

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF  
MESTRADO INTERINSTITUCIONAL – MINTER

**ANA LEILA MELONIO DOS SANTOS**

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ÉTNICA BRASILEIRA ATRAVÉS DA  
TELENOVELA**

Niterói  
2011

**ANA LEILA MELONIO DOS SANTOS**

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ÉTNICA BRASILEIRA ATRAVÉS DA  
TELENOVELA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado Interinstitucional – MINTER, pelas Universidades Federal do Maranhão e Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Comunicação.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>.Dra. MARIANA BALTAR

Niterói  
2011

**ANA LEILA MELONIO DOS SANTOS**

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ÉTNICA BRASILEIRA ATRAVÉS DA  
TELENOVELA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado Interinstitucional – MINTER, pelas Universidades Federal do Maranhão e Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Comunicação.

Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/2011.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Mariana Baltar- Orientadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ângela Prysthon  
Examinadora

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Maurício Bragança  
Examinador

Niterói  
2011

A meu pai, José Nascimento Melonio.

A minha mãe, Elba Santos Melonio (*n memorum*).

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela dádiva da vida, pelo seu infinito amor e misericórdia, minha fortaleza, meu tudo.

A Fernando, meu marido, pelo seu amor, compreensão e cumplicidade.

Aos meus filhos, Fernando Filho e Leila Fernanda, aos meus netos Marcus Fernando, Maria Fernanda e Ana Luísa que está para chegar, por fazerem parte da minha história.

Aos Professores Drs. Francisco Gonçalves Ferreira Júnior, Fernando Rezende e Afonso Albuquerque por terem tornado este mestrado real.

A minha orientadora Professora Dra. Mariana Baltar, pela disponibilidade, empenho, competência e amizade na condução deste trabalho.

Aos companheiros de mestrado, Arnold, Marcos, Euclides e Junderlei, pela convivência.

Aos amigos Zefinha, Nilma, Jovelina, Francinete, Adeilce e Protásio, pela força nos momentos mais difíceis.

“O presente do passado é a memória.  
O presente do presente é a visão.  
O presente do futuro é a espera”.

Santo Agostinho.

## RESUMO

A presente dissertação tem como objeto de estudo a construção da identidade étnica brasileira através da telenovela, a partir da análise das telenovelas *Da Cor do Pecado* e *Viver a Vida*, com ênfase na representação das personagens vividas pela atriz Tais Araujo, protagonista das duas telenovelas. Buscou-se refletir como a própria imagem pública da atriz participa do processo de reconfiguração e construção da identidade étnica brasileira. Nesse sentido, consideraremos para além das personagens na telenovela, a própria trajetória de Taís Araújo. Estudou-se a relação da telenovela com a ficção e o melodrama, descrevendo a caminhada histórica da televisão e da telenovela no Brasil e a importância desse gênero narrativo na vida do telespectador brasileiro. Para a abordagem dos conceitos de identidade e identidade étnica, raça e construção de identidade a pesquisa assenta-se teoricamente sobre os conceitos elaborados a partir dos Estudos Culturais. Os principais teóricos com tradição nestes Estudos são Stuart Hall, Néstor Canclini, Martín-Barbero, Douglas Kellner, além de uma variedade de autores brasileiros cujos estudos e publicações fundamentaram a construção deste trabalho, principalmente na percepção da experiência nacional no campo da produção de telenovelas, destacando-se Marlyse Meyer, com seu clássico estudo do Folhetim e Joel Zito Araújo com sua obra *a Negação do Brasil*. Com base nas análises desenvolvidas ao longo da construção da pesquisa, concluiu-se que embora tenham sido conquistados importantes avanços no que concerne a representação do negro na telenovela brasileira, ainda persiste uma representação preconceituosa e discriminatória reflexo do racismo próprio da sociedade brasileira, que embora não sendo institucionalizado, mantém fortemente presente nas relações sociais e representações midiáticas.

Palavras-chave: Identidade. Cultura. Etnia. Raça. Telenovela. Racismo.

## ABSTRACT

This dissertation aims to study the construction of ethnic identity through Brazilian soap opera, based on the analysis of the soap opera *Da Cor do Pecado* and *Viver a Vida*, with emphasis on representation of characters experienced by actress Taís Araújo, protagonist of two soap operas. Sought to reflect how the own public image of the actress who participates in the process of reconfiguration and Brazilian ethics construction identity. Accordingly, we consider in addition to the characters in the soap opera, Taís Araújo wobbles. Studied the relation of the soap opera with fiction and melodrama, describing the historic walk and television and soap opera in Brazil and the importance of this genre narrative in the life of the Brazilian viewer. For the approach of identity concepts and ethical identity, race and identity construction-if search is based on the concepts elaborated theoretically from cultural studies. The main theorists with tradition in these studies are Stuart Hall, Néstor Canclini, Martín-Barbero, Douglas Kellner, plus a variety of Brazilian authors whose studies and publications motivated the construction of this work, mainly on the perception of national experience in the field of production of telenovelas, most notably Marlyse Meyer, with his classic study of the Feuilleton and Joel Zito Araújo with his work the *Negação do Brasil*. On the basis of the analyses developed along the construction of research, it is concluded that although important advances have been achieved regarding the representation of the black people in the Brazilian soap opera, still persists a discriminatory and biased representation reflection of racism Brazilian society itself, which although not institutionalized, keeps strongly present in social relations and media representations.

Keywords: Identity. Culture. Ethnicity. Breed. Soap opera. Racism.



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1</b>	<b>MELODRAMA E TELENOVELA.....</b>	<b>25</b>
<b>1.1</b>	<b>O advento da televisão no Brasil e sua contribuição para o surgimento da telenovela brasileira.....</b>	<b>26</b>
<b>1.2</b>	<b>História da telenovela brasileira.....</b>	<b>28</b>
1.2.1	Compreendendo o gênero telenovela.....	29
1.2.2	Temporalidade narrativa na telenovela.....	32
1.2.3	Do folhetim francês e da <i>soap opera</i> americana ao realismo da telenovela brasileira.....	34
<b>1.3</b>	<b>Telenovela, imagem e mediação cultural.....</b>	<b>41</b>
1.3.1	Faces do realismo na telenovela: a construção do personagem.....	44
<b>1.4</b>	<b>Telenovela e construção de identidade étnica.....</b>	<b>47</b>
<b>2</b>	<b>A MÍDIA COMO AGENTE DAS NOÇÕES DE RAÇA E ETNIA.....</b>	<b>57</b>
<b>2.1</b>	<b>A construção social do racismo e sua representação na mídia.....</b>	<b>59</b>
<b>2.2</b>	<b>As imagens de raça e etnia no Brasil – cultura e gênero.....</b>	<b>62</b>
<b>3</b>	<b>DUAS NOVELAS, MULTIPLAS IDENTIDADES E UM DENOMINADOR COMUM: a protagonista negra.....</b>	<b>68</b>
<b>3.1</b>	<b>Taís Araújo: a trajetória de uma estrela.....</b>	<b>68</b>
<b>3.2</b>	<b>O enredo, as tramas, os desencontros e o final feliz: uma breve síntese das narrativas em estudo.....</b>	<b>76</b>
3.2.1	Da Cor do Pecado .....	77
3.2.2	Viver a Vida.....	84
<b>3.3</b>	<b>A análise - do texto ao intertexto: leituras e releituras nas entrelinhas do silêncio.....</b>	<b>89</b>
3.3.1	A protagonista da cultura popular.....	91
3.3.2	A protagonista cosmopolita.....	96
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>102</b>
	REFERÊNCIAS.....	106

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação de Mestrado em Comunicação trata da construção da identidade étnica brasileira por meio da telenovela, a partir da análise das telenovelas “Da Cor do Pecado” e “Viver a Vida”. Em especial, analisaremos as protagonistas dessas novelas, ambas vividas pela atriz Tais Araujo, refletindo sobre como a própria imagem pública da atriz participa do processo de reconfiguração e construção da identidade étnica brasileira. Nesse sentido, consideraremos para além das personagens na telenovela, a própria trajetória de Taís Araújo.

As telenovelas em análise contemplam representações opostas da protagonista. Em “Da Cor do Pecado” temos a protagonista da cultura popular. Configura-se uma mulher simples e sua simplicidade está representada no falar, no vestir, nas relações que estabelece ao longo do enredo.

Já em “Viver a Vida” temos a protagonista cosmopolita, uma mulher sofisticada, viajada, bem sucedida profissionalmente com uma carreira de projeção internacional.

Em comum, as duas protagonistas têm apenas os conflitos do amor, contudo, isso também é abordado de forma diferenciada nas duas tramas. Em “Da Cor do Pecado”, a atriz vive uma típica heroína romântica aos moldes do folhetim tradicional. Em “Viver a Vida”, Helena apresenta traços de personalidade mais realista, marcada, pelas ambigüidades próprias da natureza humana.

Assim, as duas personagens trazem elementos diferentes para o público e, conseqüentemente se refletem de forma diversa na construção de identidades. Em ambos os casos raça e etnia não se mostraram elementos preponderantes na definição das personagens, mas, embora estes elementos não tenham sido considerados pelos autores, eles estiveram presentes na trama involuntariamente na medida em que fazem parte da realidade social e que

despertam o público para a discussão em torno das questões raciais. Tanto uma quanto a outra provocaram debates na mídia sobre a escolha da protagonista negra. Uma observação atenta do enredo das duas telenovelas nos permite perceber que a firmeza de caráter e a doçura de Preta, bem como a determinação e competência profissional de Helena, de certa forma constroem uma imagem positiva da mulher negra. No entanto, isso não significa uma abordagem linear. Dentro dessa representação positiva ainda escondem-se estigmas, preconceitos e racismos, desenhando uma relação dinâmica marcada pelo caráter profundamente dialético dessas representações e a da construção das identidades subjacentes a elas.

Dentro desse contexto buscou-se estruturar esta dissertação a partir de um referencial teórico metodológico que privilegiasse o diálogo teoria/empíria.

Dessa forma, neste estudo estabelece-se a relação da telenovela com a ficção e o melodrama, traça-se a caminhada histórica da televisão e da telenovela no Brasil e a importância desse gênero narrativo na vida do telespectador brasileiro.

Para a abordagem dos conceitos de identidade, em especial identidade étnica, raça e construção de identidade, a pesquisa assenta-se teoricamente sobre os conceitos elaborados a partir dos Estudos Culturais. Os principais teóricos com tradição nestes Estudos, aqui considerados, são: Stuart Hall, Néstor Canclini, Martín-Barbero, Douglas Kellner. Trazemos, também, uma variedade de autores brasileiros cujos estudos e publicações servirão de base para a construção deste trabalho, principalmente na percepção da experiência nacional no campo da produção de telenovelas, destacando-se Marlyse Meyer, com seu clássico *Folhetim, uma história*.

A cultura e o povo brasileiro são resultados de um processo histórico de miscigenação. O colonizador português, como nos afirma Gilberto Freyre (2006), já trouxe consigo sua experiência multicultural, resultado da miscigenação da cultura de povos árabes, nórdicos e

africanos. O encontro com povos nativos e a chegada posterior de escravos africanos resultou no conjunto de práticas e costumes, crenças e línguas que deram formas e características étnicas ao Brasil.

Nas últimas décadas, a sociedade brasileira tem passado por profundas mudanças na esfera pública, sobretudo, com a emergência de novos agentes sociais, agendas e interesses. Dentre esses movimentos sociais, organizações representativas das demandas das populações negras reivindicam outro lugar social a partir do qual desejam ser reconhecidos como sujeitos. Partindo do processo de democratização da sociedade, esses movimentos sociais contribuíram para o estabelecimento de novas agendas sobre a questão racial no país

A evolução cultural que produziu os avanços técnicos e tecnológicos também propiciou a abertura de estradas, reduziu as fronteiras internacionais, facilitou os processos de comunicação transnacional gerando novos modelos de miscigenação em nível global. A desterritorialização, o descentramento e a miscigenação cultural derivam de processo sócio-histórico fortemente influenciado pelos meios de comunicação, em particular pela televisão, cujo poder de penetração no cotidiano dos sujeitos agencia e reconfigura novas referências culturais.

Através da telenovela a mídia propõe e viabiliza novas referências culturais, cria novos modelos de identificação, converge a realidade concreta para a realidade ficcional e vice-versa, cria cotidianos, produz subjetividades e identidades. Ao lado dessas produções, estabelece a mediação da identidade étnica, ao trazer para a trama das telenovelas problemas, símbolos e elementos da cultura, costumes, modos de falar, sentimentos, imaginários e representações sobre si, sobre o outro, sobre a nação, gerando processos de identificação e de pertencimento. A telenovela brasileira cria, assim, novas “etnicidades” e se constitui uma *narrativa da nação*, como nos fala Anderson, citado por Mogadouro (2007, p.93).

A telenovela brasileira, essa narrativa ficcional seriada e de conteúdo híbrido, ao mesmo tempo em que mantém a sua base melodramática e folhetinesca, mescla a sua trama com questões sociais vivenciadas no “mundo real”. A telenovela, enquanto texto, “dialoga” com diferentes textos de diferentes gêneros, possui uma temporalidade distinta da história e do tempo real. Constitui, atualmente, uma das programações de maior qualidade no conjunto da programação televisual brasileira. Bem simbólico da indústria de entretenimento, a telenovela é produzida para proporcionar lazer e prazer estético. E é assim que ela é consumida pelo telespectador.

O objeto de estudo desenvolvido nesta dissertação consiste na reflexão sobre a construção da identidade étnica brasileira através da telenovela, um dos principais produtos da teledramaturgia brasileira dentro de uma vasta programação de entretenimento oferecido pelas redes de televisão do país. E, mais especificamente, através da análise do papel exercido pelas personagens da atriz Taís Araujo no debate brasileiro sobre raça e etnia. Como algumas de suas personagens e, também, como a figura pública da atriz – seu estatuto de celebridade, modelo de beleza – pode ter um papel importante na discussão racial, sobretudo para mulheres, no Brasil. Politicamente engajada, Taís Araujo atuou em várias campanhas de valorização da saúde, da cultura, levantando a bandeira da igualdade racial e contra o racismo, em favor da pluralidade étnica. No censo de 2010, conclamou aos brasileiros: *Declare Sua Cor!* Resolvida, sem problemas de auto-estima pelo fato de ser negra, Taís é uma referência aos afro-brasileiros. Os personagens que ela dá vida nas tramas televisuais, assim como sua imagem projetada nas várias campanhas educativas formam o referencial que anima o imaginário social e, principalmente, modela e forma a opinião de milhões de telespectadores. Não resta dúvida, que a construção da identidade étnica brasileira propiciada pela programação televisual, e especificamente pela telenovela, decorre do importante papel da televisão enquanto mediadora nos debates de questões sociais que vão desde o consumo de

drogas, juventude, feminismo, homossexualidade até a corrupção, pobreza e exclusão social, violência doméstica, ética, preconceito, poluição, política, religião, vida urbana, racismo e tantas outras que são dramatizadas nas narrativas televisuais.

O *corpus* da análise, objeto da pesquisa empírica visando ao estudo da construção da identidade negra no Brasil, foi estabelecido com base na observação e no exame da trama das telenovelas “Da Cor do Pecado” e “Viver a Vida”. “Da Cor do Pecado”, escrita por João Manuel Carneiro, foi exibida no período de 26 de janeiro a 28 de agosto de 2004, no horário das dezenove horas. “Viver a Vida”, de Manuel Carlos, foi ao ar no período de setembro de 2009 a abril de 2010. Ambas as telenovelas tiveram como protagonista a atriz negra Taís Araújo e trouxeram à tona temas como etnia, gênero, racismo, conflito familiar. Em “Da Cor do Pecado”, o enredo abarcou questões sobre negritude, preconceito social e cultura popular, envolvendo a personagem *Preta*; e em “Viver a Vida” a narrativa decorreu em torno da aceitação da personagem *Helena*, em função da sua ascensão social proveniente da profissão de modelo, com uma temática mais cosmopolita.

Ao escolhermos este tema como estudo para a nossa dissertação de mestrado, foi necessário problematizá-lo, e a questão que motivou a pesquisa foi: “até que ponto a telenovela brasileira tem contribuído, através de suas narrativas, para a construção da identidade étnica de seus telespectadores?” Para responder, ainda que previamente a esta indagação, construímos a hipótese de que ao fazer uso, em suas narrativas, do entrelaçamento da ficção com a realidade realizando “efeitos de real”, a telenovela estabelece modelos e valores, cria modos de ser, de falar e de comportar-se, dita a moda, (re) inventa culturas, dramatiza o cotidiano e leva o telespectador a reconhecer-se na trama e a transpor para a sua realidade a ficção, de maneira que a sua identidade étnica vai sendo construída a cada encontro com a trama televisual.

Com um problema e uma hipótese, traçamos alguns objetivos do estudo, como: analisar como acontece a construção da identidade étnica brasileira, com enfoques sobre raça e etnia, tomando como material empírico para análise as telenovelas e seus diversos signos presentes na narrativa, quais sejam: figurino, vínculos religiosos, expressões lingüísticas que se apresentam nas falas dos personagens das tramas, muitas vezes, revelando atitudes preconceituosas e racistas. Analisar as conexões existentes entre a ficção, o melodrama e a identidade negra na teledramaturgia, a partir das quais essa identidade é construída. E, na sequência, estudar as formas de representação do preconceito racial a partir das personagens *Preta e Helena*. Desse modo, poderíamos compor como ocorre a construção e a desconstrução do preconceito nas telenovelas.

O “caminho” percorrido para a consecução desses objetivos foram o levantamento e a pesquisa bibliográfica com base em publicações selecionadas para obtenção das informações necessárias a esta produção. Deparamo-nos, na fase inicial da pesquisa, com as dificuldades relatadas por Sabina Anzuategui (s/d), enfrentadas por estudiosos ou pesquisadores do tema telenovelas: “pouco material disponível nos acervos, as milhares de páginas para leitura, centenas de horas a serem assistidas, dezenas de personagens que dificultam qualquer tentativa de sistematização” (p.17). Na visão dessa autora os artigos mais recentes, resultantes de pesquisas, “utilizam a mesma metodologia: baseiam-se em depoimentos, sinopses e material de imprensa. Poucos passaram à etapa de análise – imprescindível para o estudo de um trabalho audiovisual: observação, descrição e compreensão da obra em sua materialidade representada pelo texto, som e imagem” (idem, p.5).

A análise inclui diversos aspectos relacionados ao produto audiovisual, que Arlindo Machado (2007) chama de subtextos: as restrições, o diálogo, a recepção. Nesses elementos estão presentes limites ou restrições econômicas, políticas, institucionais e tecnológicas; a relação espaço-temporal da produção e o modo como esse produto é percebido e recebido

pelo público. Dada tal diversidade e complexidade, Machado considera necessária a “busca de métodos mais precisos de análise de programas, que possibilitem resultados mais densos em termos de compreensão da real capacidade da televisão de dialogar com o mundo em que está inserida” (2007, p. 3). Arlindo Machado tomou como base para suas reflexões o pioneiro trabalho de Raymond Bellour, *L'analyse du film*, publicado em 1979, onde o autor propunha uma metodologia específica para a análise de filmes. A obra de Bellour é referência, ainda, para uma metodologia de estudos sobre produtos audiovisuais.

Diferente do produto cinematográfico, os programas de televisão, na concepção de Machado, são mais difíceis de analisar não só por sua complexidade e diversidade, mas pela dificuldade de sua caracterização, visto que ora eles são uma peça única, um especial, uma série ou minissérie ou programas no formato de telejornal, *talk show*, ora são *spots* publicitários, videoclipes, enfim, um fluxo tão variado que exige do pesquisador a necessidade de compreensão, a priori, da definição do gênero, do formato, do significado que ele quer atribuir ao produto a ser analisado, como condição para desenvolver sua tarefa de analista.

Tratando, nesta dissertação, da análise do produto telenovela, entendemos que nosso ponto de partida metodológico seria a observação que, no dizer de Franz Rúdio (1986), é necessária para a obtenção de “informações sobre algum aspecto da realidade” (p.40), no caso, às duas telenovelas aqui estudadas, buscamos estabelecer as conexões entre a produção telenovela e as mudanças sociais no que diz respeito às questões étnicas e construção e/ou desconstrução de identidades negras na moderna sociedade brasileira. Necessário se fez situar as telenovelas em seu contexto sócio-histórico, suas condições de produção e as condições de consumo enquanto produto cultural. Por fim, foi feito um mapeamento do modo como se constitui a narrativa, a construção do referente ou universo de discurso ou mundo do qual a novela fala (mostração); os vínculos socioculturais necessários para dirigir-se a um



interlocutor (interação); a distribuição de afetos positivos e negativos cuja hegemonia reconhece e/ou quer ver reconhecido (sedução). Através dos modos de dizer que privilegia de forma analítica a enunciação em relação ao enunciado.

A análise das novelas “Da Cor do Pecado” e “Viver a Vida” constitui, nesta dissertação, um estudo de caso, como modalidade de pesquisa. Autores como Antonio Carlos Gil (2002) conceitua o estudo de caso como sendo um “estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento” (p.54). Como algumas das utilizações do estudo de caso nas ciências sociais dizem respeito à exploração de “situações da vida real cujos limites não estão claramente definidos” e à descrição da “situação do contexto em que está sendo feita determinada situação” (GIL, 2002, p. 54), a escolha dessa modalidade teve em vista a compreensão de como se realizaram as conexões das tramas ficcionais com a realidade. Na prática, foram selecionados capítulos das telenovelas em cenas onde se destacavam as personagens *Preta* e *Helena*. No caso de “Da Cor do Pecado”, os cenários em São Luís, Alcântara e Lençóis, através dos quais o Maranhão e *Preta* são apresentados na trama; e em “Viver a Vida”, os cenários de Búzios, Rio de Janeiro, Petra e Paris nos quais a personagem *Helena* circula e dá vida à trama. Cenários, figurinos, os diálogos e as narrativas dos personagens também foram analisados. Os efeitos de real que se realizam através das marcas de temporalidade e dos modos de relacionamentos dos personagens em seus diversos núcleos - família, trabalho, ciclos de amizade etc. - constituíram aspectos de importância neste estudo, pois, como afirma Milton José Pinto, são fundamentais no processo de interação e sedução (PINTO, 2001, p.61).

A construção teórica deste estudo teve início com a necessidade de verificar aspectos da população negra no Brasil. Em 2005, segundo Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílios (PNDA), 21 milhões de pessoas se declaram pardas ou pretas, aproximando-se da população branca, estimada em 92 milhões. Assim, os negros - pardos e pretos -

corresponderiam à metade da população do país. Destes, segundo a pesquisa, 35,8 milhões residem na Região Nordeste.

O Maranhão possui uma população de 6.190. 687 seis habitantes, dos quais 4.541.893 são negros, o que corresponde a 74,3% dos maranhenses. A pesquisa do IBGE aponta, atualmente, a coincidência entre a alta concentração de afro-descendente, incluindo São Luís. Na capital maranhense a situação do negro não difere da do restante do Brasil. A cidade abriga uma população numerosa de negros, na maioria vinda do interior do estado, que chegam à capital sem qualquer qualificação profissional para disputar um mercado de trabalho competitivo. Todo esse contingente passa a fazer parte do mercado informal das camadas pobres, morando em bairros da periferia e em invasões sem nenhuma infra-estrutura e poucas oportunidades de ascensão educacional e social.

As personagens *Preta* e *Helena* assemelham-se, em vários aspectos, à maioria dos maranhenses nas condições aqui descritas e, conseqüentemente, a outros brasileiros que integram a vasta população deste país. *Preta* é uma jovem mulher negra de origem pobre, sem grandes estudos, mas, com vasto conhecimento sobre o uso medicinal de ervas que se firma no trabalho informal, vendendo essas ervas. Conquista *Paco*, homem branco, formado em botânica, de uma das famílias mais tradicionais do Rio de Janeiro. A trama de “Da Cor do Pecado” desenvolve-se no Maranhão e Rio de Janeiro, locais que concentram grande população negra, daí, a riqueza da telenovela ao abordar diferentes formas das questões envolvendo etnia, negritude, preconceito e modos de cultura e cenários.

Em “Viver a Vida”, *Helena* é modelo profissional e sua aceitação é decorrente de uma posição social privilegiada, conquistada pelo trabalho. Divide-se entre a residência da família em Búzios e a cidade do Rio de Janeiro, mas viaja para vários países através das agências de moda, em sua rotina de trabalho. A intolerância em relação à personagem é velada e se

manifesta por meio dos conflitos familiares e por signos de expressões de outros personagens da trama, enfatizando relações de gênero, etnia e padrões familiares.

A abordagem inicialmente apresentada neste estudo leva em conta que a telenovela, embora sendo um gênero de ficção e melodrama, é capaz de levar não apenas à formação de conceitos sobre identidade e etnia, mas de construir identidade étnica e identidade negra brasileira, por meio das tramas televisuais.

