesmo diante de limitantes, alguns códigos estéticos foram estabelecidos e são tidos pela emissora e pelos profissionais do meio como fundamentais para o sucesso de qualquer produção da teledramaturgia.

A partir dos levantamentos e reflexões de pesquisa, percebeu-se que dentro dessa narrativa de nação – ideal – não coube o sujeito negro. Embora estes sujeitos estivessem há muitos anos nas artes, na política e atuantes nos movimentos sociais, eles sequer foram acionados como elementos constituintes da realidade social brasileira. A tônica dada pelas telenovelas dos anos de 1970 – e que são consideradas referências para qualquer telenovela – sinaliza a presença de um olhar colonizado, que esteve desatento aos dilemas que fundaram essa nação.

Nenhuma narrativa dará conta do real em sua totalidade, a questão pretendida aqui não foi essa, mas sim o fato de que estes espaços de narração e poder estiveram reservados. E que a insistência em um único ponto de vista manteve as novelas brasileiras ainda mais distantes de uma representação do que é a realidade social brasileira. Em outros termos, se a teledramaturgia se mantiver fixada ao que argumenta ser um estilo narrativo tipicamente brasileiro, circunscrevendo essa função de produção de conhecimentos a narradores específicos, será cada vez menos capaz de aproximar do compromisso que um dia desejou firmar.

Nos moldes atuais, com a não presença de pessoas negras nas posições de narradores nas telenovelas, por exemplo, assim como a vigência deste mesmo estilo narrativo, torna

possível dizermos que não só houve uma tentativa de se negar a história de mais da metade da população brasileira, como ainda há. Principalmente utilizando-se de representações que remetem aos ideários de democracia racial, que tem como objetivo fixar no imaginário do povo um Brasil sem preconceitos relacionados a questão racial.

O mapeamento dos “Fluxos transnacionais” elucidada os pontos apresentados nas categorias anteriores, sobretudo porque deve-se levar em consideração que a construção de um Brasil nas telas foi pensada para impactar o contexto nacional, mas sem sombra de dúvidas buscava-se também levar adiante imagens idealizadas de uma nação. Isso significa que as produções estiveram atentas e dedicadas a promover uma relação de proximidade desde seu processo de criação. O ponto que nos coube refletir foi justamente sobre os elementos e as estratégias utilizadas para a consolidação no cenário internacional, compreendendo em que medida o imaginário coletivo nacional, atravessado pelos ideários de raça e de democracia racial, foi influenciado pela teledramaturgia e estabeleceu diálogos com a conjuntura transnacional.

As telenovelas brasileiras tiveram um elevado índice de aceitação por todo mundo, desde países da América Latina, em um primeiro momento, seguido pela conquista do mercado europeu via Portugal e Itália. As narrativas também foram exibidas em países como Rússia e China.

Há uma origem que, de uma maneira geral, estabelece certas regras para que as produções sejam capazes de provocar relações de proximidade com o seu mercado consumidor, no entanto, as telenovelas brasileiras utilizaram-se ainda de elementos das mais diferentes ordens, desde de a representação do exótico, responsável por despertar curiosidade e assim envolver o público. Utilizaram-se também dos acontecimentos marcantes e reconhecidos globalmente para acionar o elemento de aproximação com o cotidiano. Além de estabelecer, sobretudo na conquista do mercado europeu, a existência de um “nós” comum. Os personagens de sucesso estão muito mais próximos das referências europeias – seja em vestimentas, costumes e gostos ou valores. Isso porque, estes elementos são exaltados nas produções, e o aspecto da brasilidade é, em contrapartida, elevado a esfera da caricatura.

Os movimentos supracitados indicam que na linguagem tipicamente brasileira há, em grande medida, uma busca pela aceitação dos europeus. Nesse sentido, como que essas produções reverberaram tão bem no contexto brasileiro? Me arrisco a dizer que isso tem muito a ver com o desejo das elites dominantes – consumidoras de telenovelas em um primeiro momento – de que o Brasil se ajustasse aos moldes dos ditos países desenvolvidos. Tudo no

Brasil foi pensado a partir desse ajustamento, e isso demonstra que com as telenovelas não foi muito diferente.

Portanto, as telenovelas tipicamente brasileiras buscaram responder aos anseios de uma elite que se pensa como branca e europeia. Em suma, a exportação das novelas brasileiras, mas especificamente nesse caso, “O Bem-amado” (1973), “Gabriela” (1975) e “Escrava Isaura” (1976) foi justamente uma forma de controlar as imagens de Brasil mundo afora. Deste modo, a narrativa foi contada, e mais do que isso, ela foi pensada como um mecanismo de representação, que deveriam atuar como controladoras das narrativas de Brasil que extrapolavam as fronteiras.

As telenovelas brasileiras estiveram desde seu surgimento em território nacional em posições de destaque dentre os produtos culturais, assim sendo, estiveram também respondendo a certas condições e imposições¹⁴⁷. A potência narrativa que estas produções alcançaram, mundialmente falando, as conferem um alto índice de controle e regulação. Nesse sentido, os poderes reguladores que atuam sob este produto cultural compactuam, e esperam de fato que na narrativa – controlada – da nação não exista a presença daquilo que não quer ser mostrado, ouvido e nem sequer sentido. Sem perder de vista que todo o debate sobre representação empreendido neste estudo se referiu ao momento em que esta passou a se configurar como instrumento político: “Nesse contexto, da representação como política, não ter voz ou não se ver representado pode significar nada menos que opressão existencial.” (HALL, 2016, p. 13)

É de suma importância compreender a centralidade da cultura e, conseqüentemente, termos dimensão do modo como a cultura é regulada em nossa sociedade. De acordo com Hall (1997) é de vital importância pois no âmbito da cultura e das representações é que se inscrevem também as fragilidades do sistema de representação, abrindo possibilidades para as contestações. Além disso, é importante saber de que maneira a cultura é modelada para compreender como a cultura – regulada – implica em nossas ações sociais.

Se a cultura, de fato, regula nossas práticas sociais a cada passo, então, aqueles que precisam ou desejam influenciar o que ocorre no mundo ou o modo como as coisas são feitas necessitarão — a grosso modo — de alguma forma ter a cultura em suas mãos, para moldá-la e regulá-la de algum modo ou em certo grau. (HALL, 1997 p.18).

Dado todo o contexto de regulação das representações, a teledramaturgia conquistou um mercado consumidor mundial. Isso implica que os significados produzidos a partir destas

¹⁴⁷ O poder de regular estas produções circulou entre as mãos dos governantes, dos patrocinadores e paralelamente as elites consumidoras.

narrativas, ao percorrerem o mundo, estão sendo compartilhados entre as nações, o que nos coloca de volta ao centro dessa questão: que Brasil é esse que aparece nas telas? Os significados compartilhados reafirmam e fazem viajar sistemas de representação que fixam os sujeitos, e lhes impediam, naquele momento, de construir contra narrativas tão viajantes quanto as telenovelas – pensando no nível de vocalização estas conquistaram¹⁴⁸.

No decorrer deste trabalho, passamos pelos principais acontecimentos que marcaram a consolidação da televisão no Brasil, assim como o empreendimento em adaptar a telenovela ao que se lia como o *gosto brasileiro*. Desde a década de 1960, esse produto tem passado por incansáveis transformações até a solidificação de um estilo particularmente nacional. Faz parte de todo produto tecnológico, por assim dizer, um constante processo de mudanças, porque os avanços exigem certa reinvenção. No caso da teledramaturgia lida-se com as mesmas exigências, sobretudo com a chegada dos novos meios de comunicação, a partir das mídias digitais, plataformas de *streaming* e etc., que exigiram que a Rede Globo repense seu modo de produção e exibição¹⁴⁹.

Essa reinvenção do gênero – em termos tecnológicos –, no entanto, pareceu não impactar na atualização dos códigos culturais presentes nas narrativas. Ou seja, ao que se percebeu, ainda que todos os outros campos de inovações sejam sentidos, não se lida com uma inovação em termos das narrativas históricas¹⁵⁰. Um exemplo disso são as produções contemporâneas da teledramaturgia que, por vezes, permanecem carregando códigos datados dos anos de 1970. Nesse sentido, nas novelas contemporâneas deparamo-nos com os códigos que caminham em uma mesma direção, culminando nas mesmas ausências sentidas há cinquenta anos atrás. Assim como, a justificativa dada para essa “ausência” ainda permeia imaginários de que produções do entretenimento devem distanciar-se da defesa de grandes temas, ou seja, permanece a crença de que é necessário saber dosar as temáticas, ou então corre-se o risco da rejeição – do público e econômica. Mas, o que fez a teledramaturgia até aqui, se não priorizar temas e perspectivas?

Sob esse mesmo argumento, os principais nomes da década de 1970 até o início dos anos 2000 debateram sobre a impossibilidade de escalar um elenco com números significativos

¹⁴⁸ Destacando, novamente, a posição de poder exercida pelos narradores das telenovelas brasileiras.