A telenovela, até pouco tempo, sofria a rejeição por parte de setores intelectuais ou acadêmicos e recebia críticas do meio literário. Para um professor ou intelectual declarar que assistia um capítulo de novela era impossível, tal a “aversão” pelo gênero, em função de sua origem folhetinesca, o que necessariamente não garantia que esses críticos realmente não faziam parte das centenas de telespectadores das telenovelas. Falar de telenovela, acompanhar a trama na telinha e discutir o enredo e a ação dos personagens era tarefa de “pessoas comuns” e passava longe dos círculos intelectuais. Porém, esse quadro se reverteu e, atualmente, a teledramaturgia é tema de estudo científico no meio acadêmico.

Uma das bases desta dissertação são os Estudos Culturais pelo fato de que eles enfatizam o estudo crítico das práticas cotidianas, dos significados culturais dados às experiências dos sujeitos que se constituem os receptores das narrativas televisuais com as quais se identificam e se sentem representados nos personagens da ficção. Por outro lado, é importante para o receptor perceber nas tramas das telenovelas questões extraídas do cotidiano: passeatas, brigas de vizinhos, acidentes de trânsito, relações conflituosas de pais com a escola dos filhos e tantos outros que funcionam como vetores de construção social por meio da intertextualidade discursiva. Daí ser pertinente a afirmação de Élide Fogolari (2002, p. 27).

É comum o país inteiro se debruçar sobre temas do cotidiano viabilizados pelas telenovelas, o que nos faz acreditar que esta é a grande linha mágica que liga o grande público à trama fictícia: a identificação e a cumplicidade entre narrativa e receptor.

Atualmente, depara-se, na mídia de massa, com a forma de interpretação proveniente do melodrama (novelas, seriados, programas de auditórios e outros), todos buscando uma linguagem direcionada para o povo, com mistério, suspense, sofrimento do cidadão comum, buscando comover, delineando certos padrões morais e estéticos. A telenovela, de modo especial, elabora e divulga modelos identitários que servem de referência para os telespectadores. Constrói realidade e ao mesmo tempo alimentam-se do real. E esta é uma das mais destacadas características da mídia.

A mídia, aqui entendida como estrutura e tecnologia, produz e veicula conteúdos culturais, produz e transforma realidades, cria representações e imaginário social, gera *fluxos culturais entre nações*, de modo que a quebra de fronteiras é uma realidade concreta, hoje. Neste sentido, é praticamente impossível pensar em uma cultura *essencialista* ou pura, pois, conforme Hall, ao nos darmos conta das “misturas” de “raças” e de culturas presentes em todas as nações, com seus conteúdos mediados em nível mundial, sem fronteiras, cai por terra a “idéia da nação como uma identidade cultural unificada” (idem, p.65). Corroborando essa linha de pensamento, Fabrício Pimenta (2010, p.1) afirma:

As identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. A nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural: as pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação, elas participam da idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional. As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Elas são um discurso, um modo de construir sentido que influenciam e organizam tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.

Tratando do fenômeno da comunicação hoje, o pesquisador Pedrinho Guareschi reconhece o papel decisivo dos “meios na construção da subjetividade dos seres humanos e

afirma ser impossível hoje pensar o mundo contemporâneo sem levar em conta o papel da mídia” (GUARESCHI, 2000, p. 43).

Ao mesmo tempo em que a identidade se afirma pela diferença com o “outro”, ou pela alteridade, a identificação acontece na relação em que a produção de sentido se constitui em verdades ou realidades “similares” às vivenciadas pelo indivíduo, no processo de recepção dos conteúdos midiáticos. A mídia, em particular a televisão, tem papel relevante neste processo: “a mídia possui um importante papel enquanto instituição produtora de discursos e, por conta disso, de sentidos, que se impõem, produzindo verdades” (GUARESCHI et al, 2009, p.7). Nesse sentido, Douglas Kellner faz a seguinte afirmação:

Com o advento da cultura da mídia indivíduos são submetidos a um fluxo sem precedentes de imagens e sons dentro de sua própria casa, e um novo mundo virtual de entretenimento, informação, sexo e política está reordenando percepções de espaço e tempo, anulando distinções entre realidade e imagem, enquanto produz novos modos de experiência e subjetividade (KELLNER, 2001, p. 27).

Em outras palavras, a cultura da mídia é determinante da cultura individual, considerando que a cultura produzida pela mídia é parte central da vida cotidiana dos sujeitos e é por estes apreendida, quer no plano individual e privado, como no social e público. A televisão, como afirma Algecira Amaral (2009, p. 2), “já faz parte da nossa vida”. A nossa visão de mundo, as opiniões que formamos, muitos dos conhecimentos que acumulamos e as informações que temos sobre os mais diversificados temas são resultados dos conteúdos produzidos pela televisão. Trata-se de uma comunicação mediada, não linear, não interpessoal em que pessoas na situação de interlocução trocam informações e experiências. Entre nós e a mensagem ou os conteúdos culturais existe o aparato tecnológico capaz o suficiente de nos colocar, em tempo real, em situações e em locais além das fronteiras da nossa sala de estar.

Atualmente, grande parte dos sentidos que atribuímos aos fatos que compõem a nossa realidade concreta é produzida por influência dos meios de comunicação. Nossas representações e nosso imaginário social são frutos de uma construção mediatizada. O que

pensamos dos moradores de uma favela, ou dos políticos brasileiros, dos negros ou da violência, por exemplo, são legitimados em nossas práticas sociais como verdades, como resultado de um processo de construção através da mídia.

Essa construção midiática é fundamental ao pensamento de Kellner que, logo no texto introdutório à sua “Cultura da mídia” (2001), afirma que a cultura produzida e veiculada pela mídia, principalmente a televisão,

[...] fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos [...] A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais o indivíduo se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global (KELLNER, 2001, p. 9).

A identidade, aliás, é um dos temas mais importantes dos atuais estudos sobre a cultura produzida pela mídia. Em seus estudos, Stuart Hall, (1999, p.7-13) afirma que não há sujeito autônomo, posto que não se tem uma identidade fixa, possuímos multiplicidades de identidades e que vamos, a cada momento incorporando-as de acordo com as situações. A mídia, principalmente a televisual, é entendida como uma instância de produção de esforços e relações que interpelam a construção das identidades, como mediadoras de novas relações e instituições produtoras de sentidos.

Autores e pesquisadores vêm apresentando estudos sobre o racismo no Brasil, na perspectiva das percepções da discriminação e do preconceito racial. A questão racial tem ganho destaque nas telenovelas e os romances foram aceitos pela audiência e aparecem hoje, de forma frequente na telinha (ARAÚJO, 2004).

A dissertação está estruturada em três capítulos, além da introdução e da conclusão. No primeiro capítulo apresentamos as bases históricas do advento da televisão no Brasil e o surgimento e a evolução da teledramaturgia brasileira a partir de seus ancestrais o folhetim

francês, o melodrama e a *soap opera* americana e como o realismo é inserido na trama televisual, caracterizando, assim, a telenovela brasileira. Nas subdivisões do capítulo um fazemos uma análise sobre o melodrama e a telenovela, abordando aspectos que consideramos da maior importância para este estudo que é a noção de mediação; a relação entre identidade e cultura e a questão da identidade étnica; o papel ou função dos meios de comunicação na tessitura da identidade e da realidade social, ressaltando o papel da telenovela nessa construção, com ênfase na identidade étnica brasileira. A proposta, portanto, resume-se inicialmente, em traçar o percurso histórico da telenovela brasileira, sua importância não só como opção de lazer e de prazer estético, mas como mídia capaz de estabelecer processos de mediação entre a realidade ficcional e a realidade concreta.

O segundo capítulo contém uma abordagem sobre cultura, raça e etnia no Brasil, desde os aspectos históricos e o chamado “mito da democracia racial. Daí, buscamos analisar as imagens da raça e da etnia, na perspectiva cultural e de gênero, com ênfase para a situação da mulher, além de considerarmos o *mix* da cultura brasileira no audiovisual.

O terceiro capítulo consiste na análise de um *texto estelar* - construção midiática que como sua etimologia sugere, aponta para diversas e diferentes direções ou sentidos que norteiam e estruturam a descrição narrativa sobre uma *estrela* - em torno da figura pública da atriz Taís Araujo. Como personagem real “construída” através de diversas reportagens que levam em conta não apenas seu desempenho como atriz de televisão e de teatro, dando vida a diversos personagens; seu papel como apresentadora de programas de variedades como o Superbonita (programa de TV levado ao ar...), mas também de mulher e de mãe. O texto estelar tende a dar conta desse duplo lugar e de como, para o público, essas duas faces da pessoa Taís Araujo se misturam e, de repente, vivendo *Helena* – personagem símbolo de uma beleza cosmopolita - faz sentido o seu papel de apresentadora do Superbonita.

Na presente dissertação, tratamos da história de vida, do surgimento e ascensão da *estrela* Taís Araújo. Nas subdivisões do capítulo estão contidas as análises das novelas, que constituem o estudo de caso: sobre a telenovela “Da Cor do Pecado”, a análise recai sobre a negritude e sua relação com a cultura popular; e em “Viver a Vida”, a questão da negritude, na perspectiva da experiência cosmopolita. Um dos aspectos levados em conta para este estudo consiste no fato de que as duas tramas romperam com o ideal feminino apresentado, até então, por protagonistas brancas. O seguinte comentário de Cristiane Costa resume claramente essa idealização presente em ambas as telenovelas:

[...] os meios de comunicação insistem em exibir imagens tradicionais e bastante estereotipadas do sexo feminino, quase inverossímeis se comparadas à realidade das mulheres de países como México e Brasil. As heroínas das novelas costumam seguir o modelo conservador: com raras exceções não estudam e, muito menos, trabalham. Quando o fazem, é por absoluta incompetência do marido ou pai. Nas classes média e alta, as atividades remuneradas variam de modelos a empresárias do ramo de moda, perfumaria ou decoração, atividades “femininas por natureza”, como no passado foram o magistério ou a enfermagem. Pode-se argumentar que esta é uma herança do folhetim, em que ninguém parece fazer mais nada na vida a não ser viver para o amor (COSTA, 2000, p. 89).

Seja para realizar o “encaixe de temas modernizantes” nas histórias melodramáticas, seja para “criar um efeito de real” na ficção televisiva, como nos diz a mesma autora, o certo é que as tramas televisuais realizam com grande eficácia a mediação entre a ficção e a realidade concreta, preenchendo o imaginário do receptor. A verificação de como ocorre tal mediação é também outro ponto de interesse neste estudo.



## 1 MELODRAMA E TELENVELA

A televisão é um meio de comunicação que possui enorme capacidade de mostrar e atualizar representações de grupos nacionais imaginários. Fornece repertório discutido anteriormente por segmentos sociais tradicionais como igreja, família e escola. Hoje, é um lugar privilegiado das narrativas, encontrando suas raízes históricas nas manifestações culturais.

A televisão, enquanto meio de comunicação, ajuda a construir e manter ativas identidades sociais, culturais e locais, e o fortalecimento destas identidades pode tornar os telespectadores mais preparados para negociarem os conteúdos nacionais e locais. A telenovela tem como característica a linguagem narrativa de base melodramática e folhetinesca, caracterizada pela ficção e pela serialização, mas com forte dosagem de realismo, por incluir experiências do cotidiano que acontecem em diferentes locais e atingem todas as camadas sociais, tornando compreensível a inserção social.

Maria de Lourdes Motter (2003, p.38-52), integrante do núcleo de telenovela da Universidade de São Paulo (USP), declara que o maior feito do Núcleo foi legitimar a telenovela como objeto digno de pesquisa científica. Segundo a pesquisadora, existe muito preconceito relacionado à telenovela, no entanto, ela é o produto cultural brasileiro de maior influência na sociedade. Esse gênero tem como matriz central o melodrama, mas no Brasil a sua grande aceitação está relacionada à correlação entre essa matriz e a matriz realista. Este fato explica os altos índices de audiência, pois “é como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e de sentir de nossa gente” (MARTIN-BARBERO, 1997, p.304).

## **1.1 O advento da televisão no Brasil e sua contribuição para o surgimento da telenovela brasileira**

Os anos 1950 marcaram sucessivas inaugurações de canais de televisão no Brasil: em 18 de setembro de 1950, a TV Tupi de São Paulo, Canal 3; em janeiro de 1951, a TV Tupi do Rio de Janeiro, Canal 6. Sucedem-se novas inaugurações como a TV Paulista, Canal 5, em março de 1952, em São Paulo, e a TV Record Canal 7 em setembro de 1953, também em São Paulo.

Sem experiência com o novo veículo que associa fala e imagem, os profissionais da recém inaugurada televisão brasileira vinham do rádio, do jornal e do teatro com o desafio da improvisação e da intuição, para descobrir e desenvolver a linguagem específica para a televisão. O depoimento de Maurício Loureiro sobre o primeiro telejornal brasileiro levado ao ar em 19 de setembro de 1950 revela o drama e a criatividade daqueles profissionais:

No dia seguinte vai ao primeiro noticioso, Imagens do Dia, na Tupi de São Paulo, em 1950, foi abordado na rua Marconi por uma senhora que reclamou que ele havia sido arrogante, não falara “com ela”, sentada diante da televisão fazendo um crochêzinho. Aquela senhora já vira televisão, havia morado em Nova York. A partir daí, Loureiro Gama passou a escrever suas notícias como se fosse uma conversa com alguém, “uma peça de teatro”. Chateaubriand telefonou para cumprimentá-lo por ser o único que sabia falar na televisão. Com a ajuda de uma telespectadora, Gama tinha descoberto a diferença entre as duas linguagens, a da tevê e a do rádio (LOUREIRO, 2010).

A inovação e o avanço técnico foram representados, principalmente, pelo aparecimento do videoteipe, que possibilitou a exibição de VTs produzidos nos estúdios das emissoras televisivas do eixo Rio-São Paulo. São inauguradas, em seguida, a TV Excelsior (1960) em São Paulo, a TV Globo (1965) no Rio de Janeiro e a TV Bandeirantes (1967) em São Paulo.

As décadas seguintes se caracterizaram pelo desenvolvimento e aprimoramento técnico do aparato televisivo que viabilizaram a produção de uma variedade de produtos

televisuais da mais alta qualidade, desde os telejornais aos *realities shows*, telenovelas e minisséries, humor e programas infantis, documentários e revistas eletrônicas, consolidando o lugar privilegiado que ocupa, hoje, a televisão no Brasil, constituindo-se no principal lazer do brasileiro. E, mais que entretenimento, a televisão, é também espaço de fala e de mediação, na medida em que conforma a visão de mundo do telespectador brasileiro às discussões presentes nas tramas e nos textos de programas, de modo especial a telenovela.

Três décadas após a chegada da televisão brasileira, o sociólogo e teórico da comunicação, Muniz Sodré, afirmava que seu desenvolvimento em nível de um “sistema” informativo só fora possível depois de quinze anos da inauguração das emissoras de TV. Na visão sociológica de Sodré, tal desenvolvimento foi uma das “conseqüências ideológicas da estratégia de crescimento nacional” que, em sua opinião, previu “o investimento do excedente econômico do país [...] na produção de bens e serviços de luxo” (SODRÉ, 1981, p.85).

Em sua análise, Sodré lembra que numa economia nacional os bens e serviços são constituídos de produtos alimentares básicos, transportes públicos, diversões populares e outros; de bens e serviços correspondentes a um padrão intermediário de bem-estar representado por produtos eletrodomésticos e automóveis; e de bens e serviços conspícuos como automóveis de luxo, alimentos requintados, turismo externo, vestuário sofisticados e outros (idem, p.85-86).

No Brasil, o sistema de televisão firmou-se em função da expansão da demanda de bens e serviços de luxo mesmo, como ressalta Sodré, com a paga de um alto custo social representado pelo empobrecimento e a miséria relativa das camadas populares (idem, p.90). O autor estabelece a distinção entre a instituição do sistema de televisão e a implantação da técnica televisiva, nos seguintes termos:

O sistema não se instituiu, a partir da tevê propriamente dita, na década de 50 (e exemplo dos Estados Unidos), porque ainda não havia fatores de demanda suficientemente fortes para sustentá-lo. Entretanto, já havia nessa época, do ponto de

vista demográfico, bases urbanas para o desenvolvimento do sistema (SODRÉ, 1981, p.91).

## 1.2 História da telenovela brasileira

Assentadas as “bases urbanas” da sociedade brasileira que já se conformava a um padrão de consumo, a um sistema de televisão implantado e a uma técnica televisiva em expansão estava, pois, montado o cenário para a inauguração daquela que seria a maior manifestação da cultura industrializada e de massa no Brasil, a telenovela.

Produto da indústria do entretenimento, a televisão ocupa, atualmente, tempo significativo na grade de programação das emissoras e se constitui num dos itens de preferência de lazer do brasileiro. Diariamente o telespectador acompanha capítulos inéditos de uma telenovela, assiste aos *remakes* e às reapresentações de telenovelas anteriores, minisséries e outras narrativas ficcionais seriadas.

Nas duas primeiras décadas de sua história (1950-1960), de acordo com Silvia Borelli (2004), a telenovela brasileira buscava uma linguagem própria para se diferenciar da linguagem literária, radiofônica, teatral e cinematográfica. Até aquele momento, a sua narrativa era melodramática com tendência ao dramalhão. A improvisação técnica era a única forma de garantir o trabalho da produção de roteiros, a direção, a elaboração de figurinos, cenários, iluminação, sonoplastia. Os produtores culturais vinham do teatro, do rádio e do cinema e nada sabiam sobre produção televisual. A adaptação de sinopses, *scripts*, roteiros e até de atores era imprescindível para a adequação à simbiose da fala e da imagem necessária à linguagem televisual.

Desde então, a telenovela brasileira tem passado por processos de aperfeiçoamento e a constatação da sua qualidade técnica, de aprimoramento da linguagem narrativa e da *performance* de autores, diretores, atores e atrizes. Prova disso é o alcance de um padrão de

qualidade das produções televisuais que se transformaram em bens culturais de exportação para países de diferentes continentes.

Durante o processo de busca de um modelo narrativo e dramático próprios, a telenovela brasileira passou por diversas transformações necessárias ao aprimoramento da técnica, da produção e da dramaturgia que lhe dão, hoje, um caráter de singularidade enquanto produção seriada televisiva de qualidade. Essas transformações não foram apenas da ordem da narrativa e da dramaturgia, mas da construção dos vínculos com a realidade, no estabelecimento dos “efeitos do real” viabilizados nas cenas e nos discursos televisuais, sobretudo da telenovela, através do entrelaçamento da história ficcional com a realidade dos receptores, levados ao ar em horário nobre.

### 1.2.1 Compreendendo o gênero telenovela

No ano seguinte à chegada da televisão no Brasil foi ao ar a primeira telenovela – *Sua vida me pertence*, em dezembro de 1951, adaptada e dirigida por Walter Forster, na TV Tupi São Paulo. Os capítulos eram exibidos duas vezes por semana com apresentação ao vivo. Mas, *Sua vida me pertence* foi apenas o começo. Uma sucessão de telenovelas<sup>1</sup> passou a dominar o interesse do telespectador brasileiro principalmente a partir da primeira com exibição diária, *2-5499 Ocupado* (TV Excelsior, 1963). Seguiram-se outras como *O direito de nascer* (1965) e *Beto Rockefeller* (1968), que já contavam com uma audiência cativa no *horário nobre*.

Em sua pesquisa sobre os antecedentes da telenovela brasileira, Samira Campedelli (1985) esclarece que a primeira “história parcelada”, como denomina *Sua vida me pertence*,

---

<sup>1</sup> No período de 1965 a 1970 várias telenovelas do gênero melodramático se sucederam no horário das 19:30 h, todas de autoria ou adaptadas por Ivani Ribeiro: *Onde nasce a ilusão*; *A indomável*; *Vidas cruzadas*; *A deusa vencida*; *A grande viagem*; *Almas de pedra*; *Anjo marcado*; *As minas de prata*; *Os fantoches*; *O terceiro pecado*; *A muralha*; *Dez vidas* (CAMPEDELLI, 1985, p.27).

nasceu com a implantação da TV e marcou pela ousadia do beijo trocado pelos protagonistas Walter Forster e Vida Alves, “um beijo tão ardente como os dos astros de Hollywood” (FERNANDES apud CAMPEDELLI, 1985, p.24). Sobre a origem da telenovela e seus primeiros ensaios no Brasil, Campedelli afirma que:

A telenovela-folhetim foi descoberta na Argentina, por Edson Leite, diretor artístico da TV Excelsior, que importou um original de Tito de Miglio, adaptando-o para exibição diária, em 1963, no Canal 9 de São Paulo e Canal 2 do Rio de Janeiro. Não por acaso denominava-se 2-5499 Ocupado, clara alusão às emissoras, na visão inteligente deste nosso Émile Girardin do século XX. História de uma presidiária, interpretada por Glória Meneses, que tem como par romântico o então estreado ator Tarcisio Meira. A razão do título é a função de telefonista de presídio, exercida pela heroína, por quem o herói se apaixona, através do contato possível – a voz -, sem saber de sua condição real (CAMPEDELLI, 1985, pp. 24-25).

Originada de tradições das narrativas orais, do romance-folhetim, do melodrama, do cinema de lágrimas e da *soap opera* americana (BORELLI, 2004, p.1), a telenovela brasileira acabou por transformar-se num dos principais produtos da indústria do entretenimento, alcançando audiência em todas as classes sociais e trazendo a marca de padrão brasileiro para exportação. Ainda que transformada em função dos avanços da técnica, da qualificação dos autores e atores e da produção de roteiros em linguagem própria à dramaturgia televisual, a telenovela ainda guarda características do seu ancestral, o melodrama.

O melodrama, “capaz de múltiplas adaptações [...], formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível” (MEIRELLES, 2007, p. 150) e assim é marcado pela lógica maniqueísta onde os embates são sempre entre o bem e o mal, o certo e errado, o falso e o verdadeiro, os mocinhos e os vilões. Cristiane Costa (2000), atentando para o maniqueísmo presente no melodrama associado ao “sentimentalismo, a situações inverossímeis, vilanias, perseguições aos bons e vitória final da virtude” e a receptividade do gênero melodramático tanto nas camadas populares como nas camadas cultas, faz a seguinte afirmação:

A estrutura dramática do melodrama, com sua simplicidade formal, seu esquematismo e polarização maniqueísta entre personagens bons e maus, seu apelo direto aos sentimentos, permite ao receptor uma identificação imediata e, conseqüentemente, sua popularização entre as camadas menos cultas [...]. Como a exacerbação sentimental popular é o oposto da contenção pregada pela literatura culta e pelas vanguardas, o adjetivo melodramático viraria sinônimo de vulgaridade estética. No entanto, logo descobriu a indústria cultural, a “desgraça pouca é bobagem” nem por isso seria menos popular, inclusive entre a elite, por ser o espaço para fruição, de forma secreta ou não, desses prazeres negados pelo autocontrole burguês ou até pela estética realista do comunismo (COSTA, 2000, p. 50).

Desse modo, é possível perceber como o melodrama dá corpo a uma moral, a sentimentos e ideias abstratas; consegue, pela narrativa, tornar visível e concreto o que é abstrato, sendo eficaz como ensinamento e como estabelecimento de modelos a serem seguidos.

Para responder a questões sobre a resistência do melodrama ao tempo, as operações de atualização e de reelaboração do gênero melodramático, e sobre as peculiaridades do contexto que impulsionam a teledramaturgia brasileira, Clara Meirelles (2007) utiliza os conceitos de dialogismo, polifonia e contextualização, em Mikhail Bakhtin. Tais conceitos, na análise de Solange Jobim e Souza (1997), são fundamentais para explicar como “o mundo em que vivemos fala de diversas maneiras”, e como essas vozes “formam o cenário onde contracenam a ambigüidade e a contradição”. Para esta autora, ao tratar de dialogismo, polifonia e alegoria como formas da verdade, Bakhtin quer perceber:

[...] a unidade do mundo no particular, no efêmero, ou seja, a totalidade, o universal está presente nas múltiplas vozes que participam do diálogo da vida. A unidade da experiência e da verdade do homem é polifônica. Somente a tensão entre as múltiplas vozes que participam do diálogo da vida pode dar conta da integridade e da complexidade do real [...]. *Dialogismo e polifonia* constituem as características, essenciais e necessárias, a partir das quais o mundo pode ser compreendido e interpretado de muitas e diferentes maneiras, tendo em vista seu estado de permanente mutação e inacabamento (JOBIM E SOUZA, 1997, p.341).