¹⁴⁹ No ano de 2015, o Grupo Globo lançou a plataforma de *streaming Globo Play*, que conta com séries (estrangeiras e nacionais, produzidas pela própria emissora), filmes, documentários e até mesmo novelas completas, sejam elas de anos anteriores ou as que ainda estão em exibição – nesse caso, os episódios são lançados simultaneamente à exibição na TV aberta.

¹⁵⁰ Vale ressaltar que a TV Globo ao final do ano de 2019, início de 2020 passou a inserir em seu catálogo na plataforma de streaming Globo Play novelas da década de 1970, 80, 90. O Bem-Amado (1973) voltou ao catálogo no início deste ano, por exemplo. Diante disso, percebe-se que a emissora aposta naquelas mesmas narrativas para a conquista definitiva de sua plataforma digital no Brasil e no mundo.

de atrizes e atores negros, ou de elaborar narrativas que contem a partir da perspectiva desses sujeitos os desafios de uma sociedade fundada a partir do racismo. Não diferente disso, os códigos enraizados na teledramaturgia têm demonstrado operarem nesse mesmo sentido, ignorando – de forma codificada, ou seja, estratégica – sujeitos e narrativas outras.

Nesse sentido, a receita de sucesso, que tanto orgulha os profissionais da teledramaturgia, na verdade serve ao propósito de manter a ordem das coisas. Ao assumirem que o formato narrativo adotado é aquele que agrada e faz sucesso, assume-se também que não serão necessárias muitas outras alterações, mas sim, pequenas atualizações. De certa forma, essa estrutura dialoga diretamente com uma estrutura de discriminação vigente na sociedade brasileira, sobretudo ao se retomar um dos argumentos mais fortes deste trabalho, que é sobre o poder de narração que essas produções desempenham sobre o seu grande público.

A linguagem “tipicamente brasileira” carrega consigo códigos que não se descolaram de significados racializados sobre o negro no Brasil. Além disso, este trabalho visou remontar esse passado, compreendendo a configuração desses códigos e o constante processo que os reatualizam na busca de que eles permaneçam operando com o mesmo objetivo entre o grande público. Deste mesmo modo, a narração da escravização a partir dos códigos culturais de miscigenação e mestiçagem pareçam elucidar o quanto o debate sobre raça e racismo está distante das preocupações das grandes mídias no Brasil.

As estratégias representacionais mobilizadas, sejam pelas telenovelas brasileiras, ou pelos filmes norte-americanos, por exemplo, nos informam muito sobre as relações sociais estabelecidas, sobretudo no jogo das diferenças. O papel do narrador de telenovelas, por exemplo, deve ser lido como um mecanismo de poder, justamente por fazer parte de uma estrutura que regula os temas e debates que entram e/ou saem de circulação. Ou seja, os narradores são aqueles que podem falar sobre si mesmos e também sobre outros sujeitos e experiências. Enquanto isso, estes últimos, que historicamente ouviram essas histórias, buscam a partir de diversas outras estratégias tencionar as representações estabelecidas. Davis (2016) discute, com base nas realidades históricas, a forma com que tais opressões criam, de maneira recorrente, estratégias políticas de coerção, dominação e controle dos grupos dominados, mas é importante pontuar que esses regimes de representação são constantemente confrontados e questionados. Sendo assim, passa a ser fundamental a compreensão da utilização de estratégias capazes de negociar significados a partir desses grandes canais de comunicação.

Ainda que diversas mudanças alterem certos aspectos dessas produções, compreende-se até o momento que a Rede Globo, especificamente, tem trabalhado em uma reinvenção tecnológica. No entanto, parece fazê-la sem perder de vista suas bases estéticas e narrativas –

aos olhos da emissora, suas fórmulas de sucesso. Mesmo na busca pela adequação de suas narrativas a esse novo contexto, em termos simbólicos, essas produções permanecem tendo como base representações parciais e específicas de uma sociedade. Alguns temas e sujeitos ainda não adentraram os universos ficcionais da Rede Globo, de modo que se mantém fora dessa grande narrativa sujeitos fundamentais para a compreensão acerca das complexidades da sociedade brasileira, como é o caso das questões raciais, que perpassam todos os períodos históricos – inclusive muitos desses já narrados na teledramaturgia a partir das perspectivas hegemônicas.

Além disso, a emissora busca reafirmar sua posição enquanto produtora cultural em diversas campanhas. No último ano, tivemos uma surpresa – ou não –, pois durante o período de análise dos dados e escrita deste trabalho, a Rede Globo colocou no ar sua mais nova campanha, na qual diversas figuras importantes na emissora aparecem explicando um pouco sobre o chamado “Padrão Globo de qualidade”¹⁵¹.

A reafirmação dessa dita brasilidade e a valoração desse padrão de qualidade, possibilitaram que se compreendesse a dimensão das questões trabalhadas até aqui. Os códigos não foram superados, muito pelo contrário, os movimentos assumidos pela emissora buscam a atualização desses ideários e modelos de representação da sociedade brasileira. Se, conforme sinalizamos, estes elementos estruturantes da narrativa ficcional já nasceram nos anos de 1970, em descompasso com os debates acadêmicos e dos movimentos sociais, o que significa então reafirmá-los em pleno ano de 2021?

Significa a insistência em determinados códigos culturais, que servem como mecanismos de regulação e perpetuação das estruturas e relações sociais. Manter estes moldes no contexto que vivemos atualmente, em que direitos das mais diferentes ordens são tensionados e, em que códigos são a todo momento colocados sob rasura, sinaliza que há um interesse claro no que a Rede Globo busca priorizar enquanto entretenimento e aquilo que deve aparecer na tela como sendo a única e exclusiva representação realidade social brasileira.

O “Padrão Globo de qualidade” é associado à ideia de brasilidade – e dá todo o tom da campanha supracitada. Além disso, a campanha diz que a emissora tem tudo que o brasileiro gosta, e que isso está ligado ao fato de ela representar todos os Brasis e o Brasil todo. Diante

¹⁵¹ Atualmente, dois vídeos dessa mesma campanha estão em circulação nas redes e nos intervalos comerciais da emissora. Um deles, nomeado “Globo: qualidade também é respeito”, associa as produções e o padrão de qualidade à ideia de respeito. O segundo vídeo retoma a ideia de brasilidade, sendo intitulado “Globo: qualidade também é brasilidade”, associando à ideia de representação do Brasil e à ideia de uma identidade nacional. Disponível em: <<https://redeglobo.globo.com/novidades/playlist/globo-nossas-campanhas.ghtml>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

disso, pode-se considerar que o campo de pesquisa se desenhou no decorrer deste trabalho, ou seja, o padrão globo e a linguagem tipicamente brasileira – intrínsecos em diversos momentos – permanecem e, ao que tudo indica, a intenção é de que permaneçam como âmbitos intocáveis e muito bem consolidados, quando se pensa na produção de conteúdo dessa emissora. Com isso, não se deseja, de maneira nenhuma, dizer que suas produções são pura e simplesmente ultrapassadas – até porque em termos tecnológicos de fato elas não são –, mas, sim, demonstrar como essas produções, mesmo as mais atuais, operam e fazem uso de códigos culturais como mecanismos de perpetuação e atualização dos ideários dominantes.

A teledramaturgia tipicamente brasileira assumiu, na representação da diferença, o corpo como um meio discursivo, ou seja:

O próprio corpo e suas diferenças estavam visíveis para todos e, assim, ofereciam “a evidência incontestável” para a naturalização da diferença racial. A representação da “diferença” através do corpo tornou-se o campo discursivo através do qual muito deste “conhecimento racializado” foi produzido e divulgado. (HALL, 2016, p. 169).

A nação das telas desempenha um papel crucial na constituição dos sentidos sobre o Brasil. Embora em alguns momentos falemos sobre imaginação, narração e em invenção como uma mistura, a nossa intenção no decorrer deste trabalho foi, de uma maneira ou de outra, mapear a materialidade dessas representações. Nesse sentido, vale pensarmos muito sobre uma nação que foi imaginada, que foi narrada, mas que em toda a sua materialidade na sociedade, deve ser lida como uma nação inventada. Ou seja, uma construção de nação que se materializou nas instituições sociais e nas subjetividades dos sujeitos.

A materialidade pode ser comprovada, ou melhor compreendida a partir das formas de contestação que emergem no campo social. Em outros termos, ao se materializar passa a ser contestada, tensionada e, por fim, negociada. Todo o campo das representações passou a ser uma arena de contestação, nesse sentido vale retomar o questionamento lançado por Hall (2016, p.211): “Será que um regime dominante de representação pode ser desafiado, contestado ou modificado? ”.

A resposta vai no sentido de que o significado nunca poderá ser fixado, o que acontece é que dado regime de representação faz um grande esforço para tentar fixar significados. Diante disso, percebe-se que as estratégias de estereotipagem trabalharam justamente nesta chave na teledramaturgia e conseguiram um sucesso considerável – na fixação de significados. Mas, de acordo com Hall (2016), apenas por um certo tempo, já que o significado começa a descolar –

deslizar/derrapar/arrancado/redirecionado, e novos significados preenchem os antigos. A partir desse deslizar, portanto, torna-se possível a transcodificação de determinados códigos¹⁵².

Para esse processo é fundamental recorrermos aos códigos utilizados nas representações, e o presente trabalho buscou justamente esse mapeamento, compreendendo as tentativas de fixação de significados. Os descompassos entre a sociedade e a dramaturgia, bem como a negação de pautas, sobretudo da questão racial, nos possibilitaram ter dimensão dos movimentos contra estratégicos que buscam contestar esses regimes racializados de representação.

O movimento de inversão dos estereótipos como estratégia de transcodificação busca justamente a valorização de características que seriam acionadas como elementos negativos e intrínsecos a determinados sujeitos. Ao analisar a adoção dessa estratégia no caso do cinema norte americano, Hall (2016), pontuou que:

Para transformarmos um estereotipo não precisamos necessariamente invertê-lo ou subvertê-lo. Escapar das garras de um dos extremos do estereotipo (os negros são pobres, infantis, subservientes, sempre apresentados como servos, eternamente “bons”, eles estão em posições subalternas, são obedientes aos brancos, nunca os heróis, estão desligados do *glamour*, do prazer e das recompensas sexuais e financeiras) talvez signifique simplesmente estar preso em sua alteridade estereotípica (negros são motivados pelo dinheiro, adoram mandar nos brancos de seu entorno, perpetram a violência e o crime tão bem como qualquer outra pessoa, são “durões”, fogem com as mercadorias, deliciam-se com drogas, crime e sexo promíscuo, são durões e sempre se dão bem no final.) (HALL, 2016, p. 215)

Embora a prática de inversão dos estereótipos se configure enquanto uma ferramenta de contestação, permanece em diálogo com os binarismos construídos pelos regimes de representação racializados. Nesse sentido, Hall (2016, p. 215) considera que parece que as inversões não escapam completamente das: “(...) contradições da estrutura binária da estereotipagem racial.”

Na segunda estratégia há uma substituição das imagens negativas por imagens positivas, sobretudo relacionadas a vida, a cultura e ao cotidiano dos sujeitos. De fato, na tentativa de construir uma identificação positiva amplia-se e muito a gama das representações, de modo que traga maior complexidade aos significados sobre o de ser negro.

O campo da contestação é ainda muito mais complexo, já que de acordo com Hall (2016), as estratégias que direcionam suas representações entre positivo/negativo, embora

¹⁵² O conceito de transcodificação formulado por Bakhtin e Volosinov consiste: “na tomada de um significado existente e sua colagem em um novo significado (exemplo, *Black is beautiful*).” (HALL, 2016, p. 212)

contribuam para a ampliação dos repertórios de representação os aspectos negativos não são completamente deslocados do significado. Ou seja, o significado continua flutuando entre o polo negativo e o positivo, depende agora somente do acionamento que será feito e por quem será. Em resumo o autor destaca que: “A estratégia desafia os binários - mas isso não os prejudica. Os rastafáris pacíficos, que tornam conta de crianças, ainda podem aparecer no jornal do dia seguinte como um estereotipo de negro exótico e violento...” (HALL, 2016, p. 218)

Há ainda uma terceira estratégia que visa trabalhar através das representações. Ou seja, está muito mais preocupada com as formas de representação do que com a inserção de um novo repertório. Em suma, para Hall (2016, 219) essa terceira estratégia assume que os significados não poderão ser fixados, e a partir disso trabalha conjuntamente com esse caráter mutável do significado: “Assim, em vez de evitar o corpo do negro, por estar ele tão absorvido pelas complexidades de poder e subordinação dentro da representação, essa estratégia toma positivamente, como o principal local de suas estratégias representacionais, tentando fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios.”¹⁵³

Conforme pontuamos no início deste trabalho, o status e a potência da televisão ainda é indiscutível no Brasil, no entanto, grande parte do público já não recorre apenas à televisão para se entreter ou se informar, justamente porque não encontra nestes canais todos os assuntos que deseja ver – considerando que a teledramaturgia contemporânea ainda opera a partir de códigos culturais datados.

Embora os códigos culturais mobilizados pela mídia tradicional – leia-se Televisão – sejam os mesmos da década de 1970, o cenário do audiovisual já não é mais o mesmo. As possibilidades são outras. Na contemporaneidade as plataformas digitais já possibilitam o preenchimento das lacunas deixadas pelas narrativas hegemônicas, possibilitando também que outras narrativas embarquem em um circuito pelo mundo.

Certamente que a questão do papel da mídia tradicional permanece sendo objeto de tensionamentos, mas o ponto é: a partir do mapeamento destes códigos, da apreensão dos jogos de interesse que circundam por essas narrativas tradicionais, e que são utilizados como justificativas para a manutenção de um *status* no meio da dramaturgia, torna-se possível compreender as contestações que já dão seus primeiros passos e que poderão ser acionadas em outros canais de comunicação.

¹⁵³ E nesse sentido: “Em vez de evitar o perigoso terreno aberto pelo entrelaçamento entre sexualidade, gênero e ‘raça’, contesta de forma deliberada as definições sexuais e de gênero dominantes da diferença racial que *operam* sobre a sexualidade dos negros.” (HALL, 2016, p.219)

Embora em um momento anterior a TV, e portanto a criação de narrativas similares as feitas nas telenovelas parecessem depender desse trânsito entre os canais de comunicação hegemônicos, percebe-se, nesse momento, que a contestação parece possível a partir da criação de plataformas de conteúdos que reverberem narrativas outras, diferentes daquelas que apagaram e negaram sujeitos e agendas importantes para a compreensão da sociedade brasileira. Recentemente a Uol conversou com alguns idealizadores de plataformas como a Wolo TV¹⁵⁴, Lab Fantasma TV¹⁵⁵, Trace Brazuca¹⁵⁶ e a Afro TV¹⁵⁷ – que seguem um estilo de programação e estrutura similar à de um canal de Televisão. Surgiram também as plataformas de conteúdos audiovisuais como a Todesplay criada pela Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (Apan)¹⁵⁸ e a plataforma Afroflix¹⁵⁹.

O surgimento destes canais de comunicação, muitos que surgem justamente com a intenção de contestar os regimes de representação racializados, são muito significativos para o campo das representações, sobretudo, quando encaramos que estes possuem o potencial de provocar o deslocamento dos significados que até aqui modelaram as telenovelas, por exemplo. Embora seja um movimento que tenha raízes muito mais antigas do que conseguimos exprimir

¹⁵⁴ Diante do mesmo cenário, o ator e diretor angolano Licínio Januário e o diretor de tecnologia Leandro Lemos idealizaram a *Wolo TV*, o canal tem por objetivo o valorizar protagonismo negro na frente e atrás das câmeras. A primeira produção da *Wolo TV* é a comédia seriada "*Casa da Vó*", série que contou com mais de 60 profissionais envolvidos, sendo 99% deles negros. No elenco, a cantora e atriz Margareth Menezes desempenha sua primeira protagonista, e o rapper Rincón Sapiência também faz parte do elenco da série. Acessado em: <https://www.uol.com.br/splash/reportagens-especiais/invisibilizados-na-telinha-negros-criam-seus-proprios-canais-de-tv/#page2> (17/03/2021).

¹⁵⁵ Em maio de 2020, os irmãos Emicida e Fióti lançaram a *Lab Fantasma TV*. O canal, na Twitch (serviço de *streaming* de vídeos e lives), conta com uma programação diária e atrações que abordam música, ativismo, games e bem-estar. O canal faz parte da Laboratório Fantasma, empresa fundada pelos irmãos há 12 anos, englobando produção de eventos, gravadora, editora e marca de streetwear. Acessado em: <https://www.uol.com.br/splash/reportagens-especiais/invisibilizados-na-telinha-negros-criam-seus-proprios-canais-de-tv/#page2> (17/03/2021)

¹⁵⁶ O Canal Trace Brazuca faz parte do grupo francês Trace, presente em mais de 160 países. O canal estreou no Brasil em julho de 2020, tornando-se o primeiro do gênero na TV fechada De acordo com suas metas: “O Canal tem como objetivo transmitir um conteúdo inovador, com linguagem universal, para que todas as pessoas se sintam incluídas e possam enxergar as suas origens e o Brasil como de fato ele é. Para além disso, potencializar as vozes da população negra estão entre as grandes propostas do novo canal Trace Brazuca”. Acessado em: <https://br.trace.company/atividades/televisao/trace-brazuca/> (17/03/2021).

¹⁵⁷ Afro TV foi fundada no final do ano de 2020. Paulo Rogério Nunes, co-fundador do canal, contou para a Uol que foram realizados diversos estudos para mapear o perfil do consumidor de conteúdo negro no Brasil, e que foi constatado um grande potencial consumidor e que ansiava por produções que priorizassem o protagonismo negro. O canal explora programações que versam sobre as áreas de beleza, economia e comportamento. Acessado em: <https://www.uol.com.br/splash/reportagens-especiais/invisibilizados-na-telinha-negros-criam-seus-proprios-canais-de-tv/#page2> (17/03/2021)

¹⁵⁸ A Todesplay assume a proposta de ser uma plataforma de *streaming* que busca conteúdos mais representativos. Acessado em: <https://todesplay.com.br/> (17/03/2021).