De forma mais ampliada, o dialogismo está presente no diálogo dos personagens de uma trama televisual, dos personagens com os telespectadores, da imagem com a música, do cenário com a música, de uma telenovela com outra telenovela. Nesse sentido, o diálogo do melodrama com o contexto atual leva-o a “adquirir a maleabilidade necessária à operação social, e continuar vivo e interessante, dialogando com outras formas, outros gêneros” (MEIRELLES, 2007, p.153). De igual modo, o conceito de polifonia na teledramaturgia funciona como na música em que as várias vozes e consciências mantêm sua independência e seus diferentes valores e potencialidades, mas, reunidas, fazem um todo harmônico, equivalendo à “troca dialógica entre personagens que são capazes de se comunicar sem perder sua individualidade”. Tal dialogicidade e tal polifonia são possibilitadas pela ação catalisadora da interação criativa dos discursos dos diferentes personagens da narrativa televisual.

O dialogismo e a polifonia convergem para a contextualização dos temas levados ao ar pelas telenovelas brasileiras onde a matriz melodramática com seus efeitos emocionais permanece, mas é atualizada pelo realismo do cotidiano, por elementos da cultura urbana, pela linguagem e pelo diálogo com outros gêneros literários. A atualização dos temas do cotidiano faz o diferencial da telenovela brasileira ao misturar os códigos do realismo, melodrama com realismo.

### 1.2.2 Temporalidade narrativa na telenovela

Ao lado de tantos caracteres marcantes da telenovela como narrativa que reúne às realidades construídas pedaços de cotidiano envolvendo questões sociais, a ficção seriada marca uma característica fundamental que é o tempo, daí uma das razões do seu fascínio, como observam Weber e Souza: “a telenovela fascina na combinação do tempo, histórias,



personagens em imagens que simulam o tempo real num tempo próprio da televisão e da narrativa ficcional” (p.143). Referindo-se ao tempo na TV, Renata Pallottini (1998) distingue as formas de tratar o tempo no teatro, no cinema, nos episódios seriados como as minisséries e a telenovela. Nestas últimas, “[...] os problemas de tempo são resolvidos, via de regra, no *interior* de cada capítulo. É raro que se façam passagens de tempo de um capítulo a outro, devido, novamente, à técnica de criação de suspense, ao gancho” (PALLOTTINI, 1998, p.136). Recursos como vinhetas do dia amanhecendo, cenário com mesa do café da manhã, o canto do galo, “indicam” o tempo ficcional da manhã. O tempo ficcional não corresponde nem ao tempo da história real, nem à sua duração real.

Com a tendência ao realismo na ficção televisual, a partir da qual é possível a interação do telespectador no enredo da telenovela, há autores que produzem seu roteiro durante a exibição da trama e, desse modo, veiculam imagens da realidade social. Mattelart (1987) faz esta observação a propósito da informação de que o autor Aguinaldo Silva, utilizando o *feedback* de sua secretária ao relatar as reações de companheiros de ônibus ao voltar para casa, inclui essas reações nos capítulos seguintes: “nesta realidade temporal própria da telenovela, o autor conta com a duração para desenvolver seus personagens” (idem, p.68). Dessa forma, acrescentam Weber e Souza: “o telespectador é mantido na trama televisiva, dentro e fora dela” (p. 159). Em nosso objeto de análise, essas questões se apresentam através dos cenários, dos figurinos, dos hábitos, dos discursos, da cultura que marcam os personagens que compõem os vários núcleos da narrativa televisual e na forma de construção da personagem de maneira geral.

A temporalidade, na trama televisual, representa simultaneamente passado e futuro por meio de estratégias ou efeitos de repetições. Martín-Barbero diz que a matriz cultural do tempo organizado na televisão é a da repetição e do fragmento. É ele quem questiona: “e não seria, ao inserir no tempo do ritual e da rotina que a televisão inscreve a cotidianidade no

mercado? O tempo com que organiza sua programação contém a *forma da rentabilidade* e do *palimpsesto*, um emaranhado de gêneros” (2001, p. 308). Como *gênero*, explica Martín-Barbero,

[...] pertence a uma família de textos que se replicam e reenviam uns aos outros nos diferentes horários do dia e da semana. Como *tempo*, “ocupado”, cada texto remete à sequência horária daquilo que o antecede e daquilo que o segue, ou àquilo que aparece no palimpsesto nos outros dias, no mesmo horário (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 308).

A temporalidade, pois, na trama televisual, está relacionada tanto à estética da repetição quanto ao sentimento de duração que, como lembra Martín-Barbero, foi inaugurado pelo folhetim do século XIX, permitindo que o telespectador esteja situado na trama “sem se perder”, como os leitores dos folhetins ao transitarem do conto ao romance (2001, p. 308).

### 1.2.3 Do folhetim francês e da *soap opera* americana, o realismo da telenovela brasileira

A roteirista Leonor Brassères, em um de seus trabalhos de pesquisa sobre a origem da telenovela, afirma que a novela “nada mais é do que a versão eletrônica do folhetim” (1995, p. 102). A autora faz um apanhado histórico desde a Antiguidade quando o teatro clássico, mesmo denunciando as injustiças sociais, era alcançado somente pelas elites ou pelas classes dominantes, situação que se estende até o século XVI, na Itália, quando aparece a *Commedia Dell Arte*, espécie de “semente” de um teatro popular. Mas é no século XIX, na França, que aparece o folhetim, trazendo “histórias que emocionavam e mantinham um público cativo, ansioso para ler o capítulo seguinte” (idem, p. 103). Autores europeus, antes de se tornarem grandes nomes, tiveram suas produções publicadas nos folhetins: Eugène Sue, um dos pioneiros, Honoré de Balzac e Eça de Queiroz são alguns desses autores.

A distinção entre romance em folhetim e romance-folhetim é ressaltada por Cristiane Costa (2000), que afirma que no primeiro, tem-se a publicação de produções como a prosa de

Machado de Assis ou *Madame Bovary*, por exemplo, cuja publicação “mantém uma estrutura narrativa que assegura seu valor estético no meio da cultura erudita, seu valor de romance” (COSTA, 2000, p. 43). Enquanto o romance-folhetim “pode ir sendo construído dia a dia até o total esgotamento da curiosidade do público, o que causa, frequentemente, falhas nessa unidade” (idem).

Neste aspecto a telenovela assemelha-se ao seu ancestral, o romance-folhetim, posto que a serialização, essa “dosagem” capítulo por capítulo a cada dia, gera a expectativa de um público que se torna cativo do enredo, de um “novelo” que se desenrola pouco a pouco, alimentado pela engenhosidade do “gancho”. Criado para manter acesa a curiosidade e a atenção do consumidor para a narrativa televisual que mesmo perdendo algum capítulo consegue acompanhar o fluxo da narrativa, o “gancho” consiste no equilíbrio entre novidade e repetição, de modo a que se consiga estabelecer um tipo de consumo seriado. Para além dessa especificidade, o “gancho” também prende o público do folhetim e da telenovela pela promessa de “um final feliz depois de separar os amantes por uma sucessão de acontecimentos infelizes”, conseguindo “atingir a estrutura psicológica desta personalidade romântica, que não visa a satisfação, mas a repetição do prazer”, diz Cristiane Costa (2000, p.110), concluindo sua assertiva sobre o poder de atração deste artifício tão bem explorado nas narrativas televisuais.

Considerado romance “água com açúcar” e de gosto popular, o romance-folhetim circulou e teve grande sucesso graças às inovações tecnológicas surgidas no século XIX, como nos assegura Muniz Sodré, citado por Cristiane Costa:

Por volta de 1865, aparece a expressão *romance popular* (do francês *roman populaire*) como título de uma coleção. Este título não mais designa, como o cordel, um lugar de aproveitamento industrial do espaço literário das classes pobres: a palavra “popular” indicava agora apenas um tipo de consumidor, era um recurso publicitário. Folhetim, romance popular, literatura de consumo, literatura de massa são expressões que hoje indicam o mesmo fenômeno: uma narrativa, produzida a partir de uma demanda de mercado, para entreter literariamente um público

consumidor. O folhetim nasce, portanto, atrelado à imprensa de grande tiragem, o germe da indústria cultural (SODRÉ, 1978. p. 79-80).

Em sua clássica análise sobre o romance-folhetim, Marlyse Meyer (1996) lembra que esse gênero teve sua primeira fase entre os anos 1836 a 1850, a segunda no período de 1851 a 1871, e a terceira fase, também chamada de *Belle Époque*, iniciou em 1871 e adentrou o século seguinte, até 1914.

Surgido na França no início do século XIX, designando um lugar do jornal, o “rez-de-chaussé”, que equivale ao rodapé da página, e em geral da primeira página, o folhetim cumpria a função de ocupar um “espaço vazio”, representando um “vale tudo” de todas as diversões escritas. Com o tempo, esses conteúdos foram criando rotinas e o espaço passou a conter, semanalmente, crítica teatral e literária, resenha de livros, e variedades.

Em 1838, a publicação de o *Capitaine Paul*, romance que consagrou seu autor Alexandre Dumas como escritor na primeira fase do gênero,<sup>b</sup> romance-folhetim, foi também a primeira obra a ser traduzida do francês para o Jornal do Comércio, no Brasil. Eugène Sue consagrou definitivamente o gênero com a publicação, em 1843, de *Os Mistérios de Paris* e, no ano seguinte, *O Judeu Errante*. Dumas publica *Os Três Mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*. Honoré de Balzac dá continuidade ao gênero, com as *Ilusões Perdidas*. A invenção de Dumas e Sue é acolhida por vários autores e, a partir de então, surge um novo conceito de folhetim como um novo modo de publicação do romance.

A segunda fase do folhetim, caracterizada como sendo a fase da publicação seriada, traz o romance folhetim com alterações e outro modo de ficção, o “fait divers”, que compreendia uma mistura de romance cotidiano com situações da vida real. O público participava na trama mandando cartas que criticavam as “imoralidades”. Essa relação com o cotidiano levou Paul Feval a mudar de ponto de vista sobre o gênero em seu *Rapport sur le*

*progrès des lettres*, apresentado ao ministro da *Instrução Pública* por ocasião da Exposição de 1867.

O romance folhetim que aparece nos jornais passa a trazer temas variados, representando o mundo da ficção. São folhetins de conteúdos eróticos, exóticos, históricos, macabros, de mulheres fatais. Nessa época aparece o romance “judiciário” e o romance em série. (MEYER, 1996, p. 95). Eram romances publicados em forma de cordel, com preço barato, de oito a dezesseis páginas, algumas com gravuras e, mais tarde, reunidas em volume, propagando-se além da França, tornando-se publicação de romances populares. Mas, é no período de 1853 a 1858 que surge um novo mercado de romance, o dos jornais ilustrados semanais ou bissemanais, conhecidos como jornais-romances, também com preços reduzidos. Traziam um pouco de tudo: descrições de viagens, crônicas, histórias, economia doméstica e romance. Mas, a garantia do sucesso era o romance, ainda mais quando se tratava de dramatização escandalosa, tirada dos “anais do crime”. A novidade agradava, principalmente, quando associada a outro gênero popular, a antiga *chronique* ou *nouvelle*, que levava ao *fait-divers*, ou seja, uma notícia extraordinária publicada em forma de romance melodramático, fazendo concorrência com o folhetim. Meyer compara a estrutura do *fait-divers* ao romance popular que caracterizou o folhetim da segunda fase, a série que o visconde Pierre Alexis Panson du Terrail, autor do folhetim rocambolésco “Dramas de Paris”, que muito bem representou a segunda fase.

A *Belle Époque* foi representada por Émile de Richebourg (1833-1898), espécie de “educador da consciência pública”, autor de romance popular e que exercia influência moral sobre seus leitores (MEYER, 1996, p. 213). Richebourg mesclava ficção com dados históricos, suas tramas eram as de sempre, mas com cenário do dia a dia. Outro representante dessa época foi Xavier Mautépin, autor de *La porteuse de pain*. A característica do folhetim

nessa fase era a banalização do folhetim romântico e sua marca, o romance popular. (idem, p. 216-218).

O romance folhetim passa a ser um gênero destinado às classes populares. Além de ocupar o rodapé, aparece em folhas inteiras de jornais como em muros da cidade, ao lado de reclames dos *fait-divers*, na forma de anúncios e cartazes. (idem, p. 223). De acordo com Meyer, a estrutura da informação nessa época assemelhava-se à do folhetim. Assim como a novela de televisão se distribui em diferentes horários, o folhetim da terceira fase era publicado em diferentes jornais, apresentando o critério da distinção. Os jornais, com público socialmente elevado e mais culto, davam preferência a folhetins mais curtos, mais rápidos com facilidade de memorização. (idem, p. 231).

Velhos temas, velhos gêneros revisitam o “folhetim sentimental” dessa época, com a grande narrativa dos “dramas de vida”. Para Meyer, o que se instaurou foi o “excesso, redundância, mau gosto, vulgaridade, um gênero desprezado, que se multiplicou pelas páginas do jornal, do livro, no palco do melodrama, fascículos, cinema, fotonovelas, radionovelas, até alcançar sua descendente, a telenovela:

Então mexicanização, cubanização, lágrimas, o folhetim francês da terceira fase é a grande matriz do pejorativo recurso da narrativa de massa inseparável da televisão como foi do jornal, e por mais moderno que se apresente, embora distante do século XIX, os temas do folhetim e do melodrama, pra contar uma boa história televisiva não há como se desvencilhar da técnica: ganchos, suspenses, chamadas, retrospectos, acaso, coincidências, emoção (MEYER, 1996, p. 234-235).

Em uma visão crítica sobre a demanda de entretenimento enquanto manifestação da cultura – seja das classes dominantes seja das massas – o qual esteve na origem tanto do teatro clássico quanto do folhetim, e que sobrevive graças às sucessivas atualizações dos diferentes gêneros de cultura, Décio Pignatari (1969) afirma:

Pode-se dizer que, em certa medida, a cultura de massa vai-se impondo à elite, que a traduz para um repertório mais alto, assim como a massa traduz o acervo da elite

para um repertório mais baixo. Quando uma forma ou gênero da cultura de massa entra em declínio, ela tende a se transformar em “arte” nas camadas superiores. Foi o que sucedeu com a fotografia, após o advento do cinema [...]; é o que vem sucedendo com as histórias em quadrinhos e com o próprio cinema, desde o aparecimento da televisão (idem, p. 87).

### Fazendo eco ao pensamento de Pignatari, Meyer assinala que

O folhetim haveria de se metamorfosear noutros gêneros, em função de novos veículos, com espantoso alargamento do público. Entre eles o gênero tipicamente latinoamericano, a grande narrativa de nossos dias, a telenovela. O Brasil deu-lhe a boa forma e a dimensão que faria dele o primeiro gênero narrativo de exportação (MEYER, 1996, p. 417).

Seguindo a lógica do gênero folhetinesco de origem melodramática, a *soap opera* americana, ou óperas de sabão, compreendida como “histórias para fazer chorar”, acabou por servir de “base para as radionovelas cubanas” (ANDRADE, 2004, p.4), pelo fato de faltar-lhe “um fio condutor e, principalmente um desfecho”, como lembra Cristiane Costa (2000, p. 63). A expressão *soap opera* deriva, talvez por extensão ou por ironia, do fato de serem narrativas de ficção destinadas ao entretenimento das donas de casa americanas patrocinadas por empresas produtoras de material de higiene, portanto, uma produção de mera visão mercadológica e de consumo. No rol das empresas patrocinadoras das *soap operas* estavam a Procter & Gamble, a Colgate-Palmolive e a Lever Brothers.

Ainda que diferentes enquanto gêneros narrativos, a telenovela, que se caracteriza pela serialização e por um desfecho da trama narrativa, e a *soap opera*, pela “ausência” desse desfecho, ambas têm a origem comum no romance-folhetim. Sobre a relação entre a *soap opera* e a telenovela, Michele e Armand Mattelart afirmam:

A especificidade do gênero telenovela é definitivamente reconhecida. O semanário de *show business* dos Estados Unidos, *Variety*, a consagrava ao afirmar: “a telenovela é uma forma de arte popular latino-americana tão significativa e tão nutrida de convenções dramáticas como o *western* dos americanos... A telenovela não é uma *soap opera*, ainda que os dois gêneros mantenham relações de consangüinidade” (MATTELART, 1987, p.26).

Da caminhada que se inicia nos folhetins, passando pela *soap opera* e radionovelas até as primeiras telenovelas, atualmente há um mercado produtor de telenovelas brasileiras que se constitui em bem de consumo cultural de exportação internacional. O melodrama e o romance-folhetim passaram por transformações ou, segundo Jacobson (apud BALOGH, p.4), por transmutações, que acabaram propiciando o formato ficcional que é hoje a telenovela brasileira.

Produto da Indústria Cultural, a telenovela brasileira é mercadoria patrocinada por anunciantes, faz *merchandising* de marcas e produtos e é rentável às emissoras responsáveis por sua transmissão. Otávio Florisbal (1995, p.156) esclarece que a comercialização na televisão é feita basicamente através de intervalos comerciais nos programas, responsáveis por cerca de 85 por cento do faturamento das redes. E que os 15 por cento restantes provêm dos patrocínios de programas, do *merchandising* e projetos de caráter institucional, promocional e esportivo.

Adorno e Horkheimer, no clássico *Indústria Cultural - O iluminismo como mistificação de massas*, onde postulam a submissão da arte à ideologia capitalista designada como “indústria cultural”, afirmavam, em relação à técnica da indústria cultural, que ela “só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social” (HORKHEIMER; ADORNO, 1978, p.160). Na continuidade da sua crítica em relação ao que chamam de “passagem” de produto cultural a outro, eles afirmam:

Quando um ramo artístico procede segundo a receita de outro, sendo eles muito diferentes pelo conteúdo e pelos meios de expressão, quando o elo dramático da *soap opera* no rádio se transforma numa ilustração pedagógica do mundo através do qual se resolvem dificuldades técnicas, dominadas como *jam* nos pontos culminantes da vida do jazz, ou quando a “adaptação” experimental de uma frase de Beethoven se faz segundo o mesmo esquema da de um romance de Tolstoi em um filme, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se um pretexto inconsistente (HORKHEIMER; ADORNO, 1978, p.161).



Hoje, embora mantendo os “ingredientes” próprios de um bom folhetim, como citado por Brassères, a telenovela brasileira caracteriza-se pela intertextualidade, ao incluir na trama problemas da sociedade, dando-lhe uma face realista. Questões como violência doméstica, homossexualidade, política, ética, corrupção, feminismo, religião, preconceito racial, poluição, miséria e desequilíbrio social, vida urbana são alguns exemplos dos temas que têm sustentado a trama e os enredos das telenovelas. O telespectador “reconhece” e “se reconhece” em várias dessas questões por tomar conhecimento ou mesmo vivenciá-las no “mundo real”. É nesse sentido a afirmação de Márcia Tondato:

As pessoas constroem os significados para os conteúdos dos meios a partir de suas próprias experiências, cuja percepção é realimentada com os mesmos conteúdos. Nesse processo, o papel do telespectador é diferentemente percebido, ora visto como potencial consumidor dos bens materiais veiculados pela televisão, ora como consumidor dos conteúdos em si, entendidos como bens culturais, promotores de informação e entretenimento (TONDATO, 2005, p.148).

É por essa pregnância da telenovela no cotidiano dos sujeitos que possibilita com eles um diálogo intenso, sustentando com base tanto no engajamento passional garantido pelo melodrama quanto nas estratégias realistas. Este diálogo faz da telenovela uma arena fundamental, dentro da cultura midiática brasileira, de articulação social e política, ou seja, cenário importante de disputas dos processos culturais de construção da identidade.

### **1.3 Telenovela, imagem e mediação cultural**

O realismo presente nas telenovelas é fruto do entrelaçamento entre realidade social e ficção. Através da narrativa televisual são debatidos aspectos da história e da cultura, são afirmados traços da identidade étnica e nacional. Diante da telinha, o público da telenovela vê-se diante de acontecimentos reais – um personagem no interior de uma loja de departamentos conhecida nacionalmente provando uma roupa; uma passeata de trabalhadores

reivindicando benefícios trabalhistas – que longe de parecerem apenas um merchandising da loja ou propaganda de um partido político, são “efeitos de real”, produzidos para tornar a trama televisual “mais próxima” da realidade.

Martín-Barbero e Germán Rey (2001) ironizam a “inversão” do papel social dos noticiários e das novelas, e de outros produtos de entretenimento, no processo de construção de realidade e identidade. A propósito do seguinte comentário do escritor Garcia Márquez: “no país do realismo mágico, a realidade desborda a ficção e, ultimamente, a desborda em tal grau que, *num país assim, não resta aos ficcionistas outro remédio senão o de mudar de profissão*”, Martín-Barbero e Rey ironicamente tecem o seguinte comentário:

Que casualidade! Na televisão acontece justamente o contrário: enquanto os noticiários se enchem de fantasia tecnológica e se espetacularizam a si próprios, é nas telenovelas e programas dramáticos que o país se relata e se deixa ver. Enquanto, nos noticiários, o vedetismo político ou farsesco se faz passar por realidade ou, pior ainda, se transmuta em hiperrealidade – essa que nos é escamoteada pela empobrecida e *dramática* realidade que vivemos -, nas telenovelas, nas dramatizações semanais, é onde se faz possível *representar* a história (com minúsculas) do que acontece, suas misturas de pesadelo com milagres, as hibridações de sua transformação e de seus anacronismos, as ortodoxias de sua modernização e os desvios de sua modernidade (MARTIN-BARBERO; REY, 2001, p. 161).

Martín-Barbero e Rey destacam, aqui, os vínculos que principalmente as telenovelas e outras produções de natureza dramática estabelecem com a realidade. Essa capacidade de mediação é uma das mais significativas contribuições da mídia e de seus produtos. Como categoria, a mediação é relevante no estudo da mídia, principalmente a televisual, em função dos nexos que ela estabelece com os receptores.

Martín-Barbero, no prefácio à 5ª edição castelhana em sua obra *Dos meios às mediações* (2001), amplia a concepção sobre a abrangência das mediações quando considera, por exemplo, as mediações históricas que dotam os meios de sentido e alcance social e o papel de mediadores que eles possam estar desempenhando hoje. O autor leva em conta “as tecnologias comunicacionais e seus modos transversais de presença na cotidianidade, desde o

trabalho até o jogo e suas intrincadas formas de mediação tanto do conhecimento como da política” (2001, p.12). A partir destas considerações, é importante ter em conta os espaços sociais, as práticas cotidianas, a cultura e a técnica como elementos importantes no processo das mediações. Nesse sentido é que Fogolari afirma que “há um conjunto de mediações interferindo na construção do espaço-tempo das narrativas das telenovelas, mediações essas presentes no cotidiano dos receptores desse gênero” (2002, p. 57). Vale ressaltar, ainda, a afirmação de Martín-Barbero quanto à capacidade dos meios de “impor regras aos jogos entre significação e situação”, tendo em conta que “uma coisa é a *significação* da mensagem e outra, aquilo a que alude a pragmática quando faz a pergunta pelo *sentido* que tem para o receptor a ação de ouvir rádio ou de ver televisão” (idem, p. 19), em relação aos *usos sociais* dos meios comunicacionais.

A mediação, portanto, explica o poder de sedução das telenovelas pelo fato de a trama televisual dramatizar o cotidiano espelhando e construindo realidades nas quais o telespectador - através de processos de diálogo, de engajamento e de “leitura” da realidade fluida e ficcional - se vê e se reconhece, colocando-se no lugar dos personagens, trazendo para sua realidade concreta os conflitos, as histórias, os amores, o sucesso ou a dor desses personagens.

O “ver-se” e o “reconhecer-se” traduzem o poder mediador da imagem na narrativa televisual. Fogolari (2002) destaca muito bem esse poder de representação quando afirma:

Ela [a imagem] é a pilastra central em cujas bases tal narrativa se consolida e é acolhida pelo receptor, que é plural e diversificado, situado em pontos de convergência [...]. A função da imagem do gênero seria a de suscitar processos intermináveis de mediação tornando presente o ausente, estimulando debates efervescentes, reativando a memória, inserindo os indivíduos no plano da ficção e da realidade, transpondo-os do sonho e da utopia para as suas histórias de vida (p.68).

Os recursos imagéticos da televisão e, de modo específico os utilizados nas narrativas televisuais seduzem, atraem, fascinam o telespectador e estabelecem com ele uma relação

virtual na qual realidade e ficção se confundem. Nesta “comunhão” e nestes vínculos são postas as condições para a construção social de identidades.

Partindo de tal pressuposto, é preciso entender que essa construção passa por processos de transformação. Ambos os movimentos – construção/ transformação – ocorrem no âmbito de instituições diversas como a família, a rua, a escola, a igreja, a comunidade, a nação e a própria mídia. O ser humano está em constante busca de suas raízes, de laços que o identifiquem com o passado através de diferentes ações no cotidiano. Nem sempre essa é uma busca pacífica, porque os mais diversos conflitos acontecem nas relações sociais com seus pares em diferentes espaços e manifestações de culturas, choques de interesses, confronto de intersubjetividades, em que a individualidade é forçada a demarcar limites em função da alteridade.