¹⁵⁹ A plataforma foi criada pela cineasta Yasmin Thayná e assumiu a proposta de ser: “uma plataforma colaborativa que disponibiliza conteúdos audiovisuais online com uma condição: aqui no AFROFLIX você encontra produções com, pelo menos, uma área de atuação técnica/artística assinada por uma pessoa negra. São filmes, séries, web séries, programas diversos, *vlogs* e clipes que são produzidos OU escritos OU dirigidos OU protagonizados por pessoas negras.” Acessado em: <http://www.afroflix.com.br/> (17/03/2021).

neste texto, a criação de canais pretos, digamos assim, tem muitas das condições necessárias para alterar o cenário das representações significativamente. Resta-nos agora investigar quais contra estratégias – dentro dos caminhos desenhados por Hall (2016) – serão acionadas para tal feito.

Ao contrário do argumento enraizado na mentalidade dos profissionais da teledramaturgia – que se a telenovela tocasse em determinados temas e parecesse uma defesa de tese, ela seria rejeitada pelo público – estas, e outras plataformas, depararam-se com um mercado que deseja consumir um conteúdo que busque romper com os códigos racializados, e que além disso, conteste as produções que operem única e exclusivamente a partir desses regimes de representação. No argumento dos idealizadores desses canais ecoa o fenômeno provocado pelas séries produzidas pela Netflix nos últimos anos, que traziam protagonistas negros, elencos negros e, em grande medida, travaram um debate sobre a questão da racialização dos sujeitos¹⁶⁰.

Em grande medida, estas criações são frutos desse deslocamento nas narrativas, pesquisas de mercado indicam a potência do público negro que consome audiovisual no Brasil. A tendência é de que plataformas e conteúdos como estes pipoquem nos próximos anos e, conseqüentemente, estas produções serão responsáveis por um repensar dos códigos culturais racializados que parecem fundantes e estruturantes da teledramaturgia brasileira. Do ponto de vista de Ad Júnior¹⁶¹:

Ninguém está tirando uma coisa para colocar outra. Não estamos fazendo uma substituição de conteúdo. Estamos simplesmente ampliando o leque de produções audiovisuais para novas narrativas que fazem sentido para muitos brasileiros. É mais que bem-vinda essa tendência que já acontece há um tempo fora do Brasil, na qual estamos entrando de cabeça. Ainda há muitas histórias a serem descobertas e muito para dividir, mostrar, ensinar e também aprender.

O contexto das mídias digitais permite este deslocamento do poder de narrador. No entanto, não ficamos apenas nesse espectro, pois algumas grandes plataformas já percebem também a necessidade de alterar as bases de suas narrativas, seja na ficção ou nas grades de programação diária. Embora seja um movimento que vem ganhando mais força a partir do ano de 2020, já se pode visualizar os impactos e as aberturas que promoveram no âmbito das

¹⁶⁰ Em janeiro de 2020, a Netflix realizou pesquisas de mercado para compreender o público consumidor brasileiro e divulgou que cerca de sete em cada dez jovens negros que foram entrevistados querem ver séries e filmes em que se sintam representados. Acessado em: <https://www.uol.com.br/splash/reportagens-especiais/invisibilizados-na-telinha-negros-criam-seus-proprios-canais-de-tv/#page7> (17/03/2021).

¹⁶¹ Ad Júnior é *Head Marketing* na Trace Brasil. Acessado em: <https://www.uol.com.br/splash/reportagens-especiais/invisibilizados-na-telinha-negros-criam-seus-proprios-canais-de-tv/#page7> (17/03/2021).

produções audiovisuais. Talvez, em um momento futuro, seja possível lançar luz sobre essas alterações, buscando compreender de que maneira essas novas bases narrativas impactaram nos códigos estabelecidos na década de 1970 pela dramaturgia tipicamente brasileira da Rede Globo de Televisão.

Destarte que seja compreendido que, embora os códigos mapeados até aqui, e que repercutem nas produções mais contemporâneas devam ser levados a sério, tem se tornado possível visualizar o rompimento com esses ciclos representativos. Na década de setenta, os movimentos de arte negra, coletivos de teatro e etc. não se encontraram com as possibilidades oferecidas pelas plataformas digitais que existem hoje, e diante disso, bases racializadas permaneceram operando nos canais de comunicação hegemônicos. Mas o que vem por aí? Analiticamente, parece-nos que a TV, ainda em um pedestal na sociedade brasileira – e o presente trabalho não deixa de reconhecer isso – terá que, de alguma maneira, revisar suas bases narrativas, afinal trata-se de um mercado consumidor gigantesco e que lança constantemente suas demandas. Uma questão ainda mais profunda agora é: quais serão os resultados disso?

Por ora, ao ligarmos a TV será preciso ainda visualizar alguns destes códigos culturais que trouxemos para esta reflexão. A realidade encenada nas telas não buscou um diálogo com os Brasis, conforme tentou indicar a recente campanha da emissora. Os Brasis querem se ver, os Brasis querem falar, mas isso só se tornará possível quando esses velhos códigos culturais forem renunciados e quando novos olhares integrarem as equipes de filmagens, direção e roteiro. Até aqui, muito se pode apreender sobre o modo de funcionamento das telenovelas; daqui em diante, novos aprendizados nos parecem necessários e fundamentais para que seja possível compreender os rompimentos possíveis a partir da nova cena do audiovisual, que até aqui pareceu-nos surgir com um grande apelo social, e tem sido muito fortalecida, desde os últimos anos, via plataformas digitais.

Referências bibliográficas

ABREU, G. F. **É difícil como o que?** Escravidão e usos públicos do passado nas telenovelas *Escrava Isaura* (1976) e *Xica da Silva* (1996). Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre/RS, 2018.

ACEVEDO, C. R. A. NOHARA, J. J. Interpretações sobre os retratos dos afro-descendentes na mídia de massa. **Revista de Administração Contemporânea**, p. 119-146, Curitiba, 2008.

ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

ALVES, A. C. A nova abordagem racial da telenovela brasileira: ruptura ou confirmação do mito da democracia racial? **Estudos de Sociologia - ISSN: 2317-5427**, [S.l.], v. 1, n. 18, mar. 2013 Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235237/28260>>. Acesso em: 08 janeiro de 2021.

ALVES, P, S., LIMA, S.E. A realidade sociocultural da região cacauzeira no romance *Gabriela, cravo e canela*: confluências entre a história e a literatura. **Revista Desenredo**, 16(2), 2020. <https://doi.org/10.5335/rdes.v15i2.9273>

AMADO, J. **O Grande Mentiroso**: tradição, veracidade e imaginação em História Oral. São Paulo: UNESP, 1995.

AMADO, J. **Gabriela, Cravo e Canela**. Alfragide: Dom Quixote, 2012.

AMÂNCIO, K.A de O. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa**. 2016. Tese (Doutorado) apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo 2015.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, J. Z. Almeida de. **Negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo, Editora SENAC, 2000.

_____. **A Negação do Brasil**. São Paulo Rio de Janeiro, 2000a. (Documentário em vídeo).

_____. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista de Estudos Feministas**. vol.16, n.3, pp.979-985 Florianópolis, 2008.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Carmen Miranda e a performatividade da baiana. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 5, n. 1, jan.-jun. 2015, pp. 207-234.

BARRETO, R. G. **Comunicação, educação e consumo: a telenovela Lado a Lado e a questão do negro no Brasil**. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – PPGCOM /ESPMS, 2004.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENTO, M. A. Branqueamento e branquitude no Brasil In: CARONE, I.; BENTO, M. A. (org). **Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 25-58.

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

_____. **Nation and narration**. London: Routledge, 1990.

BORDWELL, D. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301. v. 2.

_____. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BRAGA, A. **História da beleza negra no Brasil: discursos, corpos e práticas**, São Carlos, EdUFSCar, 2015.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. Cad. Pagu [online]. 2006, n.26, pp.329-376. ISSN 1809-4449. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332006000100014>.

BUCK-MORSS, S. Hegel e Haiti. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 90, pág. 131-171, julho de 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000200010&lng=en&nrm=iso>. acesso em 07 de maio de 2021. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002011000200010>.

BUENO, W. C. **Processos de Resistência e construção de subjetividades no Pensamento Feminista Negro: uma possibilidade de leitura da obra *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (2009)** a partir do conceito de imagens de controle. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade Vale do Rio dos Sinos. Programa de Pós-Graduação em Direito, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 2019.

BUONANNO, M. Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade. In: **Telenovela. Internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004, p. 331 -360.

CAPARELLI, S. **Comunicação de massa sem massa**. São Paulo, Cortez, 1982.

COHN, Gabriel. **Sociologia da Comunicação**. São Paulo: Pioneira, 1972.