A telenovela brasileira é hoje produzida por profissionais especializados nas tramas ficcionais seriadas como autores e adaptadores de textos literários. Ela envolve o telespectador pela trama que funde ficção com questões sociais cotidianas e o faz chorar, espelhar-se na “vida” dos personagens que “invadem” o interior de suas casas cotidianamente. As produções televisuais brasileiras são regamente patrocinadas, fazem *merchandising* e invadem os espaços da mídia e das pessoas, graças ao processo de intertextualidade a que são submetidas através de revistas, jornais, rádio e televisão; propagam e geram expectativa no telespectador, alimentando o seu imaginário.

### 1.3.1 Faces do realismo da telenovela brasileira

Chamamos de faces do realismo da telenovela brasileira, para além das relações com uma forma realista de narrar, os elos que nossa tradição de telenovela estabelecem com a realidade brasileira. Percebem-se tais elos, sobretudo, a partir de duas situações específicas: a

circularidades, entre as personagens e a imagem pública real dos atores, e as referências constantes e, diríamos, intertextuais, nas novelas de temas e acontecimentos reais que fazem parte da agenda social e histórica do público (o que na novela costuma-se chamar de *merchandising social*).

A primeira dessas faces do realismo seria, portanto, a questão da visibilidade da vida dos atores e atrizes e sua acessibilidade ao público telespectador, muitas vezes por meio de estratégias das emissoras através de programas voltados para o *marketing* pessoal de seu elenco, permitindo a popularidade e a inserção de personagens no mundo real. Como os casos citados por Mattelart (1987) sobre o sucesso da *Escrava Isaura* que levou à celebração da atriz Lucélia Santos em países da Europa, da América Central e da Ásia onde a novela bateu recordes de audiência e provocou até mudança de hábitos na população. Ou quando o ator Marcelo Farias recebeu a homenagem do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro pelo “exemplo” do seu personagem na novela *Celebridade*.

Esse aspecto será fundamental para a caracterização da trajetória da Tais Araujo. Como veremos no Capítulo 3, antes de viver a protagonista Preta, a figura de Tais Araujo quase não era acionada como imagem de beleza. Ou seja, como texto realista, a imagem pública da atriz não sustentava os símbolos de beleza feminina. Porém, após *Da Cor do Pecado*, e, sobretudo, nos quase dez anos que separam essa produção de *Viver a vida*, Tais Araujo foi se marcando, mais e mais, como exemplo de beleza feminina.

Assim, de alguma forma, o sucesso de Taís (como Preta e, sobretudo, após viver Ellen, em *Cobras e Lagartos*, personagem vilã, mas que era caracterizada como símbolo de beleza) foi marcando a imagem da atriz como símbolo de beleza. É interessante notar também que, ao longo desses anos, os vínculos da atriz com um ideário de beleza seguiram uma trajetória que parece gradativamente ir do exemplo de beleza *negra* feminina para simplesmente um *exemplo de beleza feminina*.

Em certo sentido, essa circularidade entre imagem pública da atriz como ideal de beleza é intensificado pela construção das personagens e, por outro lado, a construção das personagens (em especial, as protagonistas), reitera esta imagem pública. Tal se dá como mais um exemplo dessa face realista das nossas telenovelas, tal como mencionada aqui.

O segundo aspecto dessa face realista diz respeito à intertextualidade, como estratégia primordial do merchandising social tão frequente nas novelas. São aspectos intertextuais, pois, os principais temas e acontecimentos que circulam no campo jornalístico são citados nas novelas e por sua vez, citados nas novelas, aparecem no campo jornalístico. Desse modo, novela e jornais se pautam mutuamente contruindo a agenda social nacional. Um exemplo marcante nesse sentido foi a novela de Manoel Carlos, *Mulheres Apaixonadas* (2003). A trama abordou um aspecto da violência urbana no Rio de Janeiro e misturou ficção e realidade na participação dos personagens da novela, em especial Téo (Tony Ramos), na Passeata pela Paz, que ocorreu nas ruas de Copacabana, em 15 de fevereiro de 2003.

Outro aspecto que pode ser incluído nessa intertextualidade e que de certo modo reitera a presença cotidiana e das telenovelas na vida dos brasileiros, são as várias páginas de jornais e revistas, reforçando a ideia de que as tramas e produções são assunto de interesse público. Tal como observa Cristina Costa (2000, p. 166):

A telenovela não se resume [...] à sua apresentação pela televisão. Ela é acompanhada, ao menos no Brasil, por revistas e periódicos especializados que criam uma expectativa no público em relação ao desenrolar das tramas e que vão noticiando o rumo da narrativa. Antes da novela ir ao ar, sabe-se quem será o autor, quais os atores escalados e a sinopse da trama.

Entre a realidade e suas representações, entre as identidades produzidas na sucessão da trama televisiva e a construção de identidade cultural a telenovela lança moda, dita comportamentos, influencia modos de falar dos telespectadores, e até pode transformar a realidade em “espetáculo televisivo” (ALMEIDA, 1988, p. 39). Mas a sua função principal é o

lazer, ainda que uma dosagem de realismo se junte à trama folhetinesca. Gilberto Braga<sup>2</sup>, autor de telenovelas brasileiras, assim se expressa:

A enorme popularidade da novela, e esse relacionamento especial entre seus criadores e o grande público, leva muita gente a acreditar que o autor tenha necessariamente de exercer um papel de educador social. Meu compromisso primeiro é com o entretenimento. Estou ali para divertir o público a partir das oito e meia da noite. Não me considero, contudo, um alienado ou um insensível, e acredito que o meu trabalho de entretenimento passa uma ou outra idéia que pode eventualmente ajudar alguém em alguma coisa. Provavelmente passo alguma visão ética do mundo; uma visão meio primária, do tipo “roubar é feio” ou “rico deve dividir um pouquinho com os pobres, senão...”. Acho, porém, o excesso de engajamento meio maçante (BRAGA, 1995, p. 94-95).

#### 1.4 Telenovela e construção de identidade étnica

Identidade e cultura têm conceitos diferenciados, no entanto, apresentam certa convergência no sentido de que a identidade é mais bem compreendida através da cultura. Na verdade, uma e outra têm em comum a complexidade do conceito e ambas resultam de um processo de construção social. As análises de Kellner sobre a identidade na teoria pós-moderna são no sentido de que a identidade vai se tornando cada vez mais instável e frágil, na medida em que “o ritmo, as dimensões e a complexidade das sociedades modernas aumentam” (KELLNER, 2001, p. 298). Baseando-se em teóricos como Baudrillard, Jameson e os da escola de Frankfurt, Kellner cita uma das concepções pós-estruturalista sobre a identidade subjetiva, de que é em si “um mito, um construto da linguagem e da sociedade, uma ilusão sobredeterminada de que somos realmente um sujeito substancial, de que realmente temos uma identidade fixa” (idem, p.298).

---

<sup>2</sup> Gilberto Braga é autor principal das telenovelas: *Dancing days*; *Água viva*; *Brilhante*; *Louco Amor*; *Corpo a corpo*; *Vale tudo*; *O dono do mundo*; *Pátria minha*; *Força de um desejo*; *Celebridade e Paraíso Tropical*. Fez adaptações de *Helena*; *Senhora*; *Escrava Isaura* e *Dona Xepa*.. É autor das minisséries *Anos dourados*; *Anos rebeldes*; *O primo Basílio* e *Labirinto*.

Para esse autor, a imagem é fundamental na construção da identidade nas sociedades contemporâneas, em função do papel mediador da mídia. Ele fundamenta sua afirmação nas análises de filmes e de seriados televisuais. A propósito do filme *Uma linda mulher* (*Pretty Woman*, encenado por Richard Gere e Julia Roberts) que ilustra o poder da imagem na construção da identidade, Kellner diz o seguinte:

O filme ilustra o processo de autotransformação através da moda, dos cosméticos, da dicção e do modo de ser, bem como o grau de mediação da identidade pela imagem e pela aparência na cultura contemporânea [...]. A mensagem do filme, portanto, é que quem quiser transformar-se em novo eu, transformar a própria identidade, ser bem sucedido, precisará dar atenção à imagem, à aparência, à moda (KELLNER, 2001, p.300).

Se a imagem, no cinema, contribui para o processo de autotransformação ou, na terminologia de Stuart Hall, de construção de identidade, podemos concluir que nas narrativas televisuais, principalmente nas telenovelas, essa possibilidade se amplia dado o poder de fascinação da televisão. Stuart Hall aponta três concepções de identidade: do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. Fogolari (2002), comentando estas concepções, afirma:

O primeiro, o sujeito do iluminismo,, estava baseado “numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação [...]. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. Já o sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. De acordo com a vertente sociológica, a identidade preenche o espaço entre o interior e o exterior, entre o mundo pessoal e o mundo público. A terceira concepção de sujeito, a do sujeito pós-moderno, não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente; ela é sempre uma “celebração móvel”; ela não se define biológica, mas historicamente” (FOGOLARI, 2002, p.49).

Quando pensamos na noção do sujeito pós-moderno proposto por Hall, é possível compreender a “celebração móvel” e transitória dessa construção identitária pela idéia de



identidade híbrida. Cristiane Costa (2000), quando se reporta à categoria “latinidade”, lembra que o latinoamericano “surge como uma identidade híbrida, uma Carmem Miranda que fala em samba, mas canta rumba, fantasia carnavalesca e estilizada de uma estratégia unificadora. O papel dos meios de comunicação na produção cultural e posterior reelaboração dessa identidade latinoamericana não deve ser menosprezado” (p. 52).

Lucilia Delgado (2006) afirma que o homem está “permanentemente em busca de si mesmo, de suas referências, de seus laços identificadores”. É nessa perspectiva que a autora, ao relacionar as identidades coletivas com a memória e a História, diz que a identidade, “além de seus aspectos estritamente individuais, apresenta dimensão coletiva, que se refere à integração do homem como sujeito do processo de construção da História” (p.51). As idéias de “laços identificadores” e de “dimensão coletiva” remetem para a concepção de que a busca de si mesmo e do sujeito remete para a concepção de cultura, pois é por meio dela que a identidade é construída e transformada.

Neste ponto é importante retomar as idéias de Douglas Kellner sobre cultura. Ele tem o cuidado de evitar expressões como “cultura de massa” e “cultura popular”, que ele considera termos ideológicos, e utiliza a noção de cultura da mídia que, na sua concepção, tem a vantagem de designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural, ou seja, cultura e seu modo de produção e distribuição: tecnologias e indústrias da mídia (KELLNER, 2001, p.52). Para este autor, não há distinção entre cultura e comunicação. Ele assim afirma que:

Na verdade, a distinção entre “cultura” e “comunicações” é arbitrária e rígida, devendo ser desconstruída. Quer tomemos “cultura” como os produtos da cultura superior, quer como os modos de vida, quer como o contexto do comportamento humano, etc., veremos que há íntima ligação com a comunicação, toda cultura, para se tornar um produto social, portanto, “cultura”, serve de mediadora da comunicação e é por esta mediada, sendo, portanto, comunicacional por natureza. No entanto, a “comunicação”, por sua vez, é mediada pela cultura, é um modo pela qual a cultura é disseminada, realizada e efetivada. Não há comunicação sem cultura e não há cultura sem comunicação (KELLNER, 2001, p.52-53).

A cultura da mídia, portanto, na visão de Kellner, disponibiliza imagens e figuras com as quais seu público se identifica por meio da imitação. Ela exerce, assim, “efeitos socializantes e culturais por meio de seus modelos e papéis, sexo e por meio de várias *posições de sujeito* que valorizam certas formas de comportamento e modo de ser enquanto desvalorizam e denigrem outros tipos” (idem, p.307).

Entendemos, portanto, que identidade e cultura são processos em construção e vários são os agentes dessa produção: a família, a escola, a comunidade, a rua, a mídia, em seu amplo processo comunicativo. Voltando à concepção de Hall, vemos que esse autor afirma a substituição da “identidade fixa, essencial ou permanente” por uma identidade caracterizada pela transformação e fragmentação, o que nos leva à percepção da força e da ação simultânea desses agentes de produção de identidade sobre a experiência do indivíduo. Aliás, os pesquisadores dos Estudos Culturais têm se preocupado, na atual fase de suas reflexões, com temas sobre “[...] identidade e cultura nacional, raça, etnia, gênero, modernidade/ pós-modernidade, globalização, pós-colonialismo, entre os mais importantes, dentro do espectro do campo dos estudos culturais” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 139).

É neste atual contexto que os estudos culturais estão voltados para a compreensão da identidade em nível, também, da cultura na América Latina, a partir da contribuição de Martín-Barbero e de Garcia Canclini com as noções de “diáspora”, no sentido de deslocamento espacial e temporal; de “descentramento”, em relação à “desintegração social e política do espaço nacional” e da noção de “hibridismo” ou “mix de culturas” como explica Escosteguy (p. 142, 158, 174). A partir destas visões é possível então pensar sobre a noção de identidade étnica, sua produção social e as questões de mediação.

A etnia, de acordo com Hall (1998, p. 62), diz respeito às “características culturais – língua, religião, costumes, tradições, sentimento de “lugar” – que são partilhadas por um povo”. Assim, a etnia seria o alicerce, o fundamento da cultura e da identidade. Porém, as

características sociais, políticas, comunicacionais da sociedade moderna/pós-moderna alteraram esse panorama, de modo que aquilo que seria “essencial” a um povo e a uma nação é transformado pelo hibridismo cultural. Mas etnia também leva à noção de “raça”, igualmente questionada de uma forma bem incisiva por Hall:

[...] raça não é uma categoria biológica ou genética que tenha qualquer validade científica [...]; a raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um discurso frouxo, freqüentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro (HALL, 1998, p.62-63 – grifos do autor).

No estudo elaborado por Jiani Bonin (2008), cuja base teórica ela estabeleceu a partir dos estudos de Barth (1998), encontramos a definição de grupo étnico como sendo “uma forma de organização social, que expressa uma identidade diferencial nas relações com outros grupos e com a sociedade mais ampla” (BONIN, 2008, p.4). Para a autora, a identidade étnica “é utilizada como forma de estabelecer limites do grupo e de reforçar sua solidariedade”. Dentre as questões levantadas em seu estudo, está a da problemática das identidades culturais no processo de globalização, que acarreta questões relacionadas ao “reordenamento espaço-temporal, o que implica uma separação entre espaço e lugar, o que permite estabelecer relações de interação que independem da situação face a face” (p.6). Tal “virtualidade” leva-nos a pensar a questão da mediação realizada pelos meios de comunicação.

Dentre a programação de entretenimento da televisão brasileira, a telenovela é, sem dúvida, a mais importante tanto pela qualidade técnica desenvolvida pelos núcleos de telenovelas das redes de televisão brasileira; pela linguagem própria que aproxima a telenovela do cinema; pelas temáticas que destacam questões sociais relevantes; pelo entrelaçamento entre ficção e realidade que leva o receptor a interagir, pautando sua agenda pessoal em função dos temas tratados no enredo e na trama da telenovela, além da

oportunidade da geração de novos conhecimentos decorrentes dos temas trabalhados pelos personagens da trama.

Uma das conclusões do Núcleo de Pesquisa de Telenovela da USP em relação à telenovela brasileira é a de que ela constitui o “espaço dialógico entre ficção e realidade, onde a construção do cotidiano representado incorpora os temas da realidade concreta para discutí-los, dar-lhes centralidade e colocá-los na ordem do dia das discussões da sociedade” (LIMA, Solange; MOTTER, Maria Lourdes; MALCHER, Maria Ataíde, 2000, p.12). O fascínio do público receptor pela telenovela se explica pelo fato de ela reunir ficção com realidade, arte e literatura; com o “mito” dos personagens e a “interferência” no cotidiano dos telespectadores por meio do texto, das falas, da narrativa que abrangem questões vividas em sua realidade concreta. Assim, temas como saúde, tráfico e consumo de drogas, política, trabalho e desemprego, sexualidade e gênero, violência, educação, questões vivenciadas na experiência diária do telespectador, quando levantadas pela trama televisiva acabam provocando uma interação capaz de construir e transformar a realidade, de interferir nas subjetividades, e levam o indivíduo a se reconhecer em determinados personagens ou situações.

Quando se pensa identidade étnica brasileira ressaltam-se, de imediato, os elementos básicos da etnia, já mencionados, como: língua, religião, costumes, tradições, territorialidade, os quais acabam por demarcar sentimentos de “pertencimento”. O papel da telenovela na construção dessa identidade é importante, na medida em que ela “une” todas as camadas sociais em torno da trama, dos personagens, dos temas.

É interessante perceber que, em relação à língua, a telenovela tem contribuído para a inovação e atualização da fala por meio de gírias, regionalismos e neologismos utilizados pelos personagens, tornando-se uso corrente em diferentes comunidades e grupos sociais. A religiosidade perpassa praticamente todas as tramas da teledramaturgia brasileira, ora reafirmando, ora criticando práticas religiosas onde, invariavelmente, a ficção e a realidade se

encontram nas cenas gravadas no interior de um templo ou de um terreiro de umbanda; nos discursos que compõem o texto de algum personagem, ou através de um gesto que remete para certa evocação piedosa que, certamente, encontra eco na própria devoção do telespectador.

A moda, os costumes, os hábitos, as tradições não podem faltar à trama televisiva. A influência que os personagens exercem sobre os receptores em relação à moda – vestuário, calçados, penteados, acessórios, produtos de beleza, preferência musical, hábitos alimentares e tantos mais - atesta o poder da telenovela em padronizar um conjunto de hábitos e costumes que conduzem mais que à massificação, à unificação de um modelo de identidade.

Obviamente que, sendo a televisão brasileira essencialmente comercial, tudo isso gira em torno do capital e do lucro. As redes de televisão criam “marcas” e produtos que são lançados paralelamente ao período de exibição da telenovela visando ao consumo, de modo que os receptores passam não apenas a “consumir” um produto simbólico, a formar opiniões e a transpor para sua realidade concreta a ficção e dela participar. Eles também passam a dispor e a consumir os mesmos produtos utilizados pelos personagens da telenovela e, desse modo, ressignificando e transformando a sua realidade na realidade ficcional dos personagens com os quais se identificam.

A partir dessa prática, uma das mais fortes influências da telenovela na construção da identidade étnica brasileira consiste na crítica social às relações familiares e interpessoais. A teledramaturgia traz à tona questões de raça, preconceito, conflitos étnicos, conflitos de geração, crítica aos costumes, à autoridade, por exemplo. Sobre este aspecto, Cláudia Mogadouro faz a seguinte afirmação:

A crítica social é tratada através dos núcleos familiares, dos desencontros amorosos. A telenovela trata do preconceito racial, da condição feminina, da ascensão social, das relações familiares, da sexualidade e de tantos outros temas por meios de suas personagens que cativam o público por vários meses. Desta forma, a nação é

representada na telenovela e acompanhada e criticada por milhões de pessoas que interagem com a produção (MOGADOURO, 2007, p.92).

Assim, a telenovela retrata a nação no momento em que leva seu cidadão a se “enxergar” por meio da identificação com situações postas na trama ficcional e que são semelhantes às suas na realidade concreta: é a receptora negra discriminada como a personagem; a mulher violentada à semelhança da personagem; pais atônitos com a questão das drogas com a qual seu filho está envolvido, como o jovem da trama; o receptor humilhado pela falta de emprego e que se identifica com o mesmo drama vivido pelo personagem; o casal em conflito por problemas de infidelidade e que se vê retratado na trama; pais que não sabem lidar com a homossexualidade do filho; o idoso que tem seus direitos desrespeitados e muito mais.

Além dessa dialogicidade entre realidade e ficção, entre indivíduos e personagens, a telenovela também discursa sobre questões da territorialidade, mostrando cidades e regiões, problemas urbanos ou rurais, evocando a cultura de antepassados, relatando movimentos sociais, a alteração das paisagens, aspectos ligados ao ecossistema. Neste sentido, Mogadouro aponta a situação de brasileiros residentes em outros países que querem ver sua “nação” no cotidiano apresentado na telenovela exportada do Brasil (idem, p.93). De certa maneira, nos atuais tempos de quebras de fronteiras, onde prevalecem o hibridismo cultural e as questões de descentramento, é como se a telenovela tivesse reafirmando valores culturais e étnicos. Ainda que seja através da narrativa ficcional e da teledramaturgia.

A construção da identidade étnica brasileira mediada pela teledramaturgia conta com o desempenho profissional de centenas de artistas negros que, em sua vasta experiência, têm enfrentado preconceitos de toda ordem. A atriz Zezé Mota narra que sua vizinha, ao saber que a atriz estava fazendo escola de teatro, fez o seguinte comentário: “eu não sabia que para fazer papel de empregada precisava fazer escola de teatro” (negrosnahistoria.blogspot, 2009, p.2).

O comentário, ainda que descabido, é significativo de uma realidade que, mesmo na teledramaturgia, o ator negro não representava outro papel senão o de escravo ou empregado doméstico, no qual quase sempre era nomeado simplesmente “o velho” ou “a velha”, “Mãe Maria”, “Pai João”, como afirma a atriz Ruth de Souza (folha.uol.com.br, p.1).

A revista Raça Brasil, edição 52 de março de 2011 traz entrevistas com profissionais negros, dentre as quais selecionamos alguns depoimentos de profissionais negras sobre a condição da mulher negra no universo do trabalho artístico no Brasil:

O carnaval fez a arte negra e o samba serem respeitados, invadiu e conquistou as classes altas e quebrou todos os preconceitos. É maravilhoso o negro, antes discriminado com sua arte, agora poder viver dela - Quitéria Chagas – atriz, modelo e bailarina (RAÇA BRASIL, 2011, p. 51)

Sou uma mulher feliz, realizada e encaro a questão do preconceito racial como mais uma luta que, infelizmente ainda vai levar muito tempo para ser vencida [...] Fico muito feliz quando reconheço em outras mulheres tão bonitas e negras, juízas. Protagonistas, grandes executivas, bailarinas, defensoras, cantoras e tantas outras profissionais, que sentem orgulho da sua cor, e fazem disso a coisa mais natural do mundo, como se estivessem calçando os sapatos para irem ao trabalho todos os dias – Simone Nascimento, promotora cultural (RAÇA BRASIL, 2011, p. 58).

Mulher negra no Brasil é ser digna e ousada, sempre linda e não pode vacilar, porque as pessoas estão esperando qualquer descuido para poder dizer: “viu, não falei?” O racismo no Brasil está longe de acabar e às vezes me pergunto se isso um dia será possível. Enquanto o fato não acontece, estou mostrando o meu trabalho, levando-o muito a sério, conquistando o meu espaço pelo meu talento e não pelo meu “*fisic du role*”. Estou ensinando a minha filha a nunca abaixar a cabeça, porque é isso que os racistas querem pra poder pisar na gente – Priscilla Marinho, atriz. (RAÇA BRASIL, 2011, p. 60).

A história da mulher negra no Brasil vem sendo marcada pela violação dos seus direitos e com inúmeros desrespeitos desde a época da escravidão, quando muitas eram usadas em diversos tipos de trabalho escravo, isso quando não eram estupradas pelos seus “senhores”. Hoje, o que mudou? O que é ser uma mulher negra no Brasil? Quantas atrizes, diretoras, roteiristas, empresárias, escritoras, jornalistas, dramaturgas e produtoras negras conhecemos? Um número que, com certeza, não condiz com a realidade quantitativa brasileira. Reflexo desse passado histórico? Também - Maria Gal, atriz e empreendedora cultural. (RAÇA BRASIL, 2011, p. 61)

Toda essa discussão levantada na revista *Raça Brasil* ecoa um horizonte de preocupações frequentes dos movimentos sociais: o de que mudar as relações políticas entre sujeitos passa por um jogo de visibilidade e representação. Em um mundo cada vez mais midiático, é no âmbito da cultura da mídia – com seus códigos, narrativas e linguagens – que são parte das estratégias de luta e mudança.



## 2 A MÍDIA COMO AGENTE DAS NOÇÕES DE RAÇA E ETNIA

Nesse capítulo trataremos do papel da cultura da mídia no debate sobre raça e etnia passando por uma rápida discussão desses conceitos.

Em uma breve análise sobre a comunicação social no Brasil, percebemos a importância do audiovisual, principalmente da televisão, como elemento definidor de hábitos, modas, jargões, gostos, da identidade ou identidades<sup>3</sup> do telespectador.

Partindo dessa perspectiva, compreendemos que a cultura é algo construído historicamente. De acordo com Szwako e Almeida (2009, p. 229): “A cultura é necessariamente algo aprendido, por isso, cada pessoa aprende a cultura inicialmente com a família, a escola, e todos os agentes de socialização. E é na medida em que compartilhamos a cultura que nos comunicamos e vivemos em sociedade”.

Com o advento da tecnologia, os meios de comunicação de massa (jornais, rádio, televisão, cinema, internet, etc.) foram se tornando gradativamente uma importante ferramenta na construção da socialização, conseqüentemente, na construção de identidades.

A televisão, especificamente, assumiu uma importância primordial na vida do brasileiro não só como instrumento informativo, mas como meio de entretenimento. “Hoje, o Brasil é, indubitavelmente um país audiovisual” (CRESPO, 2000, p. 211).

Assim, compartilhamos do pensamento de Martin-Barbero (2004) quando o autor define a cultura como uma mediação social e teórica da comunicação com o popular. Segundo o autor:

---

<sup>3</sup> Como já foi discutido nos capítulos anteriores, a identidade é definida por múltiplos fatores. De acordo com Szwako e Almeida (2009, p. 231) “[...]Cada pessoa tem várias identidades que podem ser acionadas em contextos particulares. A identidade pode ser nacional, regional ou identidade de gênero, de orientação sexual, identidade ética ou cultural. Mas nenhuma dessas identidades define integralmente uma pessoa [...]”.

Achamo-nos em processo de construção de um novo modelo de análise que coloca a cultura como mediação, social e teórica, da comunicação com o popular, que faz do espaço cultural o eixo desde o qual encontrar dimensões inéditas do conflito e vislumbrar novos objetos a pesquisar. (MARTIN-BARBERO, 2004, p. 110).

Essa mediação social e cultural com o popular se expressa de uma forma muito clara na telenovela brasileira. Esse produto de entretenimento maciçamente consumido pelo brasileiro, ganha lugar de destaque nas discussões cotidianas, mas raramente é objeto de reflexão crítica. A este respeito Crespo (2000, p. 213) explica:

Ainda que as novelas possam trazer temas sociais candentes – como o divórcio, o sexo antes do casamento, o homossexualismo, a emancipação da mulher e o novo papel do homem; e temas político controvertidos como a corrupção, a especulação imobiliária e a reforma agrária, a visão final transmitida pelas novelas não considera, de fato, o caráter multicultural da sociedade e, muito menos, a sua estrutura conflitiva.

Nessa perspectiva, noções de raça e etnia na televisão e nas telenovelas são tratadas de forma descaracterizada, estereotipada e superficial, ora omitindo, ora distorcendo conflitos latentes na sociedade brasileira seja no que se refere às relações raciais, seja no que se refere aos conflitos de classe. De acordo com Joel Zito Araújo (2004, p. 229):

As telenovelas brasileiras, desde o seu surgimento, sempre tiveram a presença de várias classes sociais, mas a ênfase esteve na classe média branca e em suas relações como os ricos [...]. Ao negro foi reservado mundo da classe média e dos ricos apenas na ótica do segmento branco da população.

Depois de analisar minuciosamente várias telenovelas, Araújo (2004, p. 229) destaca que o tratamento para com os personagens negros adquire um caráter tão geral e “tão distante da cultura afro-brasileira que poderiam ser representados por um elenco de brancos”.

Essa imagem distorcida apresentada pela mídia não é fruto do acaso, ela é reflexo das relações que se estabelecem nos demais planos sociais, na escola, no trabalho, na vida cotidiana em geral. Embora a população negra constitua o alicerce da sociedade e da cultura brasileira, essa sociedade ainda guarda marcas profundas da escravidão e das relações de

poder e opressão, bem como dos preconceitos produzidos nessas relações, que marcaram esse importante período da nossa história.

Toda sociedade têm seus mitos e tabus. No Brasil, a ideologia do branqueamento e o mito da democracia racial foram desejos e metas sociais construídos historicamente para apagar a herança africana, a ‘mancha negra da escravidão’, sendo responsáveis pela dificuldade de grande parcela dos afrobrasileiros em cultivar sua auto estima. Na virada para o século XXI, passado mais de cem anos do início do movimento eugenista, negros e índios, continuam vivendo as mesmas compulsões desagregadoras de uma auto-imagem depreciativa, gerada por uma identidade racial negativa e reforçada pela indústria cultural brasileira, a qual insiste simbolicamente no ideal de branqueamento (ARAÚJO, 2004, p. 25).

Assim, a compreensão das noções de raça e etnia estabelecida pela mídia, passa necessariamente pelo histórico das relações raciais no Brasil. A análise da essência dos conceitos de raça e etnia ao longo da história nos permite compreender os mecanismos de construção do mito da democracia racial e de como esse mito tão presente nas telenovelas foi e continua sendo utilizado para camuflar as desigualdades historicamente construídas e que são comuns na nossa sociedade.

## **2.1 A construção social do racismo e sua representação na mídia**

A história da humanidade está repleta de episódios e narrativas referentes à eliminação daquele que é considerado pela cultura dominante como diferente ou como inferior. No Brasil, esta constatação se materializou na escravidão dos povos africanos, capturados e comercializados como mercadoria por aqueles que até então eram detentores do poder e por isso se julgavam superiores: os europeus. Essas relações balizadas por interesses econômicos e políticos constituíram a base para a formação da sociedade brasileira. Foi dentro da lógica do pacto colonial<sup>4</sup>, que germinaram as sementes que originaram as raízes do racismo que permeia toda a formação social, econômica e política de nosso país. De acordo Octávio Ianni

---

<sup>4</sup> Relação de dominação e subordinação entre metrópole e colônia.

(2004, p. 26) o racismo é produzido na trama das relações sociais, alimentando-se das deformações da definição de raça:

A raça, a racialização e o racismo são produzidos na dinâmica das relações sociais, compreendendo as suas implicações políticas, econômicas, culturais. É a dialética das relações sociais que promove a metamorfose da etnia em raça. A “raça” [...] é uma condição social, psicossocial e cultural, criada, reiterada e desenvolvida na trama das relações sociais, envolvendo jogos de forças sociais e progressos de dominação e apropriação. Racializar uns e outros, pela classificação e hierarquização, revela-se inclusive uma técnica política, garantindo a articulação sistêmica em que se fundam as estruturas de poder. Racializar ou estigmatizar o “outro” e os “outros” é também politizar as relações cotidianas, recorrentes, em locais de trabalho, estudo e entretenimento; bloqueando relações, possibilidades de participação, inibindo aspirações, mutilando práxis humana, acentuando a alienação de uns e outros, indivíduos e coletividades. Sob todos os aspectos, a “raça” é sempre “racialização”, trama de relações no contraponto e nas tensões “identidade”, “alteridade”, “diversidade”, compreendendo integração e fragmentação, hierarquização e alienação.

Lilia Moritz Schwarcz (2009, p.72) faz algumas reflexões sobre o que ela denomina de racismo “a brasileira”. Partindo da compreensão de que as sociedades são agentes definidores na construção de “cultura e linguagem própria”, a autora defende que a formação dos discursos decorrente dessas culturas e linguagens fazem do racismo brasileiro “uma espécie de dialeto”. Isso ocorre pelas especificidades da construção do racismo em nosso país.

Esse racismo “a brasileira”, ao qual autora se refere, tem como traço definidor seu caráter dissimulado, camuflado pelo mito da democracia racial<sup>5</sup>.

A esse respeito Munanga Kabengele (1998, p. 50) afirma:

No Brasil, na realidade, temos um racismo não institucionalizado. Isso não significa que faltaram teorias racistas nas obras de alguns cientistas ideológicos conhecidos como: Nina Rodrigues, Oliveira Viana, João Batista de Lacerda, Silvio Romero, Gilberto Freyre, Alberto Torres, Euclides da Cunha, etc. Mas comparativamente aos sistemas racistas do Sul dos Estados Unidos, ao *apartheid* e ao nazismo, não houve no Brasil uma institucionalização do racismo. O que existe no Brasil é um racismo de fato, um racismo implícito. Esta diferença fundamental entre o Brasil e outros países levou alguns autores bem conceituados a afirmarem que no Brasil não existe racismo justamente porque não foi institucionalizado, mas existe racismo de fato.

---

<sup>5</sup> Termo atribuído a Gilberto Freyre que passa a idéia de uma relação harmoniosa entre as três raças consideradas como formadoras da sociedade brasileira. (TOBORDA, 2011)

Roberto da Matta (s/d) também tece importantes considerações sobre os equívocos relativos à análise das relações raciais no Brasil:

É impressionante observar a profundidade histórica da fábula das três raças. Que os três elementos sociais – branco, negro e indígena – tenham sido importantes entre nós é obvio, constituindo-se sua afirmativa ou descoberta quase que numa banalidade empírica. Mas há uma distância entre a presença empírica dos elementos e seu uso como recursos ideológicos na construção da identidade social, como foi o caso brasileiro. [...] esse triângulo de raças foi mantido como um dado fundamental na compreensão do Brasil pelos brasileiros. [...] Essa configuração étnica tornou-se uma ideologia dominante, capaz de permear a visão do povo, dos intelectuais, dos políticos, dos acadêmicos de esquerda e de direita, uns e outros gritando pela mestiçagem e se utilizando do “branco” e do “negro” e do “índio” como as unidades básicas através das quais se realiza a exploração ou a redenção das massas. O que parece ter ocorrido no caso brasileiro foi uma junção ideológica básica entre um sistema hierarquizado real, concreto e historicamente dado e a sua legitimação ideológica num plano muito profundo. [...] Não se sustenta a tese de Gilberto Freyre, segundo a qual o contato com o mouro (e com a mulher moura) havia predisposto o “caráter nacional” do lusitano a uma interação aberta e igualitária com índios e negros. [...] É impossível demarcar com precisão as origens do credo racial brasileiro, mas é possível assinalar seu caráter profundamente hierarquizado.

Ao descaracterizar a fábula das três raças Da Matta põe a nu o mito da democracia racial, mostrando que a natureza mestiça da sociedade brasileira não serviu de alicerce para construção da igualdade, mas do seu oposto nas diferentes formas. Nessa mesma linha de pensamento Araújo (2004, p. 34) acrescenta que:

[...] indicadores sobre o lugar ocupado pelo mestiço no mercado de trabalho ou sobre suas oportunidades no sistema educacional permitem constatar que a mestiçagem não foi um caminho para nivelar as diferenças sociais, culturais e raciais no Brasil. Eles tornam evidente também que a nossa condição de país mais mestiço das Américas não representou nenhuma transcendência para criação de um povo novo ou de uma nova raça, como síntese bem sucedida resultante da fusão das raças povoadoras. Os fatos apontam que a ideologia da mestiçagem concretamente dificultou a construção da identidade negra dos afro-descendente e, ao longo do século XX, minimizou as oposições ao projeto de branqueamento do país.

Dessa forma, observamos que as práticas do racismo são cotidianas. Elas se dão a partir de interações culturais que reafirmam e atualizam preconceitos historicamente construídos. No mundo contemporâneo, cada vez mais, a cultura midiática atravessa e influencia as instâncias e instituições tradicionais de formação e construção social, isso ocorre também no plano da representação das relações raciais.

Araújo (2004, p. 35) mostra, com clareza, as distorções apresentadas na mídia televisiva no que se refere à representação do negro, bem como a negação da sua cultura. Segundo o autor: “a apropriação da cultura negra, um processo que contou com a participação de todas as mídias, deu-se paralelamente à rejeição e desvalorização dos esforços dos grupos étnicos e raciais não-hegemônico em manter as especificidades culturais do seu grupo.”

Já Kellner (2006, p. 119) nos mostra a tendência da mídia em omitir e construir identidades:

[...] os conflitos sociais e políticos são crescentemente afastados das telas [...] A cultura da mídia não aborda apenas grandes momentos da experiência contemporânea, mas também oferece material para fantasia e sonho modelando pensamento e comportamento, assim como construído identidades.

Assim como Kellner, Martín-Barbero (2006, p.22) analisa as conexões e desconexões da representação das diferenças pela mídia e seu reflexo na construção ou desconstrução das identidades. Segundo o autor, “a identidade local é assim conduzida para se transformar em uma representação da diferença que se faça comercializável, isto é, submetida a maquiagens que reforça seu exotismo e hibridações que neutralizem suas classes mais conflitivas.”

## **2.2 As imagens de raça e etnia no Brasil – cultura e gênero**

Para construção de uma adequada compreensão das imagens de raça e etnia no Brasil faremos uma rápida incursão pelos conceitos de raça e etnia. Essa análise será complementada com uma reflexão acerca da construção dessa imagem na perspectiva cultural e de gênero, com destaque para a representação da mulher negra.

Raça e etnia são termos presentes nos diversos estudos culturais, sociológicos, antropológicos, etc. constituindo espaço de intensos debates. Schwarcz (2009, p.72) faz referência à utilização inadequada desses termos, destacando que os mesmos são

constantemente usados de forma estática e sem incidência na realidade, como meio para justificar e naturalizar as diferenças.

José Szwako e Heloisa Buarque de Almeida (2009, p. 235-236) tecem importantes observações sobre o conceito de raça:

Raça é um termo muito usado para se referir à diferença de aparência, de fenótipo (manifestação visível do conjunto de características genéticas) entre as pessoas. [...] O termo é problemático e não tem precisão teórica, porque em termos biológicos, há apenas uma raça, a humana. [...] A origem do termo raça, com o sentido que conhecemos hoje, cristalizou-se no final do século 18 e início do 19 com o racismo científico. [...] O racismo científico foi uma ideologia que justificou o imperialismo europeu, como se ele decorre-se das diferenças inatas entre os povos. Esse tipo de teoria racista influenciou a noção de 'pureza racial' usada pelos nazistas.

Ainda de acordo Szwako e Almeida (2009, p. 235-236) “Nossa sociedade tem ainda uma forte ideologia da natureza. Uma delas é a tendência a naturalizar, ou seja, a explicar diferentes práticas e comportamentos humanos com base em atributos biológicos.”

Segundo Kabengele (1998, p. 44-45) “Na realidade o que nos temos é uma biologização de um conjunto de indivíduos considerados com pertencendo a uma mesma categoria social”.

Encontramos uma interessante explicação para este fato nos estudos de Maria Luiza Heilborn, Sergio Carrara, Fabiola Rohden (2009, p.179), segundo os quais isso ocorre porque “a naturalização da diferença exime de responsabilidade a própria sociedade e seus mecanismos de produzir e reproduzir desigualdades”.

Szwako e Almeida (2009, p. 235-236) observaram que essas concepções de raça enquanto “tendência dominante da força ‘natural’”, sofreu alterações ao longo dos anos,” o que mostra que talvez não seja simplesmente natural, mas trata-se de uma visão cultural e histórica sobre a natureza e sobre o corpo e sua fisiologia”. Nessa perspectiva, os autores citados trazem para a discussão o conceito de etnia em oposição a raça.

O termo etnia, por sua vez, foi criado para se opor à noção de raça. Etnia refere-se a grupos culturais que tenham alguns traços culturais comuns, tais como, língua, valores, formas de pensar, cultura material, religião. O termo etnicidade, para a noção de identidade étnica, ou seja, identidade de um grupo cultural, vem da teoria antropológica que estudava grupos tribais muito variados e cujas diferenças se explicavam pela variedade de culturas (SZWAKO e ALMEIDA, 2009, p. 236).

Nestes termos, a análise se amplia para uma reflexão mais clara do papel da cultura e da ideologia subjacente a ela na compreensão das relações raciais a partir de uma concepção dialética permeada pelo conflito dominação versus resistência.

Para Heilborn, Carrara, Rohden (2009, p.174) “o racismo não é [...] apenas uma reação ao outro, mas uma forma de subordinar o outro”. Contudo, “enquanto a violência dos opressores faz dos oprimidos homens proibidos de ser, a resposta destes à violência daqueles se mostra infundida do anseio de busca do direito de ser.” (FREIRE, 1987, p. 43). Um exemplo disso foram as diversas formas de resistência desenvolvidas pelos negros no período da escravidão: suicídio, fugas, organizações quilombolas, etc.

Neste contexto, as diferenciações biológicas justificadas pelo conceito de raça atuam como geradores de diferenciações sociais fabricadas sob a justificativa da naturalização da diferença. Entretanto essa noção vai perdendo sentido na medida em que consideramos que:

[...] raça é uma construção política com efeitos desiguais de hierarquização e de mobilidade social. Mas se raça hoje é um conceito desacreditado pela biologia, persiste enquanto fenômeno pragmático; manipulado e negociado cotidianamente. Não por acaso, a cultura vem se tornando um marcador de diferenças poderosos. (SCHWARCZ, 2009, p. 111).

Com uma visão semelhante à de Schwarcz, Maria José Rezende também partilha da idéia de que a cultura materializa-se como um parâmetro primordial na definição dessas relações. De acordo com Rezende (2000, p. 89):

As diferenciações sociais são fabricadas pelas relações econômicas, sociais, políticas e culturais. Dessa maneira, as desigualdades não são apenas econômicas, mas também culturais, pois expressam concepções de mundo diferentes, de acordo com cada classe social.



Na medida em que os detentores do poder tentam legitimar as diferenciações sociais, política e econômicas por meio da idéia de naturalização dessa diferenças, concomitantemente ocorre uma massificação e mercantilização da cultura, dos indivíduos, da sociedade como um todo, regida por uma lógica segundo a qual o diferente é marginalizado. No cerne dos conflitos está a “[...] intolerância contra aquele que é diferente. Esta diferença é considerada como ameaçadora da especificidade do grupo. O que está presente [...] é uma situação conflitual, na qual o diferente é excluído (KABENGELE, 1998, p.44)

Partindo dessa configuração cultural e ideológica é que a mídia constrói as imagens de raça e etnia. Contudo, é visível a forma distorcida e estereotipada como são apresentadas essas imagens.

Para Araújo (2004, p. 309), na mídia, em especial na telenovela “o racismo brasileiro é representado da mesma forma em que ele aparece na sociedade como um tabu sempre escamoteado no discurso oficial e privado dos brasileiros”.

O autor destaca uma série de situações onde essa discriminação se manifesta. Situações estas que vão desde a ocultação das raízes familiares e culturais dos personagens até a omissão de conflitos raciais. Assim, “a rara presença de famílias negras e a recorrência de atores negros mirins nos papéis de órfãos são outros dois exemplos de como a telenovela nega dados fundamentais da realidade brasileira” (ARAÚJO, 2004, p. 309)

No que se refere aos conflitos raciais, Araújo destaca ainda que:

[...] a manifestação da discriminação racial na telenovela brasileira ainda está circunscrita as agressões verbais e algumas poucas vezes, físicas. O vilão ainda não experimentou as leis anti-racistas brasileiras e o julgamento em tribunais, um espetáculo tão usado para o desfecho dos crimes passionais na ficção televisiva. (ARAÚJO, 2004, p. 310)

Como observamos, o negro foi historicamente discriminado e continua sendo na contemporaneidade, embora com práticas bastante distintas que, na contemporaneidade, estão cada vez mais e mais associadas à questão da visibilidade e representação. Esse aspecto

recoloca a cultura midiática no centro da questão, sobretudo as narrativas ficcionais, usualmente tomadas como entretenimento, cujas representações parecem ser mais diretamente naturalizadas.

Situação semelhante ocorreu e ocorre até hoje com a mulher. Essa discriminação assume proporções maiores quando as categorias raça e etnia são conjugadas com a categoria gênero. Assim, se o fato de ser mulher por si só já é passível de discriminação pelo peso dos preconceitos historicamente impostos à mulher, se essa mulher é negra, o preconceito ganha configurações mais fortes.

Na mídia, esse fato é amplamente observado desde a telenovela até os anúncios publicitários, onde a mulher negra aparece sempre no papel da empregada doméstica e/ou como símbolo sexual. Isso reflete o pensamento de Araújo quando observa que: “a nossa diversidade cultural e racial, nas mãos dos autores de telenovelas, transmuta-se em Brasil branco, desrespeitando os anseios históricos não só das entidades culturais, políticas e religiosas negras, como também das nações indígenas (ARAÚJO, 2004, p. 307).

Assim, todas as questões analisadas nos levam a crer que a mídia é um poderoso instrumento na construção de culturas e identidade. Sendo a telenovela brasileira um produto de destaque na indústria da mídia, é salutar que seja tomada como palco de análises e reflexões das questões raciais, de um racismo velado, latente e renitente escondido ainda pelo mito da democracia racial, que em processo dialético simultâneo traz para dentro dos lares brasileiros a discussão e o questionamento porque, apesar de todos os movimentos em contrário, a humanidade ainda é composta por homens e mulheres capazes de pensar, agir e transformar sua realidade.

E foi a luta organizada desses homens e mulheres sujeitos da história que viabilizou os avanços presentes no atual cenário social. É fato que muito precisa ser mudado, que ainda estamos longe da igualdade desejada, mas é fato, também, que muito já mudou. As famílias

negras aos poucos vêm ganhando estabilidade econômica e social, condição que permite aos seus filhos o acesso à educação, que lhe dão maiores chances de reconhecimento social e profissional a exemplo da estrela Taís Araújo.

### 3 DUAS NOVELAS, MULTIPLAS IDENTIDADES E UM DENOMINADOR COMUM: a protagonista negra

#### 3.1 A protagonista Taís Araújo: a trajetória de uma estrela

Uma estrela que brilha na constelação dos artistas, famosa por sua trajetória no mundo das celebridades, Taís Bianca Gama de Araujo é hoje uma referência enquanto atriz negra que percorreu grandes trilhas para chegar onde está. Sua imagem está sempre associada, principalmente na mídia especializada em entretenimento, a termos e adjetivos como *Famosa! Celebre! Fashion, bonita, sensual!* Nascida a 25 de novembro de 1978, no Rio de Janeiro, numa família de classe média, Taís é filha da pedagoga Mercedes Gama Araújo e do economista Ademar Araújo.

Até os 8 anos de idade viveu no subúrbio da zona norte, mas sua adolescência teve como cenário a Barra da Tijuca, bairro de classe média alta da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Taís Araujo guarda boas e felizes lembranças de sua infância e adolescência. Estudou em boas e caras escolas particulares onde vivenciou, desde cedo, situações de preconceito racial. Numa das escolas chegaram a perguntar-lhe se quem pagava as mensalidades era “a patroa da sua mãe” (REVISTA CLÁUDIA, 2009, p.50). Depreende-se, desse fato, que a questão do preconceito e do racismo constituiu, desde cedo na vida de Taís Araujo, uma experiência real, o que a fez perceber a concepção impregnada no imaginário social de que negro não tinha condições de estudar em escolas particulares boas e caras. O fato marcou muito a sua vida e logo cedo passou a ter grande admiração pelo líder da resistência contra o *Apartheid*, na África do Sul, Nelson Mandela e a fez mais tarde viajar aos Estados Unidos como repórter para assistir a posse de Barack Obama na presidência dos Estados Unidos.

Taís Araujo é constantemente requisitada pela mídia para entrevistas em função da seriedade, lucidez e posicionamento crítico com que trata questões envolvendo problemas

raciais e preconceitos, a cultura, o trabalho e o papel social do negro, além da beleza negra feminina. O discurso e a opinião de Taís Araújo são valorizados tanto pelo seu engajamento político quanto pelo fato de, sendo uma celebridade no mundo da dramaturgia, conseguir personificar a imagem negra bem sucedida. Em entrevista à Revista Cláudia (2009, p. 49), ao referir-se ao seu trabalho como protagonista na novela *Viver a Vida* (Rede Globo, 2009), Taís Araújo, referindo-se à importância desse papel, declarou: “num país preconceituoso como o nosso, não há como negar que meu trabalho tem uma função social”. Embora social e culturalmente situada em uma posição privilegiada, Taís Araújo afirma que já viveu situações de preconceito e afirma que “todo negro sofre neste país, seja ele artista ou não” (REVISTA ÉPOCA, 2010).

Tanto a militância quanto a profissão tiveram lugar na vida de Taís Araújo logo cedo. Das passarelas aos estúdios de TV como atriz de telenovela, sua carreira despontou apenas aos 11 anos de idade. Foi figurante na abertura da novela *Pátria Minha*, da Rede Globo, viveu *Bernarda*, personagem de *Tocaia Grande* na extinta Rede Manchete onde, em 1996, desempenhou seu primeiro papel como protagonista negra no drama escrito por Walcyr Carrasco, *Xica da Silva*, ambientada no século XVIII, cujo enredo se desenvolvia em torno de uma escrava que se torna rainha. A novela foi sucesso de audiência sendo, posteriormente, importada para diversos países onde a imagem e o desempenho artístico de Taís Araújo se projetaram e a tornaram internacionalmente conhecida. Graças ao sucesso de *Xica da Silva*, a revista *People*, em 2000, elegeu Taís Araújo um dos “50 rostos mais lindos do mundo”.