_____. Televisão, consciência e indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.) **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

CLARK, W. TV: veículo de integração nacional. Palestra na ESG em 1975. In: **Mercado Global**, nº17/18, 1975.

COLLINS, P. H. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. New York: Routledge, 2009.

CONCEIÇÃO DE JESUS, M. O regime militar e a questão racial: o interdito. Entre o local e o global: Anais do **XVII Encontro de História da Anpuh-Rio**, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em:

http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1465860689_ARQUIVO_TEXTO_COMPLETOPARAANPUH.pdf acesso em 23 março de 2021.

COSTA, S. Desprovincializando a sociologia, a contribuição pós-colonial. **Revista Brasileira De Ciências Sociais** - Vol. 21 Nº. 60, 2006.

COUCEIRO DE LIMA, S. Reflexos do “racismo à brasileira” na mídia. **Revista USP**, São Paulo, n.32, 1997.

CUNHA, Isabel Ferin. A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal. **Cafajeste. Pagu**, Campinas, n. 21, pág. 39-73, 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332003000200004&lng=en&nrm=iso>. acesso em 25 de março de 2021. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332003000200004>.

CUNHA, I. F.; SILVA, J. F. T. A telenovela Gabriela na memória das mulheres brasileiras e portuguesas. **Ciberlegenda**, Nº30 -2014/1 pp.22-35. 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36952/21527>. Acesso em 25 de março de 2021.

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

DOMINGUES, P. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, Niterói, v. 12, n. 23, pág. 100-122, 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042007000200007&lng=en&nrm=iso>. acesso em 25 de março. 2021. <https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>

DU BOIS, W.E.B. **As almas da gente negra**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999.

DU GAY, P., HALL, S., JANES, L., MACKAY, H. & NEGUS, K. *Doing cultural studies: the story of the Sony Walk-man*, Londres, Sage/The Open University, 1997. (Livro 1 desta série).

DUMONT. As divisões internacionais da televisão brasileira. **Telenovela. Internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004 pp. 111-118.

ESCOBAR, Geanine Vargas. **Memória da Militância Negra durante a Ditadura Militar no Brasil e a Luta Antirracista através do Acervo Fotográfico de Oliveira Silveira (1971-1988)**. Dissertação – (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador, EDUFBA, 2008.

FERNANDES, C. M. O coronelismo ficcional e os desmandos da política brasileira na telenovela *Meu pedacinho de chão*. **Revista Comunicação & Sociedade**, v. 37, p. 213-235, 2015.

FERREIRA, E. Z. **Aprendizagem histórica: diálogos entre a telenovela “Gabriela” e a historiografia**. 2014. 201 fs. Dissertação (Mestrado Profissional em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande/ RS, Brasil, 2014.

FREYRE, G. **Casa-Grande & Senzala**. Editora Record, Rio de Janeiro, 34ª edição, 2008.

GARCIA, E. G. Isto deve ser obra da esquerda comunista, marronzista e badernenta: sociedade e política na telenovela *O Bem-Amado*, 2016.. Emilla Grizende Garcia. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis/SP, 2016.

GILROY, P. **Entre campos: Nações Culturais e o fascínio da raça**. Tradução Celia Maria Marinho de Azevedo et. al. São Paulo: Annablume, 2007.

GIORGI, M.C.; ALMEIDA, F.S.; PAIVA, M.V.S. A não representação do negro nas telenovelas brasileiras: O caso “Gabriela”. In: **Revista Educere et Educare: Revista de Educação**. Vol.10 Número 20 jul./dez .2015 p. 573 – 583

GOMES SILVA, T. O. A voz de Analba Brazão Teixeira contra o autoritarismo, o sexismo e o racismo durante a ditadura militar no Brasil. Anais do **XV Encontro Estadual de História “1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado”**, UFSC, Florianópolis/SC, 2014. Disponível em:

http://www.encontro2014.sc.anpuh.org/resources/anais/31/1410215927_ARQUIVO_TauanaOliviaGomesSilva.pdf > acesso em 24 de março de 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GRIJÓ, W. P.; SOUSA, A. H. F. O negro na telenovela brasileira: a atualidade nas representações. **Estudos de comunicação** nº11, p.185-204, 2012.

GUIMARÃES, A. S. Preconceito de cor e racismo no Brasil. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v. 47, n. 1, pág. 9-43, 2004. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012004000100001&lng=en&nrm=iso>. acesso em 25 de março de 2021. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012004000100001>

_____. Cor e raça: Raça, cor e outros conceitos analíticos. In. PINHO, O.; SANSONE, L. **Raça: novas perspectivas antropológicas** / Livio Sansone, Osmundo Araújo Pinho (organizadores). - 2 ed. rev. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia: EDUFBA, 2008, pp.63-82.

GUIMARÃES, B. **A escrava Isaura**. Martin Claret, São Paulo, 2000.

GUIMARÃES J. C. N. **A escrava Isaura: uma visão multidimensional**. 2003. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

HALL, S. **Television as a medium and its relation to culture**. Department of Cultural Studies, University of Birmingham, P.O. box 363, Birmingham B15 2TT, 1971.

_____. “Race, Articulation, Societies Structured in Dominance”. In: **Sociological Theories: Race and Colonialism**. UNESCO, Paris, 1980. pp.306-324

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. **In: Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Black Diaspora Artists in Britain: Three “Moments” in Post-war History’, *History Workshop Journal*, vol. 61, no. 1: 2006, pp. 1–24. <https://doi.org/10.1093/hwj/dbi074>.

_____. **Cultura e representação**. Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

_____. **The Fateful Triangle – Race, Ethnicity, Nation**. Edited Kobena Mercer, Cambridge, MA, Harvard University, 2017.

HAMBURGER, E. “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. 1998.

_____. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, 82: 61-86, 2011.

HOFBAUER, A. Branqueamento e democracia racial – sobre as entranhas do racismo no Brasil In: **Por que "raça"?** Breves reflexões sobre a questão racial no cinema e na antropologia ed.Santa Maria – EDUFMS, 2007

Hooks, Bell. **Black looks:** race and representation. Boston: South End Press, 1992.

HU, Z.; TERESA ROBERTO, M. A Introdução e Recepção da “A Escrava Isaura” na China. **Gláuks - Revista de Letras e Artes**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 99-123, 2020. DOI: 10.47677/gluks.v20i2.192. Disponível em: <https://www.revistagluks.ufv.br/Gluks/article/view/192>. Acesso em: 25 mar. 2021.

KEHL, M. R. As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões: In **Anos 70 – Televisão**. Rio de Janeiro, Gráfica Europa, 1980.

_____. Três ensaios sobre a telenovela. In: COSTA, Alcir Henrique da. et al.(Orgs). **Um país no ar**. São Paulo: Brasiliense, 1986. pp.277-323.

KLANOVICZ, L. R. F. De Gabriela a Juma: imagens eróticas femininas nas telenovelas brasileiras. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis , v. 18, n. 1, p. 141-160, Apr. 2010. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2010000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 25 de março de 2021. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2010000100008>

LISBOA FILHO, F. F.; MORAES, A. L. C. Estudos Culturais aplicados a pesquisas em mídias audiovisuais: o circuito da cultura como instrumental analítico. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 41, n. 42, p. 67-86, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2014.85103. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/85103> Acesso em: 25 março de 2021.

Lopes, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, (26), 17-34, 2003. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>

LOPES, M. I. V ; BORELLI, S. H. S. & RESENDE, V. da R. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

MARTÍN-BARBERO, J. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: **Telenovela. Internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004, p.23-47.

MARTINHA, P. P. B. **Gabriela, Cravo e Canela:** Análise da composição dos figurinos para as telenovelas., 2013. Dissertação (Mestrado) Design em Moda. Universidade de Lisboa. Faculdade de Arquitetura, Lisboa, Portugal, 2013.

MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995

MARTINS, S. A Construção da Identidade das Telenovelas Brasileiras: O Processo de Identificação dos Telespectadores com a Narrativa Ficcional Televisiva. **VI Congresso Nacional de História da Mídia**, Niterói, Rio de Janeiro, 2008.

MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. **O carnaval das imagens**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MEDEIROS, A. M. Dias Gomes e a telenovela brasileira: O "nacional-popular" em O Bem-Amado, Saramandaia e Roque Santeiro. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Florianópolis, 2016.

MEDEIROS, P.M. Rearticulando narrativas sociológicas: Teoria social brasileira, Diáspora africana e Desracialização da experiência negra. **41º Encontro anual ANPOCS**. Caxambú, 2017.

_____. A produção na área de Relações raciais: uma análise teórico-metodológica das pesquisas brasileiras (2001-2017). **42º Encontro anual ANPOCS**. Caxambú, 2018.