Em sua trajetória Taís Araújo integrou, em 1997, o elenco da telenovela *Anjo Mau*, vivendo o personagem Vivian dos Santos Machado; em 1998 participou de *Meu Bem Querido*, no papel de Edvânia; Em 1999 participou da versão colombiana da telenovela *Betty a Feia*, como Betty e teve participação no programa *Você Decide*; em 2001, participou da telenovela global *Uga Uga* vivendo o papel de Emília e em *Porto dos Milagres*, versão do romance de

Jorge Amado, como a “quenga” Selma Aluada. Participou da minissérie *O quinto dos infernos*, exibida em 2002; viveu Beatriz em *Brava Gente*, tendo também uma participação no programa *A Grande Família* como Maria da Graça, “A vida é uma loteria” e o “Segredo de Mônica” como Mônica; em 2004, Taís Araujo faz grande sucesso, aparecendo como protagonista da telenovela *Da Cor do Pecado*. Mais experiente, a atriz esbanja talento e sensualidade no papel de Preta da Silva. Taís conquista grande número de telespectadores e fãs, encarnando uma jovem maranhense pobre, negra, vendedora de ervas em uma barraca de rua. Preta da Silva conquista Paco, personagem protagonizado pelo ator Reynaldo Gianecchini. Paco é botânico, filho de um grande empresário carioca que rejeita Preta em função de sua condição social e étnica.

*Da Cor do Pecado* foi líder de venda, sendo comercializada para mais de cem países. Em 2005, participou de *América* vivendo o personagem Nossa Senhora Aparecida; em 2006 participou da telenovela *Cobras e Lagartos* onde interpretou a divertidíssima vilã Ellen dos Santos, chegando a ser consagrada uma das atrizes mais talentosas da nova geração que, embora não sendo protagonista nessa novela, arrebatou comentários do público como se fosse a atriz principal; em 2007, participou do programa *Casos e Acasos* com o personagem Gabriela; em 2008, Taís reaparece na telenovela *A Favorita* interpretando a personagem Alicia Rosa, jovem integrante de uma família negra e rica, cujo pai era um deputado corrupto ligado ao tráfico de armas, e seu irmão, um alcoólatra. Sabedora da vida irregular do pai, Alicia Rosa o denuncia.

Ao final de *A Favorita*, Taís decidiu viajar e estudar. Em Paris, onde estava, soube que o seu nome tinha sido cogitado para interpretar a Helena na trama *Viver a Vida* do autor Manoel Carlos. Torcendo para que tudo desse certo, Taís Araujo revelou em entrevista (A TARDE, 14.09.2009), que um de seus antigos sonhos era o de interpretar uma das *Helenas* de Manuel Carlos. O convite foi feito e em setembro de 2009 a Rede Globo estreava a telenovela

*Viver a Vida*, em horário nobre, onde Taís encarnou a personagem Helena. Fascinado por suas “Helenas” e grande admirador da atriz, Manoel Carlos revelou em depoimentos que tinha chegado o momento de trabalharem juntos. Além de elogiosos comentários à atriz, Manuel Carlos declarou que ainda não havia pensado em uma *Helena* negra, mas ao escolher Taís Araujo já sabia que nem só de glamour no mundo da moda viveria seu personagem, mas que enfrentaria desafios e sofrimentos.

Em suas novelas, o autor situa a família sempre como parte central. Em *Viver a Vida*, Helena é filha de pais separados e é responsável pela irmã caçula que namora um traficante que acaba sendo vítima da violência. Modelo bem sucedida nas passarelas internacionais e nacionais, politicamente engajada, apaixonada por Marcos, personagem vivido por José Mayer, empresário do ramo do turismo, riquíssimo, divorciado, pai de três filhas, das quais a mais velha é uma modelo em início de carreira, e se torna amiga de Helena a quem conhece no mundo da moda. A novela tem como cenários a cidade do Rio de Janeiro, Búzios, Paris e Petra.

Eleita pela Revista Cláudia como musa da igualdade, a atriz declarou que ser protagonista é “um passo importante que vai melhorar minha vida, as dos meus filhos e as de todos os negros”, pois que “num país preconceituoso como o nosso, não há como negar que o meu trabalho tem função social”. Em 2010, participou de *Manos e Minas* como Alexandra Campbell e em 2011, teve uma participação especial em *Passione*, telenovela da Rede Globo, interpretando uma cerimonialista no mundo das celebridades.

Mas, a vida artística da atriz não se resume à telinha. No cinema teve várias participações: em 1998, participou de “Caminhos dos Sonhos”, como Ana Cavalcante; atuou também em “Drama Urbana”; em 2003, foi personagem no filme “Garrincha – estrela solitária”, vivendo o papel de Elza Soares, mulher de Manuel dos Santos, conhecido como Garrincha. O desempenho de Taís Araujo rendeu-lhe o prêmio de melhor atriz no Festival de

Cinema Brasileiro em Miami, em 2004. No ano seguinte, viveu a personagem Cida no filme “As filhas do Vento”<sup>6</sup>. Participou de “Nzinga”, documentário musical sobre a cultura afro-brasileira, lançado em 2007, com direção de Octávio Bezerra, no papel de Ana Nzinga e no filme de gênero dramático, “O Maior Amor do Mundo”, lançado em 2006, dirigido por Cacá Diegues, no papel de Luciana; em 2008, volta a participar das filmagens do longa “A Guerra dos Rocha”, filme comédia de Jorge Fernando estreado em 2008, interpretando a personagem Carol.

A carreira artística de Taís Araujo prossegue além das produções televisuais e cinematográficas. Sua atuação também se estende ao teatro. Em 1997, participou atuou em Orfeu da Conceição; em 2003, em “Personalíssima”; em 2005, foi a vez de “Liberdade para as Borboletas”, em 2007, atuou em “Solidores” e “O Método Gronholm”; em 2010, atuou em “Gimba, o Presidente dos Valentes” e “Amores, Perdas e Meus Vestidos”. Por todos os trabalhos realizados com talento e competência Taís é reconhecida como excelente atriz, recebeu vários prêmios e condecoração. Seu primeiro prêmio, o Troféu Imprensa “Atriz Revelação”, foi em 1997, por sua atuação em “Xica da Silva”; em 1999, no Festival de Cinema Brasileiro em Miami, foi premiada com o título de melhor atriz, pelo trabalho em “Caminho dos Sonhos”; em 2004 foi-lhe conferido o título de melhor atriz no “Festival de Cinema Brasileiro em Miami” no filme “Garrincha – estrela solitária” e no “Festival de Gramado” como melhor atriz coadjuvante em “Filhos do Vento”.

O “Prêmio Contigo” foi dado em 2005, pelo desempenho de melhor par romântico com Reynaldo Giannechini na telenovela Da Cor do Pecado. Em 2006 recebeu o prêmio “Os

---

<sup>6</sup> O filme *As Filhas do Vento*, estreado em setembro de 2005, é um drama sobre as relações familiares. Recebeu 8 prêmios no 32º Festival de Gramado e foi considerado o Melhor Filme no 8º festival Tiradentes. No elenco, de predominância negra, atuaram Taís Araujo, Léa Garcia, Ruth de Souza, Milton Gonçalves, Thalma de Freitas, Rocco Pitanga, Maria Ceíça. A trilha sonora com 18 músicas, todas de Marcus Viana. *As Filhas do Vento* foi distribuído pela Rio Filme, e teve a direção de Joel Zito Araujo.



Melhores do Ano”, no Domingão do Faustão, de melhor atriz por sua participação cômica na interpretação da vilã Ellen em “Cobras e Lagartos”. Recebeu a Grã Cruz da Ordem do Rio Branco das mãos do presidente Luís Inácio Lula da Silva durante a cerimônia de comemoração ao dia do Diplomata no Palácio do Itamaraty, uma das mais altas honrarias concedidas pelo governo brasileiro por ter divulgado o Brasil como protagonista em *Viver a Vida*.

Além de atriz de cinema, teatro e telenovelas, Taís Araujo também foi apresentadora de programas televisuais de variedades no canal a cabo GNT onde esteve no comando do programa “Superbonita” no período de 2006 a 2009. O programa, que é dirigido ao público feminino, inclui dicas de depilação, acessórios, maquiagem, noções de como cortar e tratar as madeixas, informações sobre variedades tecnológicas da indústria de cosméticos, beleza e saúde do corpo. Possuidora de uma beleza natural, Taís é também uma mulher sensual, elegante e carismática. Mostrou que possui talento não só para protagonizar personagens de telenovela e de cinema, mas reúne condições para manter a atenção dos telespectadores como apresentadora de programas de TV. Pousou para vários ensaios fotográficos que viraram capas das revistas *Viva, Criativa, Vip, Nova, Estilo, Cláudia, RG Vogue, TPM, Terra de Gente, Contigo, Manequim, Raça Brasil* dentre outras. Foi capa de CD da trilha sonora de *Viver a Vida*.

No ramo empresarial, Taís lançou uma linha de produtos em parceria com uma indústria de cosméticos, onde emprestou o seu nome a produtos de beleza para negros. Assim, inicia sua carreira como empresária, lançada em uma concorrida festa com a presença de personalidades artísticas. O lançamento da linha de beleza *Taís* veio consolidar sua posição como empresária no ramo da beleza, entrando para o mundo dos negócios.

Participou de campanhas publicitárias e de propagandas educativas relacionadas a problemas sociais e de saúde. Na Benetton, Taís foi a primeira brasileira a estampar uma

campanha dessa linha, em lançamento de óculos. Emprestou sua imagem para as lojas Marisa, FEMSA Cerveja Brasil (*A moda é cerveja*), foi estrela da Orient Relógios que busca, em suas campanhas, afirmar a marca *Orient* através de celebridades cuja imagem de elegância seja facilmente associada aos diferenciais que caracterizam os modelos femininos de seus produtos. Estrelou na campanha de natal da Água de Cheiro, desfilou no lançamento de modelos da grife *Mercatto*. Em pesquisa realizada pela grife, foi apontada por 80% dos clientes como a *Musa do Verão* 2008, por conseguir transmitir da melhor maneira o que é felicidade.

Taís também inspirou o imaginário infantil e sua imagem estimulou a indústria de brinquedos que lançou no mercado a boneca “Preta”, baseada em seu personagem Preta da Silva em *Da Cor do Pecado*. Ultimamente aparece na campanha de beleza *Orgulho dos Cachos* da marca L’Oreal de Paris - aproveitando o belo *look* de seu personagem Helena de Manoel Carlos – em cujo lançamento autografou o livro que traz a sua assinatura no prefácio. O livro, editado pela Ediana como parte do projeto da L’Oreal Paris, contém informações sobre cabelos cacheados. Episódios como esse refletem o engajamento de Taís Araújo num projeto “politicamente correto” voltado para a questão racial, como o de ter como referência uma boneca negra e uma campanha que valoriza o cacheado em lugar de exaltar os cabelos alisados.

O trabalho de Taís Araujo não é restrito somente aos interesses publicitários e comerciais. Ela emprestou sua imagem a várias campanhas de propagandas educativas voltadas para o social e para a saúde. Destacam-se, por exemplo, *Cabeleireiros contra a AIDS*, um projeto internacional da UNESCO em parceria com a L’Oreal de Paris. Participou de campanhas de doação de sangue da HEMAPA, na campanha *Não Homofobia* revelou seu posicionamento pessoal ao declarar que “qualquer tipo de discriminação é nociva à sociedade, tomara que a lei seja aprovada o mais rápido possível. Considero esta iniciativa super

importante para lutarmos contra esse preconceito besta aos homossexuais”! (MUZA, 2009, p.1). A campanha, uma iniciativa do grupo Arco-íris da cidadania LGBT em parceria com a Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (ALGBT), recebeu o apoio da Frente Parlamentar pela cidadania (LGBT) do Congresso Nacional.

Ainda numa atitude engajada, Taís foi estrela da campanha *Declare Sua Cor* no senso 2010 da Secretaria de Políticas da Promoção da Igualdade Racial. Por sua ampla participação em campanhas, Taís Araujo foi eleita “Musa da Igualdade” pela revista Cláudia por seu discurso firme contra o racismo, através do “Cláudia defende está causa”. A atitude engajada de Taís tem uma relação muito forte com a sua própria imagem de atriz, de profissional e de pessoa bem-sucedida. O fato de ser protagonista em tramas televisuais e no cinema, com temas voltados para o tema racial reforça seu sucesso e intensifica a imagem negra de sucesso e beleza, o que pode contribuir para o desempenho de uma função social importante como um agente anti-racismo. Aliás, essa atitude engajada e de consciência política é revelada em seu próprio discurso:

Eu amo ser negra, meus pais trabalharam minha auto-estima para eu me sentir bonita, preparada e inteligente. Tenho consciência do que sou, junto com um grupo de outros atores negros, referência para milhões de afro-brasileiros e penso nisso o tempo todo (REVISTA RAÇA BRASIL, 2011).

No âmbito da saúde, a atriz participou da VIII Campanha Nacional de Prevenção de Câncer de Pele, da campanha de prevenção ao de Câncer de Mama onde acendeu a luz rosa no Cristo Redentor, como *madrinha* do movimento *Outubro Rosa*. Na ocasião, fez a seguinte declaração: “é uma honra participar desta campanha! Toda mulher com mais de 40 anos tem o direito de fazer mamografia” (taisaraujo.chakalat.net/2009, p.2).

Cada personagem exige um visual diferente e Taís está sempre pronta para novos *looks*: jamais teve medo de ousar, de experimentar mudanças em seu visual, sempre com bom humor e elegância. Em novembro de 2005 Taís Araujo casou-se com o ator Lázaro Ramos.

Sobre seu relacionamento, embora a atriz seja comedida e prefira não expor sua vida íntima, em relação ao marido, comentou: “ele me acrescenta e me emociona” (REVISTA RAÇA BRASIL, 2011). Ainda grávida de 7 meses e fazendo uma pausa em suas atividades artísticas, Taís declarou, por ocasião do evento “A História da Telenovela”, que antes a sua profissão “vinha em primeiro, segundo e terceiro lugar, agora não, o foco é outro, e o meu filho vai ser sempre prioridade, pelo maior espaço na minha vida. Ser protagonista de novela já não enche tanto os olhos. Aliás, fui em duas. Daqui por diante quero papéis bons e ter tempo pra me dedicar à família” (REVISTA RAÇA BRASIL, 2011).

Na trajetória de Taís Araújo como atriz e empresária bem sucedida percebe-se nitidamente a construção de uma imagem de cidadã politicamente engajada que encara temas polêmicos como o preconceito e o racismo presentes na sociedade brasileira de maneira crítica, rejeitando atitudes de exclusão e incentivando o respeito à pessoa humana, independentemente de sua origem étnica. Do trabalho realizado por Taís Araújo na televisão brasileira, escolhemos como objeto de análise, as telenovelas *Da Cor do Pecado* e *Viver a Vida* (Rede Globo, 2004 e 2006, respectivamente), nas quais Taís protagonizou os personagens *Preta* e *Helena*, cujas histórias envolveram dramas familiares, raciais e étnicos vividos em cenários onde a cultura popular e a vida urbana se entrelaçam, à semelhança do que se vê na chamada “vida real”.

### **3.2 O enredo<sup>7</sup>, as tramas, os desencontros e o final feliz:** uma breve síntese das narrativas em estudo

---

<sup>7</sup> A descrição do enredo aqui apresenta foi construída a partir de quadros de memórias (lembranças da pesquisadora e telespectadora). Contudo, conforme ressalta Halbwachs (1990, p. 60) a memória não significa a sobrevivência de um passado conservado em cada ser humano, as lembranças não vivem exclusivamente no passado, precisam de um tempo presente de onde possam receber sentido. Logo, a lembrança é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente. Por essa razão recorreu-se a descrições emprestadas dos seguintes sites: [www.globo.com](http://www.globo.com), [www.exclusiva.terra.com.br](http://www.exclusiva.terra.com.br), [www.2.uol.com.br](http://www.2.uol.com.br), [www.telehistoria.com.br/canais/biografia](http://www.telehistoria.com.br/canais/biografia), [www.teledramaturgia.com](http://www.teledramaturgia.com).

### 3.2.1 Da Cor do Pecado: a protagonista da cultura popular

Primeira telenovela escrita por João Emanuel Carneiro, com a colaboração de Ângela Carneiro, Vincent Villari e Vinicius Vianna, dirigida por Denise Saraceni com supervisão de Silvio de Abreu, que ajudou a traçar o perfil dos personagens e a escrever os trinta e seis primeiros capítulos. *Da Cor do Pecado* foi ao ar pela Rede Globo de Televisão no horário das 19horas, de janeiro a agosto de 2004. Os 185 capítulos foram divididos em duas fases, a primeira ambientada no ano de 1996, com 21 capítulos e a segunda fase 8 anos depois. Na sua estréia na Rede Globo, João Emanuel Carneiro escolheu o Maranhão, incluindo São Luís, Alcântara e os Lençóis Maranhenses e Rio de Janeiro como cenários para a sua trama.

*Da Cor do Pecado* atingiu excelentes índices de audiência, chegando a superar os números da novela das 8 e foi apontada como sendo o maior sucesso da emissora no horário, nos últimos dez anos. João Emanuel recebeu o troféu da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como autor revelação de 2004. Foi a primeira telenovela da Rede Globo a ter no papel principal uma atriz negra. Taís Araujo protagonizou a personagem Preta da Silva, que vivia um triângulo amoroso com Paco (Reynaldo Gianecchini) e Bárbara (Geovanna Antonelli).

Dois destaques da telenovela *Da Cor Do Pecado* foram o elenco<sup>8</sup> e as trilhas sonoras nacional<sup>9</sup> e internacional<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> No elenco estavam Lima Duarte (Afonso Lambertini, o pai de Paco), Aracy Balabanian (Germana C. Lambertini), Sérgio Malheiros (Raí de Souza Lambertini, o filho de Preta e Paco), Felipe Latgé (Otávio C. Sodré Cabral), Maitê Proença (Verinha C. Sodré), Ney Latorraca (Eduardo Sodré), Francisco Cuoco (Pai Gaudêncio), Rosi Campos (a *mamuska*, Edilásia Sardinha), Matheus Nachtergaele (Pai Helinho), Leonardo Brício (Ulisses Sardinha), Tuca Andrada (Kaíke), Aline Moraes (Moa Nascimento Matar), Caio Blat (Abelardo Sardinha), Cauã Reymond (Thor Sardinha), Jonathan Haagensen (Dodô - Dorival), Karina Bacchi (Tina - Albertina Sardinha), Pedro Neschiling (Dio - Dionísio Sardinha), Rocco Pitanga (Felipe Garcia Freitas), Solange Couto (Lita Nazaré de Souza), Arlindo Lopes (Cesinha - César Augusto Alves), Guilherme Weber (Tony - Antônio Peixoto de Almeida), Vanessa Gerbelli (Tancinha), Jorge Coutinho (Ítalo Freitas), Maria Rosa (Laura Garcia Freitas), Marilu Bueno (Stela Soares Dutra), Thiago Martins (Sal - Gustavo Saldanha), Mônica Torres (Nívea Nogueira do Amaral), Liliana Castro (Olívia Garcia), Graziela Moretto (Beki - Valfreda).

O enredo tem início com a narração da história de Paco que julga ser filho de Afonso Lambertini e Silvia. Ele, no entanto, desconhecia o fato de ser filho de Afonso com Edilásia que havia sido copeira da casa dos Lambertinis e engravidou de gêmeos. Afonso não ocultou de Silvia a paternidade dos gêmeos, e ela concorda em criar os meninos. Mas a mãe, Edilásia, não aceita e faz de tudo para ter consigo seus filhos. Afonso, aconselhado por Germana, amiga e governanta da casa, concorda em ficar com um dos filhos e deixar o outro com Edilásia. A situação se acomoda, e cinco anos após o nascimento dos gêmeos, Silvia morre e Afonso cria o filho Paco como seu único herdeiro da fabulosa fortuna que acumulara. Paco não suspeita de não ser filho de Silvia e de Afonso e de que tem outra família com mãe viva e irmãos. Tinha uma relação conflituosa com o pai por não concordar com a forma como reuniu sua fortuna, passando por cima de pessoas e desmatando áreas florestais para construir seu império.

---

<sup>9</sup> A capa do CD com a trilha sonora nacional trazia a fotografia de Taís Araujo e as canções que marcaram o sucesso da trama foram *Vou Deixar*, com o grupo Skank; *Jura Secreta* com Zélia Duncan, o tema de Preta; *Samba de Approach*, de Zeca Baleiro e Zeca Pagodinho, tema de Eduardo, Verinha e Beki, *É Você* dos Tribalistas, tema de Moa; *Pras Bandas de Lá* com o Mystical Roots, tema de Dodô; *Você Me Vira a Cabeça* com Alcione, era o tema de Felipe; *Palavras ao Vento* com Cássia Eller, tema de Preta e Paco; *Temporal* com Pitty, tema de Apolo; *Dezembros* com Fagner, tema de Paco; *Márcia Rodinha* com Ramatis, tema de Tina; *Atorreado* com CPM 22, tema de Sal; *Maior Que o Verão* com Adelmo Casé, tema de Moa; *Tem Quem Queira* composição de Antônio Vieira, tema de Pai Helinho; *Da Cor do Pecado* com Luciana Melo, tema de abertura; *Só Você* com Fábio Almeida, tema de Ulisses e Verinha e *Da Cor do Reggae* com Alpha Beth, tema de locação.

<sup>10</sup> A como trilha sonora internacional foi reunida em CD, em cuja capa trazia a fotografia de Aline Moraes. Foram destaques as canções: *When I See You* com Macy Gray, tema de Preta, *Time Like These* com Jack Johnson, tema de Paco e Preta; *Don't Leave Home* com Dido, tema de Sal e Kika; *I Believe in a Thing Called Love* com The Darkness, tema de Abelardo; *Epoca* com Gotan Project, tema de Barbára e Tony; *Crash Push* com Robi Draco Rosa, tema de Felipe; *What a Difference a Day Mode* com Jamie Cullum, tema de Afonso e Germana; *Super Duper Love* com Joss Stone, tema de Tina; *Françafrique* com Tiken Jah Fakoly, tema de Raí e Otávio; *Crazy Little Thing Called Love* com Michael Bubl , tema de Edilásia e Frazão; *Unbelievable* com Stereo Bross, tema de Thor e Dionísio; *D sert D'amour* com De Phazz, tema de Verinha, Eduardo e Beki; *Try* com Nelly Furtado, tema de Moa; *The Last Goodbye* com Lara Fabian, tema de Paco e *Paradise Island* com Ibza.

Paco é um botânico por formação e fez opção por uma vida simples, sem ostentação e sem interesse pelos negócios da família. Sério, introspectivo, romântico, nunca se apaixonara de verdade, mesmo mantendo um noivado de 8 anos com Bárbara, descendente de família falida, em decadência financeira que de tudo fazia para prender o rico herdeiro de uma das maiores fortunas do Brasil, sem amor, mas por interesse e, embora sendo noiva de Paco, Bárbara mantinha com Kaíke, seu amante, uma relação sólida.

De viagem ao Maranhão, em busca de ervas medicinais para realização de pesquisa, conheceu e se encantou com Preta de Souza, uma linda jovem negra, bom caráter, romântica e bem humorada, com jeito de moleque, mostrando toda sua sensualidade, provocando-o, ao dançar numa roda de tambor. Ao reencontrá-la na barraca das ervas que estava procurando, ficou impressionado com o conhecimento popular de Preta sobre todas as ervas e suas funções. A partir daí, seus destinos se cruzaram para sempre.

Amor a primeira vista, sem saber que Paco tinha uma noiva no Rio de Janeiro e que a noiva Bárbara de tudo faria para separá-los, Preta se deixou levar pela paixão. A atração entre Paco e Preta foi imediata e logo surgiu o namoro. Dona Lita, a mãe de Preta, mulher portadora de leucemia, desde cedo enfrentara dificuldades para criar sozinha sua única filha. Era excelente cozinheira e estava sempre de bom humor apesar da doença, e detinha vasto conhecimento sobre o uso das ervas medicinais. Dona Lita se posicionou contra o namoro de Paco e Preta, por não acreditar que um homem rico e do Sudeste, pudesse estar realmente apaixonado por sua filha, uma mulher pobre, nordestina e negra. Mas como não podia impedir o romance, acabou consentindo.

Preta, desde cedo, aprendeu o ofício da mãe, vendendo ervas medicinais numa barraquinha no centro da cidade de São Luís. Nos momentos de folga, seu lazer principal era

a dança Tambor de Crioula<sup>11</sup> com as amigas ou saía para se divertir com seu melhor amigo Helinho. Preta, apesar de já ter sido namorada do músico Dodô, vocalista de uma banda de *reggae* em São Luís, nunca se apaixonara de verdade.

Apesar de bonita, sexy e inteligente, Bárbara é desonesta e manipuladora. Trabalhando na Fundação Lambertini, fingia ser uma boa nora para estar perto do futuro sogro Afonso e tentar aproximar pai e filho para tirar benefício da situação e aproveitar a fortuna da família. Preconceituosa, Bárbara odiava negros e quando tomou conhecimento de Preta, só se referia a ela como *negrinha safada, vagabunda e interesseira*. Na perpetração de seus atos de crueldades, contava sempre com o apoio do pai Eduardo e da mãe Verinha, dois trambiqueiros que, embora divorciados, uniam-se para projetarem a ideia *de boa vida, tirando onda de bacanas*, quando, na realidade, viviam numa pindaíba, tirando vantagens da situação da filha, dando golpes aqui e acolá.

Outro personagem que apoiava os atos maldosos de Bárbara era Kaíke, seu amante, que vivia de bicos fotografando eventos para colunas sociais. Movido pela paixão que nutria por Bárbara, Kaíke fazia de tudo para satisfazer seus caprichos e loucuras, o que incluía a cumplicidade para acabar com o relacionamento de Preta e Paco. Bárbara também contava com ajuda de Dodô, o ex-namorado de Preta que, embora se dizendo apaixonado pela ex-

---

<sup>11</sup> O tambor de crioula é uma forma de expressão de matriz afro-brasileira apresentada ao ar livre em praças e terreiros, em eventos e manifestações populares sem local específico ou calendário fixado para louvar São Benedito o protetor dos negros no Maranhão, e que representa o vodum daomeno Toi Averequete. Cultuado a três séculos pelos descendentes dos negros, o Tambor de Crioula é apresentado em forma de canto acompanhado por toque de tambor e dança. É composto por coreiros (tocadores), coreiras (dançarinas) e tambores pequenos, médios e grandes. O tambor pequeno também conhecido de perengue, merengue ou crivador faz um som repicado. O tambor médio, também chamado de meia ou socador, mantém o ritmo enquanto o tambor grande ou roncador marca o momento da umbigada ou punga que é um convite para que a companheira entre na roda para substituir alguém na dança. Saias rodadas e estampadas, torsos nas cabeças, pulseiras e colares, além da blusa branca rendada ou de babados compõem o figurino feminino, enquanto o masculino é composto pelas calças coloridas com camisas estampadas e chapéu. As cantigas são de improviso ou conhecidas, repetidas e respondidas por todos da roda, geralmente tendo relação com o trabalho, devoção, apresentação, desafio, recordação amorosa e outros. O tambor de crioula foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Fonte: [www.cineconhecimento.com/2001/04/tambordecrioula](http://www.cineconhecimento.com/2001/04/tambordecrioula).



namorada, cedeu à pressão de Bárbara para fazer parte do seu plano de vingança e separar Paco e Preta.

Decidido a terminar seu relacionamento com Bárbara e ficar ao Maranhão para viver sua história de amor com Preta, Paco volta ao Rio de Janeiro para tomar as providências necessárias à realização de seus planos. Mas, ao tentar romper o noivado, recebeu de Bárbara a notícia que esta está grávida. Atônito, Paco inventou a desculpa de ter de retornar ao Maranhão para conclusão de um trabalho de pesquisa. Surpresa, Bárbara decidiu checar a informação e descobre o romance no dia em que Paco iria oficializar seu noivado com Preta. Bárbara chega a São Luís, na companhia de Kaike e Dodô para executar o plano de separar Preta e Paco para sempre. Sentindo-se traído por Bárbara, Paco decide retornar ao Rio de Janeiro em um helicóptero e sofre grave acidente, com a queda do helicóptero no mar. Bárbara, que também se encontrava a bordo do helicóptero, antes de se salvar, prende o cinto de Paco no assento e golpeia-lhe a cabeça com uma barra de ferro. A notícia do acidente chega a Afonso por intermédio de Bárbara que informa a morte de Paco. No Maranhão, Preta recebe duas notícias, uma de que o amor de sua vida havia morrido e a outra de que estava grávida.

Apolo, o irmão gêmeo de Paco, era o preferido dentre os filhos de Edilásia. Desportista, Apolo praticava esportes e lutas, destacava-se pela beleza, inteligência, e pela arte da sedução. Desiludido com a vida no Rio de Janeiro, aceita a proposta do irmão Ulisses para viajarem de barco pelo litoral brasileiro em busca de emprego e dinheiro. Em suas aventuras, aportaram num litoral próximo a São Luís, onde fizeram amigos e se estabeleceram, abrindo uma academia onde ensinavam as técnicas de luta da família Sardinha. Alugaram um barco e trabalhavam no transporte de pessoas e ainda hospedavam pessoas. Ulisses descobriu, dentre seus hospedes de aparência duvidosa, que havia uma carga de quase cem milhões de dólares em ouro, roubado do grupo Lambertini. Ao saberem que Ulisses

havia descoberto a carga, os homens tentaram matá-lo e na luta na defesa do irmão Apolo foi morto caindo no mar juntamente com todo o ouro. Os ladrões fugiram.

Ao mergulhar em busca do corpo de Apolo, Ulisses encontrou Paco preso no helicóptero. Ulisses pensa ter encontrado Apolo, e Paco tenta provar que não é Apolo, causando uma grande desconfiança entre os dois, Ulisses sugere a Paco que assuma a identidade de Apolo, pois não tinha idéia de como dizer à mãe sobre a morte do seu filho predileto. Vendo ressurgir uma chance de abandonar tudo e iniciar uma nova vida, Paco aceitou a proposta de fazer-se passar por outra pessoa.

Oito anos depois, ainda no Maranhão, Paco e Ulisses fazem planos de voltar para casa. Preta deu à luz a um menino a quem chamou de Raí. Aos 7 anos, Raí era um menino alegre, brincalhão, de forte personalidade e de bom coração. Preta era mãe desvelada e nada deixava faltar ao filho, ainda que para isso lutasse em meio a dificuldades de ordem financeira. Desde cedo Raí aprendeu a se virar, sabia tocar tambor, jogar bola e ajudava nos afazeres domésticos, mas seu grande desejo era saber como era seu pai. Preta jamais lhe contou sobre o pai, e escondeu do filho a sua morte. Com a morte de dona Lita, Preta resolveu ir ao Rio de Janeiro com a finalidade de provar a Afonso Lambertini que Raí era seu neto, filho de Paco.

No Rio de Janeiro, o encontro de Preta com Bárbara foi inevitável. Casada com Tony, empregado de Afonso que, como Bárbara, também não conhecia escrúpulos, ambos se associaram para impedir que Preta provasse a Afonso que Raí era seu neto. O filho de Bárbara e Kaíke, Otávio, (que Bárbara dizia ser filho de Paco e, desse modo, herdeiro da fortuna dos Lambertini) também estava com 7 anos e jamais recebera o amor da mãe, o que fazia de Otávio um garoto problemático, triste e carente.

Com ajuda de Germana e Felipe, Preta conseguiu superar dificuldades para encontrar-se com Afonso Lambertini e contar a sua história com Paco. O estranhamento inicial entre avô e neto é superado pela afeição que Afonso passa a dedicar ao menino, para desespero de

Bárbara. Não bastasse ter convidado Preta e Raí para residirem com ele, Afonso decidiu doar sua fortuna para uma empresa de proteção ambiental e deixar um pecúlio de dez milhões de dólares para Otávio e Raí, com a condição de os dois meninos terem de fazer novos exames de DNA. Afonso é assassinado. Desconfiado, Paco imagina que todos, inclusive Preta, planejaram sua morte para ficar com a herança. Decidido, então, revela sua identidade.

Enquanto isso, Raí é sequestrado por Tony. Paco e Preta entram em pânico. Tony levou Raí para uma fábrica abandonada, onde Raí o enfrentou corajosamente. Paco decide resgatar seu filho, ao mesmo tempo em que Raí declara a Tony que seu pai virá salvá-lo. Tony deduziu que Apolo é Paco, telefona para o inspetor e pede que Paco e Bárbara venham ao seu encontro com 5 milhões de dólares. Paco e Bárbara se dirigem ao galpão. A polícia cerca o local. Paco entrega o dinheiro e Bárbara exige o filho. Raí corre até Paco. Tony beija Bárbara. Paco pede que eles libertem Raí. Tony deixa a decisão nas mãos de Bárbara. Bárbara liberta Raí. Tony manda uma carta para a polícia. Raí agradece a Paco que se emociona ao ser chamado de pai. Preta abraça o filho. Inspetor Malta lê a mensagem de Tony que exige um carro com tanque cheio. Raí volta para casa e diz que seu pai o salvou. Tony ameaça Paco e manda que ele peça o carro, Tony, Bárbara e Paco fogem de carro até o heliporto. A polícia vai atrás. Tony obriga Paco a pilotar o helicóptero. Preta se descontrolou ao ver o noticiário. Raí garante à mãe que seu pai vai se salvar e os três vão viver juntos e felizes. Tony manda Paco pousar no alto de uma colina, e dá ordens para que Bárbara mate Paco, mas ela, ao contrário, atira no vilão e em seguida entrega o dinheiro, declara seu amor a Paco e, na sequência, atira-se no precipício. Raí abraça o pai no heliporto. Paco pede perdão a Preta, e se beijam.

Paco, Raí e Preta planejaram uma viagem de barco. Edilásia descobre que Apolo está vivo. Paco e Apolo se encontram pela primeira vez, para felicidade da mãe. Raí treina para ser o novo campeão da família. Todos se reúnem no casamento de Paco e Preta. Durante a

viagem de lua de mel Preta se sente mal e só então descobre que está grávida. Meses depois nasce Afonsinho. Raí morre de ciúme do irmãozinho, mas termine feliz ao lado de Otávio.

### 3.2.2 Viver a Vida

*Viver a Vida* foi a décima primeira novela escrita por Manoel Carlos. Em várias de suas produções as protagonistas são as *Helenas* maduras, belas, cheias de charme. Em *Viver a Vida*, o autor resolveu inovar, exibindo uma Helena jovem e negra. Ninguém melhor que Taís Araujo, com sua juventude e exuberância, para personificar a protagonista que invadiu a intimidade de milhares de telespectadores na trama televisual que foi ao ar pela Rede Globo, de setembro de 2009 a maio de 2010 num total de 209 capítulos.

Escrita por Manoel Carlos, com a colaboração de Ângela Chaves, Cláudia Lage, Daisy Chaves, Juliana Peres e Maria Carolina, direção de Teresa Lampreia, Frederico Mayrink, Luciano Sabino, Leonardo Nogueira, Adriano Mello e Maria José Rodrigues, *Viver a Vida* teve a direção-geral de Jayme Monjardim e Fabrício Mamberti, e a direção de núcleo por Jayme Monjardim.

Em entrevista a Liliani Ferrari, Manoel Carlos declarou:

Sempre pensei em criar uma Helena mais jovem, que abrisse um leque de possibilidades para o personagem. Uma mulher por volta dos 30 anos, bonita, bem sucedida no amor e na profissão, mas sentindo-se, mesmo assim, incompleta. Por obra do acaso, vê-se envolvida com um homem mais velho, divorciado, que vai lhe dar a felicidade desejada, mas a custo de muita luta e muito sofrimento. Essa era a Helena mais jovem que eu desejava criar já algum tempo. Como também sempre quis escrever um papel pra Taís Araújo, que é uma atriz que admiro muito, achei que a possibilidade estava nessa história. E assim nasceu essa nova beleza. (<http://lilianiferrari.com/2009/08/27/entrevista-com-manuel-carlos-sobre-viver-a-vida>)

Sobre a escolha para protagonizar uma *Helena* a atriz Taís Araújo contou, em entrevista à Revista Quem Online:

Fiquei enlouquecida quando passei no teste, felicíssima, não esperava que ele iria me querer como Helena. Ouvi boatos na imprensa e estava esperando para saber se era verdade mesmo que ele havia decidido por mim. Estava morando em Paris na época e, antes de viajar, liguei para o Maneco e para Jayme (Monjardim, diretor da trama) e avisei que estava a disposição deles. No dia em que vim passar o fim de semana no Rio, Maneco sem saber, me ligou e disse: “Você está nessa cidade feia, nessa cidade fria?” Respondi: “não, estou no Rio”. Ele me chamou para ir ao mesmo dia para o PROJAC. Fui correndo. Foi quando eles me convidaram oficialmente. Voltei para Paris, fechei o apartamento, devolvi a chave. Estava engajada nesse projeto de ficar em Paris, estudando, mas nem titubeei (TRIGO, 2009).

Taís Araujo era outra vez protagonista, agora em horário nobre. Em entrevista a jornalista Carla Ghermandi da Revista Quem de setembro de 2009, a atriz faz o seguinte comentário:

Não tenho do que reclamar. É engraçado. Todo mundo fala de *Xica da Silva*, do fato de uma negra apresentar um programa como o “Superbonita”, mas, entre *Xica da Silva* e *Da Cor do Pecado* passaram-se anos. Fiquei muito tempo fazendo personagens secundárias que foram fundamentais para minha construção. Alguns foram sofridos, como a própria Xica, quando eu tinha apenas 17 anos. Mas foram fundamentais para minha trajetória. Comecei verde, crua, como atriz em *Xica...* Depois, comecei a estudar, crescer. Mas levaram 9 anos até eu protagonizar *Da Cor do Pecado*. Foi um caminho de construção.

A atriz protagonizou *Helena* tendo o ator José Mayer como seu par romântico, ao lado de grande elenco<sup>12</sup>. Um dos destaques da trama de Manuel Carlos foi a trilha sonora. Foram

---

<sup>12</sup> Fizeram parte do elenco de *Viver a Vida* Giovanna Antonelli como Dora, Regina Vitória Vilela Campos, Thiago Lacerda como Bruno Marcondes, Alinne Moraes como Luciana Saldanha Ribeiro Machado, Mateus Solano como Miguel Guimarães Machado e Jorge Guimarães Machado, Letícia Spiller como Betina Trindade de Araujo Rocha, Bárbara Paz como Renata Ferreira, Danielle Suzuki como Ellen Murakami, Max Fercondini como Ricardo, Camila Morgado como Malu (Maria Lúcia Trindade), Christine Fernandes como Ariane Machado, Maria Luiza Mendonça como Alice Soares Gurgel, Leonardo Miggiorin como Flávio Vilela (Flavinho), Rodrigo Hillbert como Felipe, Lica Oliveira como Edite Toledo, Cecília Dassi como Clarisse Trindade de Araújo Rocha, Marcelo Valle como Osmar, Ângela Barros como Celeste, Leonardo Machado como Leo, Gisela Reimann como Marta, Nanda Costa como Soraia Vilela, Mila Moreira como apresentadora de desfile de moda, Laércio de Freitas como Oswaldo Toledo, Miwa Yanagizawa como Tomie Murakami, Cláudio Jaborandy como Onofre Vilela, Patrícia Naves como Sílvia Marcondes, Patrícia Carvalho de Oliveira como Larissa, Thaisse Carvalho como Cida, César Mello como Ronaldo, Cyria Coentro como Matilde Vilela, Antônio Firmino como André, Melissa Vettore como Amélia, Beto Nasci como Afonso Viana, Michel Gomes como Paulo Toledo, Rogério Romera como Lucas, Carlos Casagrande como Carlos, Arieta Corrêa como Laura, Cristina Flores como Vitória, Lionel Fischer como Dr. Mário Moretti, Isabel Mello como Lívia, Chris Moniz como Arlete, Sheila Mattos como Zilda, Débora Nascimento como Roberta Viana, Roberta Almeida como Nice, Ana Carolina Dias como Caru, Luíza Valdetaro como Glória, Natasha Haydt como Anna, Thianna Bialli como Fanny, Carolina Chalita como Susana, João Velho como Lauro, Paula Lessa como Maria, Úrsula Corona como Ivete, tiveram participação como atores convidados: Nelson Baskerville como Leandro Machado, Marcello Airoldi como Gustavo de Araújo Rocha, Mario José Paz como José Garcia (Maradona), Lolita Rodrigues como Noêmia Ribeiro, Sandra Barsotti como Yolanda Machado e Cris Nicolotti como Regina Ferreira, Aparecida Petrowky como Sandra Toledo de Oliveira Barbosa (Sandrinha), Adriana Birolli como Isabel Saldanha Ribeiro, Bruno Perillo como Bernardo Gaudêncio, Marcello Melo Jr. como Benedito Sampaio (Benê), Paloma Bernardi

lançados quadro CDs: uma trilha nacional num total de dezoito músicas<sup>13</sup> tendo na capa fotografia de Taís Araujo, a trilha *Viver a Vida 2*<sup>14</sup> com o ator Matheus Solano na capa do CD, uma trilha especial, o *lounge music*<sup>15</sup>, cujo DC trazia na capa foto da atriz Aline Moraes e, por fim, a trilha internacional<sup>16</sup> com a capa do CD estampando a imagem do ator Thiago Lacerda.

Jovem, bela, decidida, Helena é uma grande modelo de sucesso internacional. Em um de seus desfiles, em Búzios, cidade onde nasceu e cresceu, conhece Marcos, homem charmoso, grande empresário, vinte anos mais velho e recém divorciado, após um casamento de 30 anos. Marcos e Tereza são os pais de Luciana, Isabel e Mia. Em Búzios, Edite, mãe de Helena, tem uma pousada onde vive com o segundo marido, Oswaldo, e seus filhos Sandra e

---

como Mia Saldanha Ribeiro, Priscila Sol como Thelma Paixão, Rafaela Fischer como Raquel, Klara Castanho como Rafaela Vitória Vilela García, contou ainda com as participações das crianças Léo Branchi como Celso Toledo (Celsinho) e Caio Manhente como Gabriel Machado. Tiveram participações especiais: Natália do Valle como Ingrid Guimarães Machado, Jean Pierre Noher como Jean Marie e Lilia Cabral como Tereza Saldanha.

<sup>13</sup> As canções nacionais de *Viver a Vida: A mulher que eu amo*, Roberto Carlos; *Até o Fim*, Maria Bethânia; *Mar e Sol*, Gal Costa; *Sei Lá - A Vida Tem Sempre Razão*, Tom Jobim e Miúcha com participação de Chico Buarque (tema de abertura); *Shimbalaiê*, Maria Gadú; *Esconderijo*, Ana Cañas, *Migalhas*, Simone; *Gostava Tanto de Você*, Tânia Mara; *Deve Ser*, Jorge Vercillo; *Gospel*, Raul Seixas, *Caminhos Cruzados*, Milton Nascimento e Jobim Trio; *Sucedeu Assim*, Tom Jobim; *Vem Pra Cá*, Papas da Língua; *Partido Alto*, Cássia Eller; *Pra Ser Amor*, Ricky Vallen; *Faça um Pedido*, Dalto; *Chica Chica Boom Chic*, Bebel Gilberto e Carlinhos Brown; *Baby de Babylon*, Lulu Santos.

<sup>14</sup> A Trilha Sonora *Viver a Vida 2* incluiu as canções *Mais Alguém* interpretada por Roberta Sá, *O Último Pôr do Sol* com Lenine; *Vem me Ver* Tamy; *The Man I Love*, Caetano Veloso; *Presente-passado*, Isabella Tavianini; *Somewhere over The Rainbow*, Melody Gardot; *I go, I go*, Léo Maia; *A Próxima Vez*, Playmobbille, Vanessa Falabella; *Too Marvelous for Words*, Diana Krall; *Makin Whoopee*, Louis Armstrong; *Fotografia*, Mariana de Moraes; *Nova Ilusão*, Joyce Moreno; *Jogo Sujo*, Erasmo Carlos.

<sup>15</sup> O CD *lounge music* continha as canções: *Dante's Prayer*, Loreena McKennitt; *Wish You Were Here*, Bliss; *Uninvited*, Freemasons Feat; Bailey Tzuke, *King of Rome* Pet Shop Boys; *How Many Loves*, Naomi; *My Funny Valentine*, Living Theater feat. P. Melas, *Message From the Universe*, Yves Coignet; *Surround Me With Your Love*, 3-11 Porter; *Lover's House*, City Reverb; *A New Planisphere*, Al-pha-x; *Horizon*, Paul Schwartz; *For You To See*, Markus Enochson feat. Massaya; *Schwere Traume*, Sarah Brightman; *Pyramid*, Yves Coignet; *Gymnopedies I*, Natasha Marsh; *Lascia*, Paul Schwartz; *Señorita Bonita*, Tape Five.

<sup>16</sup> A Trilha Internacional inclui as canções: *Fallin for You*, Colbie Caillat.; *22*, Lily Allen; *I Want To Know What Love Is*, Mariah Carey; *Hush Hush*; *Hush Hush*, The Pussycat Doll; *Did It Again*, Shakira; *Heroes & Saints*, Nikolaj Grandjean; *Lost Inside Your Heart*, Marina Elali e Jon Secada; *I Look To You*, Whitney Houston; *Head Over Heels*, Alain Clark; *Do For Love*, Sabrina Starke; *Let Go*, Mia Rose; *Tu Es Ma Came*, Carla Bruni; *My Girl*, Tiago Iorc; *What The World Needs Now Is Love*, Traincha. .

Paulo. Sandra, namorada do traficante e usuário de drogas Benê, cuja rotina é a de viver fugindo das pessoas e da polícia. Grávida, Sandra tenta fazer aborto, mas é convencida pela irmã Helena e sua amiga Ellen, que é médica, a desistir da idéia. Aliás, a questão do aborto é o grande segredo e tormento de Helena que não consegue esquecer nem perdoar-se por ter escolhido, no início de sua carreira, ainda muito jovem, perder o filho à chance do sucesso profissional.

Luciana, a filha mais velha de Marcos e Tereza, é modelo em início de carreira e nutre o sentimento de rivalidade em relação à Helena. Luciana une-se a Tereza, ex-modelo que abandonou as passarelas para cuidar das filhas por ordem do marido, para lutar contra o amor de Helena e Marcos. Tereza é grande incentivadora da carreira da filha, ao contrário de Jorge, o apaixonado namorado de Luciana. Circunspecto e ciumento, Jorge é o oposto de Miguel, seu irmão gêmeo, médico, extrovertido e grande incentivador da carreira de Luciana. Miguel namora Renata, jovem alcoólatra, frustrada por não ter conseguido ser uma atriz.

Quando não está viajando, Helena divide o apartamento no Jardim Botânico com Ellen, amiga e confidente, e a bem-humorada Alice. No seleto grupo de amigas, há também Ariane, médica em início de carreira, companheira de trabalho de Ellen e Miguel, no hospital Santa Terezinha das Rosas.

Jorge e Miguel são filhos de Ingrid e Leandro. O casal nutre grande amizade com Marcos e Tereza, em função do relacionamento de seus filhos Luciana e Jorge. Há também o casal Betina e Gustavo.

Dora e sua filha Rafaela chegam a Búzios e ao entrarem na cidade envolvem-se no incidente em que Helena, ao passar com o carro sobre uma poça, molha as duas, gerando o constrangimento que é desfeito graças à ação de Dora que ajuda Helena a salvar-se quando esta sofre um acidente com a lancha onde passeava. Sabedora, depois, de que foi Dora quem a salvou, Helena pede para chamá-la e descobre que Dora e Rafaela foram as pessoas do

incidente com a poça d'água. Num gesto em que busca atenuar seu sentimento de culpa, entrega a Dora um cheque de dez mil reais destinado à educação de Rafaela.

Helena recebeu convite para desfilas em Petra, na Jordânia e providenciou para que Luciana também fosse convidada, na tentativa de criar uma aproximação entre ambas. Na volta ao Brasil, o ônibus onde estavam Luciana e outros sofre um acidente e Helena sente-se culpada, pois havia proibido Luciana voltar no carro que ela voltava. Luciana chega ao Brasil e recebe a confirmação de que ficaria tetraplégica.

Em Petra, as duas conheceram os amigos Bruno, fotógrafo que produz para revistas de turismo e Felipe, guia turístico.

Está, pois, formado o núcleo principal da trama de Manuel Carlos.

Helena e Tereza têm uma discussão e Tereza culpa Helena pelo acidente com Luciana. Helena descobre que está grávida e diz a Marcos, que não fica feliz com a notícia. Triste, Helena vai para Búzios. Bruno e Felipe sabem do acidente e vão visitar Luciana. No Brasil, conheceram Alice que fica interessada pelos dois. Dora engravida mas tem dúvidas se o filho é de Marcos ou de Garcia(Maradona), o dono do restaurante onde trabalha e mora com a filha Rafaela. Até então, Dora desconhecia que Marcos era marido de Helena. Fugindo de seu ex-marido, um chantagista que lhe exige dinheiro, Dora aceita o convite de Helena e vai morar em sua mansão, no Rio. Descobre, então, que Marcos é o marido de Helena, Luciana inicia um rigoroso tratamento, cujo médico responsável é Miguel, o que gera ciúmes em seu irmão Jorge.