MEDEIROS, P.M.; VIEIRA, P. S. Por narrativas outras: educação e desracialização da experiência negra no Brasil. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v.49 n.172, pp. 288-307 abr/jun, 2019. <https://doi.org/10.1590/198053145497>

MEMÓRIA, Globo. **O Bem-amado**. 1973. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-bem-amado/>

_____. **Gabriela**. 1975. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/>

_____. **Escrava Isaura**. 1976. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/escrava-isaura/>

MICELI, S. **Imitação da vida: pesquisa exploratória sobre a telenovela no Brasil**. Tese de Mestrado, FFCL, USP, 1973.

MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX**. São Paulo, Annablume Editora, 2012.

MORAIS, B. V. A Mobilização Negra Internacional como uma cultura política: estudo de caso sobre a canção e a identidade negra na ditadura militar brasileira. **XIX Encontro Regional de História**, Juiz de Fora/MG, 2014. Disponível em: http://www.encontro2014.mg.anpuh.org/resources/anais/34/1401488388_ARQUIVO_TextoA_NPUHCulturapoliticanegra.pdf acesso em 24 de março de 2021.

MOURA, C. F. S. **O teatro experimental do negro: estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)**. 2008. 182 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes de São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86877>>.

MOTTER, M.L. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: Empréstimos e doações. **Telenovela. Internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004 pp. 250-292.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Identidade nacional versus identidade negra**. 1997. (Tese de Livre-Docência em Antropologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1997.

NASCIMENTO, A. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 50, pág. 209-224, abril de 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142004000100019&lng=en&nrm=iso acesso em 25 de março de 2021. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019> .

NEGRÃO, W. O processo de criação da telenovela. In: **Telenovela. Internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004, p. 202-222.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e Indústria Cultural**. Editora brasiliense. 5ª edição. São Paulo, 2001.

ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S. & RAMOS, J. M. O. **Telenovela. História e Produção**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PIRAJÁ, T. C. A intencionalidade das formas expressivas: estilo e método em Bordwell e Baxandall. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 44, n. 48, p. 142-157, 2017. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.131149. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/131149>. Acesso em: 25 mar. 2021.

PIQUEIRA, M. T. **Entre o entretenimento e a crítica social: a telenovela moderna da Rede Globo de Televisão e a formação de uma nova identidade nacional (1969-1975)**. 2010. 185 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

PEREIRA, M. S. O Circuito da Cultura: Um Estudo Aplicado à Fan Page do Festival Rock In Rio. V **SIPECOM – Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação**, UFSM, Santa Maria/RS, 2013 Disponível em: http://coral.ufsm.br/sipecom/2013/wp-content/uploads/gravity_forms/1-997169d8a192ed05af1de5bcf3ac7daa/2013/09/O-CIRCUITO-DA-CULTURA.pdf acesso em: 24 março de 2021.

PROENÇA FILHO, D. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193, abr. 2004.

- RAMOS, G. **Introdução crítica à sociologia**. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.
- RIDENTI, M. A Indústria Cultural brasileira na formulação de Renato Ortiz. **Revistas Unisinos**. Vol. 54, N. 2, p. 156-160, mai/ago 2018.
- ROSA, Daniela Roberta Antonio. **Teatro experimental do negro: estratégia e ação**. 2007. 180p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281890>>. Acesso em: 8 ago. 2018.
- RUY, L. G. **A Representação social do negro: uma análise de sua presença na teledramaturgia brasileira (2012-2015)**. Monografia (Graduação em Ciências Sociais), UFSCar, São Carlos, 2018.
- _____. De quem é o Brasil que aparece na tela? Uma análise sobre narrativa, poder e representação social na teledramaturgia brasileira. **Pensata: Revista dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNIFESP**, v. 9, n. 2, 16 fev. 2021.
- SACRAMENTO, I. **Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. 2012. 511p. (Tese) Doutorado em Comunicação e Cultura - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.
- _____. A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. **Intercom, Revista brasileira de Ciências da Comunicação.**, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 155-174, June 2014. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442014000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 25 março de 2021. <https://doi.org/10.1590/S1809-58442014000100008>
- SADLER, D. **Brasil imaginado**. De 1500 até o presente. Tradução: Flávia Bancher, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- SAID, E. **Orientalismo**. O oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- SALLES, G. V.N. Deixando de lado os entretantos e partindo direto para os finais: representação de uma Bahia na telenovela *O Bem-Amado* de Dias Gomes. V **ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. 27 a 29 de maio de 2009.
- SANTOS, A. W. **Exportação de telenovelas: A venda de Know-How**. 2010. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- SANTOS, J.R. O Movimento Negro e a crise brasileira. In: **Política e administração**. V.2 jul/set, 1985.

SIEGA, P. R. A seguir, cenas de um regime militar: política e propaganda nas novelas brasileiras dos anos 1970. Fênix – **Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 4, 2007.

SILVA, T. S. **Espetáculo inconveniente para qualquer horário**: a censura e a recepção das telenovelas na ditadura militar brasileira (1970-1980). 2016. 146f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza (CE), 2016.

SILVA, A. H. & FOSSÁ, M. I. T. Análise de conteúdo: Exemplo de aplicação da técnica para a análise de Dados Qualitativos. **IV encontro de ensino e pesquisa em Administração e Contabilidade. Brasília**. 2013.

SILVÉRIO, V. R. O papel das ações afirmativas em contextos racializados: algumas anotações sobre o debate brasileiro. In: GONÇALVES E SILVA, P. B.; SILVÉRIO, V. R. **Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica. Brasília**. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003. p. 55-80.

SILVÉRIO, Valter Roberto; TRINIDAD, Cristina Teodoro. Há algo de novo a se dizer sobre as relações raciais no Brasil contemporâneo? In.: **Educação & Sociedade. Revista de Ciências da Educação. Desigualdades e diversidade na Educação**. Vol. 33 – jul.-set, 2012.

SOARES, R. L. **Mídias e estigmas sociais: sutileza e grosseria da exclusão**. Tese de Livre Docência. ECA/USP, 2015.

SODRÉ, M. **A comunicação do grotesco**. Petrópolis, Vozes, 1971.

SOUSA, K. A. O Samba encontra o Rock: notas etnográficas sobre performance, resistência, socialização e solidariedade na diáspora africana. **19º Congresso Brasileiro de Sociologia**, UFSC - Florianópolis, SC, 2019.

STRAUBHAAR, J. As múltiplas proximidades das telenovelas e das audiências. In: **Telenovela. Internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004 pp. 75-110.

TÁVOLA, A. **A telenovela brasileira: História, Análise e Conteúdo**. Editora Globo. 1996.

TILLMANN, J. Gabriela: telenovela, políticas públicas, televisão privada e a disputa pela construção das identidades nacionais. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Belém/PA, 2019

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silencing the past: power and the production of history**. Editorial Comares, 2017.

VIANA, E. E. S. “Lélia Gonzalez e outras mulheres: pensamento feminista negro, antirracismo e antissexismo,” **Arcaz: Recursos Educacionais Abertos**. Disponível em: <https://arcaz.ct.utfpr.edu.br/items/show/158> acesso em 25 de março.2021.

VALENTIM, A. L. **A Internacionalização da Rede Globo**: estudo de Caso da exportação de telenovelas. Monografia (Conclusão de Curso) Relação Internacionais, Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas São Paulo, 2007.

ANEXOS

Anexo 01 - Ficha Técnica de *O Bem-Amado* (1973)

Autoria: Dias Gomes

Supervisão: Daniel Filho

Direção: Régis Cardoso

Período de exibição: 22/01/1973 – 03/10/1973

Horário: 22h

Nº de capítulos: 178

Elenco de <i>O Bem-Amado</i> (1973)	
Alcino Cunha	<i>Seu Minhoca</i>
Álvaro Aguiar	<i>Coronel Hilário Cajazeira</i>
Ana Ariel	<i>Ana Ariel</i>
Analy Alvarez	<i>Lúcia Leão</i>
André Valli	<i>Ernesto Cajazeira</i>
Angelito Mello –	<i>Mestre Ambrósio</i>
Antônio Carlos Ganzarolli	<i>Tião Moleza</i>
Antonio Victor	<i>Juiz de Sucupira</i>
Apolo Correia	<i>Maestro Sabiá</i>
Arnaldo Weiss	<i>Libório</i>
Augusto Olímpio	<i>Cabo Ananinas</i>
Auriceia Araújo	<i>Mãe de Zeca Diabo (Lima Duarte)</i>
Carlos Eduardo Dolabella	<i>Neco Pedreira</i>
Claudio Ayres da Mota	<i>Jornalista</i>
D'Artagnan Mello	<i>Carlito Medrado</i>

Dilma Lóes	<i>Anita Medrado</i>
Dirce Migliaccio	<i>Judicéia Cajazeira</i>
Dorinha Durval	<i>Dulcinéia Cajazeira</i>
Eliezer Motta	<i>Quelé</i>
Emiliano Queiroz	<i>Dirceu Borboleta</i>
Fausto Fama	<i>Vereador Minondas</i>
Ferreira Leite	<i>Joca Medrado</i>
Gracindo Júnior	<i>Jairo Portela</i>
Guiomar Gonçalves	<i>Maria da Penha</i>
Ida Gomes	<i>Doroteia Cajazeira</i>
Isolda Cresta	<i>Odete</i>
Jardel Filho	<i>Juarez Leão</i>
João Carlos Barroso	<i>Eustórgio</i>
João Paulo Adour	<i>Cecéu</i>
Jorge Botelho	<i>Nadinho</i>
Jorge Cândido	<i>Hoteleiro</i>
Juan Daniel	<i>Pepito</i>
Júlio César	<i>Cecéu Criança</i>
Lídia Mattos	<i>Dona Virgínia</i>
Lima Duarte	<i>Zeca Diabo</i>
Lutero Luiz	<i>Lulu Gouveia</i>
Margarida Rey	<i>Irmã de Zeca Diabo</i>
Maria Cláudia	<i>Adalgisa Portela</i>
Maria Lygia	<i>Anália Gouveia</i>
Maria Teresa Barroso	<i>Cotinha Cajazeira</i>

Mário Petraglia	<i>Amigo de Cecéu</i>
Marta Anderson	<i>Jerusa</i>
Milton Gonçalves	<i>Zelão das Asas</i>
Nair Prestes	<i>Balbina</i>
Nanai	<i>Demerval</i>
Paulo Gracindo	<i>Odorico Paraguaçu</i>
Rafael de Carvalho	<i>Coronel Emiliano Medrado</i>
Roberto Cesário da Silveira	<i>Pé de Chumbo</i>
Rogério Fróes	<i>Vigário</i>
Ruth de Souza	<i>Chiquinha do Parto</i>
Sandra Bréa	<i>Telma</i>
Suzy Arruda	<i>Florzinha</i>
Teresa Cristina Arnaud	<i>Mariana</i>
Valéria Amar	<i>Jaciara</i>
Wilson Aguiar	<i>Nezinho do Jegue</i>
Zilka Sallaberry	<i>Donana Medrado</i>

Fonte: Arquivo Memória Globo

Equipe técnica de <i>O Bem-Amado</i> (1973)	
Coordenação de produção	Mariano Gatti
Editor de VT	Ubiratan Martins
Assistente de produção	Almeida Santos
Continuista	Lia Mara
Sonoplastia	Paulo Ribeiro
Maquiagem	Erik Rzepecki
Figurino	Carlos Gil

Assistente de figurino	Nilson Resende
Cenografia	Paulo Dunlop
Assistente de cenografia	Guerrero
Assistente de estúdio	Nilton Canavezes
Música	Vinicius de Moraes e Toquinho
Iluminação	Sílvio Carneiro
Contrarregra	Paracium Gonçalves, José Cupertino, Zenon Alves, Carlos da Silva e Carlos Silveira
Chefia técnica	Silas Teixeira
Técnico	Guassalin Nagen
Câmeras	Joel José, Alexandre Braz e Carlos Giraldes
Áudio	Mauro Araújo e Mazoel de Lima
Operador de vídeo	Jorge Câmara
Operador de VT	Antonio Fernando
Supervisor de operações	Alpheu de Azevedo

Fonte: Arquivo Memória Globo

Anexo 02 – Ficha técnica de *Gabriela* (1975)

Autoria: Walter George Durst

Direção: Walter Avancini e Gonzaga Blota

Supervisão: Daniel Filho

Período de exibição: 14/04/1975–24/10/1975

Horário: 22h

Nº de capítulos: 135

Elenco de *Gabriela* (1975)

Alcino Cunha	<i>Aristóteles Pires</i>
Ana Maria Magalhães	<i>Glória</i>
Antônio Vitor	<i>Juiz</i>
Armando Bógus	<i>Nacib</i>
Blanche Paes Leme	<i>D. Crisalina</i>
Cidinha Milan	<i>Chiquinha</i>
Cosme dos Santos	<i>Tuísca</i>
Elisabeth Savalla	<i>Malvina</i>
Francisco Dantas	<i>Jesuino Mendonça</i>
Fúlvio Stefanini	<i>Tônico Bastos</i>
Gilberto Martinho	<i>Melk Tavares</i>
Hugo Carvana	<i>Argileu Palmeira</i>
Ilcéa Magalhães	<i>Pretinha</i>
João Paulo Adour	<i>Osmundo Pimentel</i>

José Wilker	<i>Mundinho Falcão</i>
Líbia Esmeralda	<i>D. Jorgina</i>
Margareth Boury	<i>Mariquinha</i>
Maria Angélica	<i>Neuzona</i>
Maria das Graças	<i>Deusolina</i>
Maria Lucia Dahl	<i>Jandaia</i>
Milton Gonçalves	<i>Filó</i>
Monah Delacy	<i>D. Dadá</i>
Neila Tavares	<i>Anabela</i>
Nivea Maria	<i>Jerusa</i>
Paulo César Pereio	<i>Príncipe</i>
Paulo Gracindo	<i>Coronel Ramiro Bastos</i>
Regina Vianna	<i>Salma</i>
Roberto Bomfim	<i>Chico Chicão</i>
Rubens de Falco	<i>Pimentel</i>
Samir de Montemor	<i>Saad</i>
Sônia Braga	<i>Gabriela</i>
Stênio Garcia	<i>Felismino</i>

(Fonte: Arquivo Memória Globo)

Equipe Técnica de <i>Gabriela</i> (1975)	
Coordenação de produção	Nilton Cupello
Desenhos de produção	Carybé
Edição	Roberto Talma e Luiz Paulo
Sonoplastia	Antonio Faya
Continuista	Carmem Ubilla
Cenários	Mário Monteiro e Gilberto Vigna
Assistente de cenógrafo	José Dias
Maquiagem	Eric Rzepecki
Iluminação	Dante Lecioli, José Marques e Jorge Coelho
Figurinista	Marília Carneiro
Assistentes	Cristina Guimarães e Luiz Tornelli
Câmeras	Eid Walesko, Márcio Tanaka, Cassiano P. Filho, Carlos Alberto Giraldes, Edson da Silva e Myro Murad
Vídeo	Ivo Soares, Paulo Carneiro e Jorge Câmara
Áudio	Sergio Murilo e Mauro Araújo
Contrarregra	Hamilton Loere, Vidal Cruz, Célio de Souza, Paracium Gonçalves e João Mário
Desenhos da abertura	Aldemir Martins
Montagem	Cyro Del Nero
Supervisão geral de operações	René Proença e Joel Motta
Supervisão técnica	Ivan Ferreira Guassalim, Antonio Braga e Nélcio Garcia Terra
Câmera portátil	José Mário
Efeitos especiais	Gabriel Queiroz
Trilha sonora	Guto Graça Mello

(Fonte: Arquivo Memória Globo)

Anexo 03 – Ficha Técnica de Escrava Isaura (1976)

Autoria: Gilberto Braga

Direção: Herval Rossano e Milton Gonçalves

Direção-geral: Herval Rossano

Diretor de núcleo: Herval Rossano

Período de exibição: 11/10/1976 – 05/02/1977

Horário: 18h

Nº de capítulos: 100

Elenco de *Escrava Isaura* (1976)

Agnaldo Rocha	<i>Alceu</i>
Almeida Santos	<i>Jayme</i>
Amires Veronese	<i>Alba</i>
André Valli	<i>Martinho</i>
Ângela Leal	<i>Carmem</i>
Ary Coslov	<i>Geraldo</i>
Átila Iório	<i>Miguel</i>
Beatriz Lyra	<i>Ester</i>
Carlos Duval	<i>Belchior</i>
Clarisse Abujamra	<i>Lúcia</i>
Dary Reis	<i>Conselheiro Fontoura</i>
Edir Silva de Castro	<i>Ana</i>
Edwin Luisi	<i>Álvaro</i>
Gilberto Martinho	<i>Comendador Almeida</i>
Haroldo de Oliveira	<i>André</i>
Henriette Morineau	<i>Madame Beçançon</i>
Isaac Bardavid	<i>Francisco</i>
Ítalo Rossi	<i>José</i>
José Maria Monteiro	<i>Capitão Andrada</i>
Lady Francisco	<i>Mãe de Isaura (participação especial)</i>

Léa Garcia	<i>Rosa</i>
Elisa Fernandes	<i>Taís</i>
Francisco Dantas	<i>Mattoso</i>
Lucélia Santos	<i>Isaura</i>
Maria das Graças	<i>Santa</i>
Mário Cardoso	<i>Henrique</i>
Mário Polimeno	<i>Palhares</i>
Marlene Figueiró	<i>Aninha</i>
Nena Ainhoren	<i>Lucíola</i>
Neusa Borges	<i>Rita</i>
Norma Blum	<i>Malvina</i>
Roberto Pirillo	<i>Tobias</i>
Rubens de Falco	<i>Leôncio</i>
Zeny Pereira	<i>Januária</i>

(Fonte: Arquivo Memória Globo)

Equipe Técnica de <i>Escrava Isaura</i> (1976)	
Produtor executivo	Almeida Santos
Editor	Beto Mariano
Cenografia	Paulo Dunlop
Supervisão de figurinos	Carlos Gil
Figurinos	Zenilda Barbosa
Sonoplastia	Guerra Peixe Filho
Produção musical	João Mello
Arranjos especiais	Waltel Branco
Pesquisadora de época	Ana Maria Magalhães
Abertura	Nilton Nunes e Eugênio Fernandes. Gravuras de Debret cedidas pela fundação Castro Maia
Assistentes de produção	Mario Bandarra e Almir Chagas
Maquiagem	Eric Rzepecki

Assistentes	Myrcea Cabral e Mercedes Mattos
Assistente de estúdio	Carlos Domingos
Assistente de cenografia	Sandra Demôro
Assistente de Figurinos	Elizabeth G. Passi
Continuista	Alzira das Neves
Contra-regra	Paracium Gonçalves, Sergio Hécio, João de Souza, Otavio de Farias, Adilson Luciano, João Mario e Helio Conceição
Cenotécnica	Ítalo Romano Papaleo
Câmeras	Milton Valinho, Aislan Canalini e Lizanias de Azevedo
Unidade portátil	José Mario, Antônio Marzullo e Pedro Pellicano
Iluminação	Manoel de Souza
Auxiliar	Cleto Pinto
Operador de vídeo	Denílson Albuquerque
Operador de vídeo-tape	Washington C. Silva
Operador de áudio	Ailton Ribeiro da Fonseca
Chefe de equipe	Aristeu Osório
Supervisor de externas	Ivan Ferreira
Chefe de operações	René Proença

(Fonte: Arquivo Memória Globo)

Anexo 04 – Dados sobre exportação das novelas *O Bem-Amado* (1973), *Gabriela* (1975) e *Escrava Isaura* (1976)

Novelas	Informações sobre as exportações
<i>O Bem-Amado</i> (1973)	<p>O <i>Bem-Amado</i> foi a primeira novela da TV Globo a ser exportada, abrindo o mercado estrangeiro para os produtos televisivos nacionais. Até aquele momento, eram comercializados apenas os textos.</p> <p>Na versão exibida pela América do Sul os 180 capítulos originais foram transformados em 223, atendendo a necessidade de capítulos com uma duração menor.</p> <p>No decorrer da década a novela alcançou outros extremos, tendo sido exportada para 30 países, entre eles os Estados Unidos. Em 1977, toda a América Latina, - exceto a Venezuela – acompanhava a novela <i>O Bem-Amado</i> através da <i>Spanish International Network</i>.</p> <p>Em sua trajetória internacional, a novela atingiu o mercado europeu através da venda de direitos de exibição em Portugal.</p>
<i>Gabriela</i> (1975)	<p>Foi a primeira telenovela exibida em Portugal, estreando em 16 de maio de 1977 e conquistou um significativo público.</p> <p>Ainda no ano de 1977, o número de aparelhos televisivos era baixo em Portugal (cerca de 150 televisores por mil habitantes), o que fazia com que as habitantes das aldeias, vilas pequenas e bairros populares a deslocarem-se aos cafés, às associações de bairro e de moradores para acompanharem a exibição da telenovela.</p> <p>Esse sucesso também se refletiu em novos modos de comportamento e de relacionamento social. A trama introduziu referências de moda, penteados, a escolha dos nomes de bebês nascidos naquele período.</p> <p><i>Gabriela</i> (1973) atingiu um nível de proximidade com o cotidiano dos portugueses que as reuniões na Assembleia da República</p>

	<p>chegaram a ser adiadas para depois do horário de exibição da novela.</p>
<p><i>Escrava Isaura (1976)</i></p>	<p>A trama foi por anos consecutivos a novela mais exibida no mundo, chegando a cerca de 110 países, entre eles destacam-se: Alemanha; África do Sul; Áustria; Bélgica; Bulgária; China; Coreia; Dinamarca; Gana; Hungria; Indonésia; Islândia; Israel; Letônia; Namíbia; Nigéria, Polônia; Portugal; Rússia. Moçambique; Turquia; Suíça; França; Itália.</p> <p>Em Cuba, por exemplo, o racionamento de energia do país chegou a ser suspenso para que os telespectadores não perdessem os capítulos da novela.</p> <p>Na China, Lucélia Santos ganhou o Prêmio Águia de Ouro; aquela foi a primeira vez que uma atriz estrangeira conquistou um prêmio no país. A novela tornou o livro de Bernardo Guimarães um sucesso no país. Sendo traduzido para o chinês.</p> <p>Na Polônia milhares de pessoas lotaram um estádio para assistir a uma disputa entre sócias dos personagens Isaura e Leôncio.</p> <p>Chegando ao final de 1985 (10 anos depois de ser exibida no Brasil) a novela <i>Escrava Isaura</i> já havia sido vendida a 27 países. Passados mais de quarenta anos de sua estreia, <i>Escrava Isaura</i> permanece em destaque na lista das novelas mais comercializadas no exterior.</p> <p>De acordo com o Arquivo Memória Globo, os Dados divulgados pela Diretoria de Negócios da Globo sinalizam que a novela, no ano de 2016, ocupava a quinta posição no ranking de programas mais vendidos ao exterior pela Globo, somando 104 países licenciados a exibi-la.</p>

Anexo 05 – Trilha Sonora das telenovelas O Bem-Amado

Trilha Sonora de O Bem-Amado (1973)

Paiol de Pólvora

Compositores: Vinicius de Moraes / Toquinho

Intérpretes: Vinicius de Moraes e Toquinho

Patota de Ipanema

Compositores: Toquinho / Vinicius de Moraes

Intérpretes: Maria Creusa

Veja Você

Compositores: Toquinho / Vinicius de Moraes

Intérpretes: Toquinho e Maria Creusa

Cotidiano N° 2

Compositores: Vinicius de Moraes / Toquinho

Intérpretes: Vinicius de Moraes e Toquinho

O Bem-Amado

Compositores: Toquinho / Vinicius de Moraes

Intérpretes: Coral Som Livre

Meu Pai Oxalá

Compositores: Toquinho / Vinicius de Moraes

Intérpretes: Vinicius de Moraes e Toquinho

Se o Amor Quiser Voltar

Compositores: Vinicius de Moraes / Toquinho

Intérprete: Maria Creusa

Um Pouco Mais de Consideração

Compositores: Toquinho / Vinicius de Moraes

Intérpretes: Toquinho

Quem És? (Chi Sei?)

Compositores: Sergio Endrigo/ Vinicius de Moraes / Toquinho

Intérpretes: Nora Ney

Se o Amor Quiser Voltar

Compositores: Vinicius de Moraes / Toquinho

Intérpretes: Orquestra Som Livre

No Colo da Serra

Compositores: Toquinho / Vinicius de Moraes

Intérpretes: Vinicius de Moraes e Toquinho

(Fonte: Arquivo Memória Globo)

Anexo 06 – Trilha sonora da novela *Gabriela* (1975)**Trilha sonora de Gabriela (1975)****Coração Ateu**

Compositor: Sueli Costa
Intépretes: Maria Bethânia

Guitarra Baiana

Compositor: Moraes Moreira
Intépretes: Moraes Moreira

Alegre Menina

Compositores: Jorge Amado / Dori Caymmi
Intépretes: Djavan

Quero Ver Subir Quero Ver Descer

Compositores: Tradicional (Arr. R. Santana)
Intépretes: Walter Queiroz

Horas

Compositor: Dorival Caymmi
Intépretes: Quarteto Em Cy

São Jorge dos Ilhéus

Compositor: Alceu Valença
Intépretes: Alceu Valença

Modinha para Gabriela – Tema de abertura

Compositor: Dorival Caymmi
Intépretes: Gal Costa

Filho da Bahia

Compositores: Walter Queiroz
Intépretes: Fafá de Belém

Caravana

Compositores: Geraldo Azevedo / Alceu Valença
Intépretes: Geraldo Azevedo

Porto – Tema geral

Compositor: Dori Caymmi
Intépretes: MPB4

Retirada

Compositores: Elomar
Intépretes: Elomar

Doces Olheiras**Compositores:** João Bosco / Aldir Blanc**Intépretes:** João Bosco**Adeus****Compositores:** Dorival Caymmi**Intépretes:** Walker

(Fonte: Arquivo Memória Globo)

Anexo 07 – Trilha sonora da novela *Escrava Isaura* (1976)**Trilha Sonora de *Escrava Isaura* (1976)****Prisioneira**

Compositores: Paulo César Pinheiro/ João Mello

Intérprete: Elizeth Cardoso

Amor Sem Medo

Compositores: Francis Hime/ Paulo César Pinheiro

Intérprete: Francis Hime

Retirantes – Tema de abertura

Compositores: Jorge Amado/ Dorival Caymmi

Intérprete: Dorival Caymmi

Nanã

Compositores: Moacyr Santos/ Mário Telles

Intérprete: Orquestra Som Livre

Banzo

Compositor: Hekel Tavares

Intérprete: Os Tingoãs

Mãe Preta

Compositores: Caco Velho/ Piratini

Intérprete: Coral Som Livre

(Fonte: Arquivo Memória Globo)