No desenrolar da trama, Bruno descobre que Marcos é seu pai e que no passado, abandonara sua mãe ainda quando ainda estava grávida. O sentimento de Bruno por Marcos era de ódio.

Os sentimentos de atração e desejo unem cada vez mais Helena e Bruno que sofrem com a ameaça velada da pequena Rafaela que vira a troca de beijo entre ambos. Marcos e



Dora tornam-se amantes. São, portanto, dois triângulos amorosos envolvendo o casal Marcos e Helena. Não suportando o clima difícil dentro de sua própria casa, Helena vai morar com suas amigas Ellen e Alice, e volta a brilhar nas passarelas, enquanto Dora volta para Búzios. E Marcos fica só.

Jorge e Miguel brigaram por causa de Luciana que resolveu pôr um fim ao noivado, ao descobrir sua paixão por Miguel. Marcos descobre que Bruno é seu filho, com a ex-modelo Sílvia, mas, na dúvida, submete-se a um exame de DNA.

Em recuperação e sob tratamento fisioterápico, Luciana realiza um ensaio fotográfico com seu meio-irmão Bruno. Tereza, que jamais perdoara Helena pelo acidente com Luciana, declara que “mesmo coração de mãe que sabe perdoar também não sabe esquecer”

Miguel e Luciana se casam. Embora limitada, em consequência do acidente, Luciana volta às passarelas com grande sucesso profissional e faz o lançamento de um livro com os textos que escrevia em seu blog, mantendo as esperança de voltar a andar, com a possibilidade de tratamento com células tronco.

Marcos pede perdão a Teresa, Helena casa-se com Bruno e tem uma filha, Dora recebe o resultado do exame de DNA que atestou ser Maradona o pai de seu filho.

A cena final de *Viver a vida* é um desfile que reúne na mesma passarela as modelos e amigas Helena e Luciana.

### **3.3 A análise - do texto ao intertexto:** leituras e releituras nas entrelinhas do silêncio

Uma das características fundamentais do nosso tempo refere-se ao abismo cada vez maior entre o parecer e o ser. Embora essa questão não seja exclusiva da contemporaneidade, pois perpassa toda a história da humanidade, na atual conjuntura ela ganha maior expressividade. Isso se dá principalmente pelo peso das imagens midiáticas na representação,

na construção e/ou deformação do real. Sodré (1996, p. 9) alerta que “as imagens estetizantes disseminam-se por toda parte”, existe um verdadeiro “bombardeio de imagens e mensagem pelos monopólios midiáticos”. Contudo, é importante perceber as entrelinhas do discurso.

Espaço privilegiado para construção e transmissão de mensagens, a telenovela constitui-se em um importante instrumento para o bombardeio a que se refere Sodré.

De acordo com Martín-Barbero (2004a, p. 151):

[...] o modo de ver da telenovela constitui entre os setores populares, uma forma de relação dialógica: do que falam as telenovelas, isto é, do que dizem às pessoas, não é algo que esteja dito de uma vez, nem no texto telenovelesco, nem nas respostas que podem ser extraídas de uma pesquisa de opinião, pois se constrói no cruzamento de diálogos do ver/olhar a tela e do contar o visto. A telenovela fala menos a partir do seu texto do que a partir do intertexto que suas leituras formam. (grifos nossos)

A este respeito Martín-Barbero (2004b, p. 32) acrescenta ainda que: “Trata-se de um dizer tecido de silêncios: os que tecem a vida da gente ‘que não sabe falar – e muito menos escrever – aqueles outros com os quais está ‘entrecido’ o diálogo da gente com o que acontece na tela”. Entretanto, muitas vezes, “O silêncio incomoda, e fala o não dito” (DIOMAR DAS GRAÇAS MOTTA, 2008, p. 133).

Nesse contexto, percebe-se que os silêncios, os textos e intertextos têm muito a nos dizer. Contudo, é vital que a realização desta análise seja alicerçada em concepções científicas e por esta razão, recorreremos a orientação de Marilena Chauí (2001, p. 249), quando a autora nos diz que:

A ciência desconfia da veracidade de nossas certezas, de nossa adesão imediata às coisas, da ausência de crítica e da falta de curiosidade. Por isso, ali onde vemos coisas, fatos e acontecimentos, a atitude científica vê problemas e obstáculos, aparências que precisam ser explicadas e, em certos casos, afastadas.

Assim, a presente análise tem por objetivo reler as linhas, entrelinhas e os silêncios acerca das questões raciais na sociedade brasileira tal como estão representados nas

telenovelas “Da Cor do Pecado” e “Viver a Vida”, bem como sua influência na construção da identidade étnica dos brasileiros.

### 3.3.1 A protagonista da cultura popular

Ao refletir sobre as questões raciais e sobre o seu papel na formação da identidade étnica do brasileiro, tomando como objeto de análise a narrativa de João Emanuel Carneiro, percebe-se que a representação preconceituosa da mulher negra se mostra de forma subliminar já no título da telenovela: “Da Cor do Pecado”.

Nas reflexões sobre o título consideramos relevante os seguintes questionamentos: o que é o pecado? E se ele tem cor, qual seria a cor do pecado? Dentre outras definições para a palavra pecado, o Dicionário brasileiro da língua portuguesa da Enciclopédia Mirador define pecado como sendo “[...] 3. Demônio, tentador. 4. Culpa, defeito, falta, vício. 5. Mulher tentadora. [...]”

Como bem sabe, a protagonista é negra e atende pelo nome de Preta, logo seria preta a cor do pecado?

Desaconselhável fazer afirmativas nesse sentido, contudo não se pode negar que ao longo da trama, a imagem de Taís Araújo foi muitas vezes explorada de forma a exaltar sua sensualidade, denotando a imagem de mulher tentadora (pecado), o que nos remete a reflexões sobre o fascínio que a mulher negra exercia sobre os senhores de engenho e como as mesmas eram vistas como figuras demoníacas que incitavam o pecado.

No início da novela, Paco e Preta se encontram numa roda de Tambor de Crioula, ocasião em que Preta dança de forma sensual. Na cena, Preta vestia uma indumentária típica da dança que é composta por uma blusa colorida colada no corpo, evidenciando os seios, com barriga a mostra e um leve decote e por uma saia longa e rodada que exhibe as pernas da

dançarina em sedutor jogo de mostra/esconde enquanto a mesma rodopia na realização dos movimentos sensuais próprios da dança.

Ao longo da telenovela, o figurino da atriz foi composto por peças simples, já que a mesma era representante do núcleo pobre. Em geral, eram peças que evidenciavam o corpo da atriz.

Com decotes freqüentes, ombros e barriga sempre a mostra, Preta materializou uma imagem regional e étnica de periferia. Seu visual trazia elementos da cultura negra como os cabelos encaracolados e as bijuterias coloridas feitas de matérias primas naturais (sementes) típicas de pequenos comércios de artesanato e de baixo valor econômico.

Em uma descrição sobre a representação dos corpos femininos nas telenovelas, Martín-Barbero (2004b, p. 145) ilustra a aura de sensualidade: “corpos desejados, corpos exaltados, sujeitos do amor ou das perversões quase sempre ingênuas, são tão regulamentados pela imaginação como ordenados. Na mesma linha de raciocínio, ao discorrer sobre a exploração excessiva da estética na televisão, Ciro Marcondes Filho (1993, p. 40) nos diz “o belo corpo, a pose sensual, o olhar fatal” torna a atração sexual abstrata, genérica e simbólica. Assim a exibição do corpo perfeito de Tais Araújo que tem a “Da Cor do Pecado” pode ser interpretada como uma redução da figura feminina ao símbolo sexual. O elemento racial referente à cor da pele da atriz seria um ingrediente a mais para aguçar o imaginário masculino.

Na capa do CD da trilha sonora nacional de “Da Cor do Pecado” Tais Araújo aparece em pose sensual, em uma imagem que subentende-se que ela está nua. Na abertura da novela também aparece a imagem frontal do corpo nu de uma mulher negra evidenciando os seios que são cobertos apenas pelas palavras “Da Cor do Pecado”. Fica subtendido que o corpo é de Taís Araújo.

No que se refere ao enredo “Da Cor do Pecado” é uma expressão autêntica da estrutura tradicional das telenovelas brasileiras. De acordo com Crespo (2000) essa estrutura obedece a uma lógica dual com uma divisão clara entre o bem e o mal e mais especificamente entre os pobres honestos, honrados e de sentimentos nobres e os ricos gananciosos e de caráter duvidoso. Entre os ricos há sempre “uma ovelha branca”, o herói ou heroína, que são pessoas simples, de coração bondoso e profundamente infelizes com o universo vazio e superficial de sua classe social.

A organização espacial desse universo dicotômico ocorre por meio da divisão em núcleos: “[...] o ‘núcleo dos pobres’, habitantes da Zona Norte do Rio de Janeiro, por exemplo, e o ‘núcleo dos ricos’ moradores da Zonal Sul, empresários de sucesso.” (CRESPO, 2000, p. 213)

Na novela “Da Cor do Pecado” o núcleo pobre é localizado no Maranhão e sua principal representante é a personagem Preta, a moça pobre, negra, protagonista da cultura popular. Sua antagonista, Barbara, é jovem sem escrúpulos, loira, representante de uma aristocracia falida, que mora no Rio de Janeiro.

Fica clara a dicotomia presente na trama: o bem e o mal, branco e o negro, a pobreza e a riqueza, o centro e a periferia, o autêntico e o falso, ignorando a infinidade de relações que existem entre estes extremos e evidenciando uma representação caracterizada por uma pseudo-ingenuidade que esconde os verdadeiros conflitos sociais presentes na vida real como o preconceito contra o pobre, o nordestino e o negro que estão vivos em nosso cotidiano mesmo que não estejam institucionalizados.

Vivemos em uma sociedade pautada por muita ambigüidade, sobretudo no que se refere às relações raciais. Se de um lado, oficialmente, impera um modelo que exalta uma sociabilidade racial impar, de outro, dados estatísticos apontam o contrário: persiste uma evidente segregação social que se afirma no trabalho, nos índices de nascimento e morte, na divisão geográfica, nas oportunidades de êxito social e até no lazer. No entanto, não existe no Brasil espaços formais para separação racial, assim como não temos qualquer lei que estabeleça uma política de apartheid social ou qualquer forma de segregação oficial. [...] Impera, porém, um racismo

dissimulado, silencioso, por vezes cordial, na feliz expressão do historiador Sérgio Buarque de Holanda; que escapa ao espaço oficial, mas ganha os locais mais cotidianos ou reina gloriosa na ideologia do senso comum: discurso tão poderoso como o científico ou religioso (SCHWARCZ, 2009, p. 72)

O padrão descrito por Crespo (2000, p. 213) contempla também o amor impossível:

[...] Normalmente acontecerá um romance, às vezes dois, entre membros dos núcleos antagônicos. Sempre o moço ou moça rica se apaixona pelo moço ou moça pobre e invariavelmente alguém de sua família se coloca contra o casamento, que acontecerá, provavelmente, no último capítulo. [...] Trama central da novela: a paixão difícil, mas não impossível entre o moço rico e a moça pobre ou vice-versa.[...] A trama vai organizar-se a partir das relações entre os dois ‘núcleos’ que de maneira geral se complementam. Em outras palavras, o quadro social representado em uma novela, em lugar de considerar os conflitos sociais que conformam nossa sociedade, maneja as relações entre os membros dessas classes como se se tratassem de simples relações pessoais. Por isso, a imagem que veiculam é a de uma sociedade estruturalmente harmoniosa, cujos conflitos se dão entre indivíduos e não entre classes sociais.

Em “Da Cor do Pecado” essa configuração é claramente observada na história de amor entre Preta e Paco. Essa estrutura tradicional observada em “Da Cor do Pecado” também é caracterizada por Martín-Barbero (2004b, p. 120) na seguinte passagem: “[...] Gênero moldado por um formato que põe em imagens unicamente paixões e sentimentos primordiais, elementares, excluindo do espaço dramático toda ambigüidade ou complexidade histórica e neutralizando, com freqüência, as referências de lugar e de tempo [...]”.

Sobre a estrutura tradicional o autor acrescenta ainda que: “os conflitos centrais são de parentesco, a estrutura dos estratos sociais é cruamente maniqueísta e os personagens são puros signos. [...]” (MARTÍN-BARBERO, 2004b, p. 121). A descrição feita por Martín-Barbero casa harmonicamente com enredo de “Da Cor do Pecado”: Os conflitos entre Paco e Afonso, a negligência de Barbara enquanto mãe, a ansiedade de Raí por conhecer o pai, o segredo de Edilázia, o adultério cometido por Afonso, e a separação dos gêmeos, enfim, os conflitos de parentesco mostram-se claramente presentes. Entretanto, não se discute de forma clara o racismo nem os preconceitos e conflitos decorrentes dele.

Sobre o romance inter-racial entre Preta e Paco, o autor da novela, em entrevista concedida a Nilson Xavier para o site teledramaturgia.com, João Emanuel Carneiro diz que: "Não estou fazendo uma coisa sociológica. Estou contando a história de dois personagens. A história de amor entre Paco e Preta. Não é o meu objetivo criar polêmica".

Xavier também colheu o depoimento da diretora Denise Saraceni, segundo qual o tema da novela não era o racismo. De acordo com Saraceni "a ênfase da novela está no relacionamento humano e em suas conseqüências. Mas, como a protagonista é negra, inevitavelmente ela passará por situações desagradáveis, refletindo o que acontece na nossa sociedade."

No depoimento de Saraceni é possível questionar importantes aspectos notavelmente contraditórios de sua declaração: Embora a diretora negue o racismo como tema da novela, delimitando-o à questão do relacionamento humano, o racismo, como ela mesma reconhece mais adiante, está presente na trama uma vez que esta é reflexo "do que acontece em nossa sociedade".

Embora, em "Da Cor do Pecado" as relações raciais tenham sido tratadas superficialmente, sob o ponto de vista cultural, cabe ressaltar a importância de se ter utilizado como palco das narrativas outros cenários além do Rio de Janeiro, tais como São Luís, Alcântara e os Lençóis Maranhenses mostrando a riqueza e diversidade das culturas regionais e fugindo mesmo que momentaneamente de uma contradição comumente presente nas telenovelas que segundo Martín-Barbero (2004b, p.157) "desorienta e articula nossa modernidade: o desencontro nacional com o regional, a centralização desintegradora de um país plural e a luta das regiões por se fazer reconhecer como construtiva do nacional."

Contudo, a participação do Maranhão como cenário, em relação ao conjunto da obra, foi pequena. Com a continuação da telenovela ela vai sendo diluída e cada vez mais descaracterizada. A relação centro e periferia se fez clara "diante do enganoso mapa

sociocultural da dicotomia entre progresso e atraso, que nos foi traçado pela modernização desenvolvimentista [...]”. (MARTÍN-BARBERO, 2004b, p. 157)

### 3.3.2 A protagonista cosmopolita

Se em “Da Cor do Pecado” a questão racial é pouco discutida em “Viver a Vida” ela é praticamente desconsiderada. A narrativa de Manoel Carlos mostra-se como uma perfeita expressão da utópica democracia racial.

Começemos pelo título: “Viver a Vida”. Ele expressa bem a essência de uma representação, onde as diferenças são minimizadas a situações raras. O grande elenco da trama vive a vida em toda sua plenitude e beleza: belas mansões, carros de luxo, helicópteros, mega eventos, viagens internacionais, paisagens paradisíacas, enfim, um modo de viver a vida que embora seja o sonho de consumo e alimente o imaginário de grande parte da população pouco expressa sobre as dificuldades da vida real dos brasileiros que:

[...] lutam para pagar aluguel, não perder o ônibus e arranjar-se em qualquer emprego. Lutam para que suas filhas não sejam prostitutas. Lutam para comer. Lutam pela roupa. E lutam para comprar bugigangas chinesas. Mas aparentemente não discutem que lhes falta atendimento médico, sanitário e ensino. (CHIAVENATO, 1998, p. 26).

Em “Viver a Vida” Taís Araújo representa a protagonista cosmopolita Helena, cidadã do mundo, modelo de sucesso com projeção internacional. O autor da telenovela em entrevista concedida à jornalista Maria Carolina Maia para Veja Online diz: “uma atriz negra para o papel de protagonista não foi uma preocupação, um objetivo, uma deliberação. Não parte desse ponto para dar o papel a Taís”. Do depoimento de Manoel Carlos pode-se concluir então que a Helena de “Viver a Vida” é negra por pura obra da casualidade. Por acaso a atriz que ele escolheu era negra.



O figurino de Taís Araújo em “Viver a Vida” expressa claramente o caráter cosmopolita da personagem que apresenta um estilo sofisticado e elegante que remete ao glamour das passarelas. Dentre as características do figurino de Helena destaca-se a inspiração safári, cores neutras e tons nude. Outra característica frequentemente observada é a presença do tema deusa grega presente nos vestidos de um ombro só e tomara-que-caia. Com relação aos cabelos mantiveram-se os cachos, porém percebe-se que os mesmos passaram por um tratamento diferenciado pois não se assemelham aos cabelos naturais de mulheres negras comuns. Assim, os cachos traduziam não uma identidade étnica-racial, mas uma característica da personalidade forte da personagem.

Diferentemente da estrutura do enredo de “Da Cor do Pecado”, o enredo de “Viver a Vida” não possui, na mesma intensidade, as características tradicionais do melodrama, embora o melodrama também esteja fortemente presente, o autor mescla a narrativa com características mais humanas e menos ideais. Marcos, o par romântico de Helena na primeira fase da novela, foge ao padrão tradicional do mocinho fiel e generoso. Passada a fase do encontro, da paixão e da lua de mel, a representação de Marcos fugiu à idealização do herói honrado e perfeito do melodrama e passou a apresentar outros traços. O personagem revelou-se machista, egoísta, autoritário e adúltero. Em conseqüência, o casamento apresentou crises aproximando-se de uma forma mais realista dos relacionamentos da vida a dois e de seus conflitos.

Helena também se distancia da mocinha romântica tradicional. Rebelde, ela se nega a ceder aos caprichos do marido e parar de trabalhar, fugindo assim, da representação subserviente da mulher que vive para o amor, casta e fiel. Ainda casada com Marcos, Helena flerta com Bruno e trocam beijos e carícias, atitudes não convencionais para a mocinha de um melodrama tradicional.

Outro elemento identificado no enredo de “Viver a Vida refere-se ao que Muniz Sodré chama de “Romance Familiar”. O autor diz que essa é uma característica comum na telenovela brasileira explicando que:

A telenovela brasileira dispõe de fortes elementos para que a identifiquemos como romance familiar coletivo ‘Romance familiar’ tem aqui a mesma acepção que lhe dá Freud ao referir-se as fantasias criadas pelo indivíduo no quadro do complexo edipiano, para modificar imaginariamente os laços com os pais, aspectos das relações familiares ou mesmo para criar uma família imaginária. Dentre as motivações possíveis dessa fabulação pessoal, acha-se, como se sabe a tentativa de contornar a barreira do incesto. (SODRÉ, 1996, p. 153).

Em “Viver a Vida” o “Romance familiar coletivo” se manifesta na trama de muitas formas. Luciana, sente forte atração por Bruno e mesmo estando noiva de Jorge , se insinua para Bruno de quem “rouba” um ardente beijo. Mais tarde, Luciana descobre que é irmã de Bruno, que por sua vez é filho de Marcos que é marido de Helena por quem Bruno se apaixonou, estabelece relacionamento amoroso e no final da trama se casa. O romance familiar e o incesto implícito não param por aí. Miguel, irmão gêmeo de Jorge, se apaixonou pela cunhada, com quem se casa no final da narrativa. Ao longo do enredo a rivalidade entre os irmãos Jorge e Miguel marcada por uma relação de ciúme e inveja se intensifica a partir disputa pelo amor de Luciana

Desprendemos desse contexto relações irmão/irmã, madrasta/enteado, cunhada/cunhado reafirmando a tese de Sodré (1996, p. 154):

[...] a telenovela, na esteira do folhetim oitocentista, costuma obter efeitos junto ao grande público com a manipulação de elementos típicos do romance familiar freudiano, a exemplo das vicissitudes da bastardia, das aventuras secretas de pai e mãe, das rivalidades entre irmãos ou parentes etc. São também sintomáticas as conexões latentes ou explícitas de determinadas situações ficcionais com a temática do incesto.

Martín-Barbero (2004b, p. 153) no seu incansável e minucioso exercício do ver, também tece reflexões que nos permitem analisar os elementos presentes nesse romance familiar, na passagem na qual o autor chama a atenção para o drama do reconhecimento:

O que na hibridação de velhas lendas com linguagem modernas move a trama – tanto ou mais que as peripécias do amor – é o drama do reconhecimento, isto é o movimento que conduz do desconhecimento – do filho pela mãe, de um irmão por outro, do pai pelo filho – ao reconhecimento da identidade.

Em “Viver a Vida” o drama do reconhecimento está presente de forma bastante recorrente. Bruno descobre ser filho de Marcos e irmão de Luciana. Em tramas paralelas a pequena Rafaela filha de Dora vive o drama da busca da identidade do pai desconhecido, que mais tarde ela descobre ser um bandido perigoso. Dora, por sua vez, vive a angústia de desconhecer a identidade do pai do filho que carrega no ventre.

Martín-Barbero (2004b, p. 151), em uma análise profunda, faz importantes questionamentos sobre as simbologias escondidas atrás do drama do reconhecimento. O autor interroga:

Não estará aí, no drama do reconhecimento, a conexão secreta do melodrama com a história cultural do “sub”- continente latino-americano: com sua mescla de raças que confunde e obscurece sua identidade, e com a luta, por conseguinte, para se fazer reconhecer?

Partindo desses questionamentos Martín-Barbero (2004b, p. 151-152) discorre brilhantemente sobre as faces ocultas nas representações das telenovelas, as construções imaginárias, as vozes silenciadas, o não dito, nas realidades omitidas:

Na América latina o melodrama resultou em algo mais do que um gênero dramático, ou seja, resultou em uma matriz cultural que alimenta, o reconhecimento popular na cultura de massas, território chave para estudar a não simultaneidade do contemporâneo como chave das mestiçagens de que somos feitas por que como nas praças populares de mercado, no melodrama está tudo resolvido, as estruturas sociais e as do sentimento, muito mais do que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos – e do que sonhamos ser, a nostalgia e a raiva. Na forma de tango ou de bolero, de cinema mexicano ou de crônica sentimental, o melodrama trabalha, nessas terras, um filão profundo do imaginário coletivo e não há acesso a memória nem projeção ao futuro que não passem pelo imaginário.

Assim, as telenovelas negam identidades na medida em que romantizam dramas reais de milhares de pessoas. Em “Viver a Vida”, por exemplo, a tetraplegia de Luciana foi tratada de forma surreal e dispare em relação à realidade da maioria dos portadores desse tipo de

deficiência. Todo o aparato tecnológico e material colocado à disposição da personagem destoava completamente das possibilidades econômicas dos deficientes da vida real, isso pode ser constatado em rápido passeio por hospitais públicos no Brasil a fora.

No que diz respeito à questão racial, como já foi dito, esta foi abordada de forma marginal, praticamente sendo desconsiderada, apesar de Helena, a protagonista da trama, ser negra, essa condição passa despercebida em virtude do seu status econômico, o mesmo não acontece com Sandra, a irmã da personagem. Assim, a representação dos conflitos raciais e de classe se resumiu ao envolvimento de Sandra com o, também negro, traficante Bené. O romance de Sandra e Bené foi, em um estória caracterizada pelo luxo e glamor, uma pequena brecha pela qual foi possível se ver uma amostra das tensões sociais de nosso tempo. Mesmo de forma limitada funcionou como:

O acesso ao traçado das humilhações e revanches de que está a vida dos que lutam não só para sobreviver, mas também para ser alguém. E para isso se auscultam o opaco tecido em que as classes se tocam: as perversões dos ricos, conectando-os com a boca do lixo e as táticas dos pobres ‘explorando’ os vícios dos ricos [...] desvelam novos modos de relação social, turvas relações de solidariedade e cumplicidade, brechas morais e culturais, que fendem a mentirosa normalidade de nossa sociedade (MARTÍN-BARBERO, 2004b, p. 156).

Entretanto, mesmo assim, a realidade de conflito social vivenciado por Bené e Sandra foi colocado de forma muito romantizada. As cenas filmadas no morro, por exemplo, davam ênfase mais a beleza natural da paisagem. (do alto do morro se tinha uma vista panorâmica do Rio de Janeiro) do que a pobreza e as diversidades características do local, foi o que se observou na cena do batizado do filho de Sandra com Bené.

Dessa forma, a representação das relações raciais em “Viver a Vida”, obedecendo a lógica das telenovelas brasileiras, em geral, pouco expressou a realidade do negro em nossa sociedade e pouco contribuiu para construção de uma identidade étnica-racial. De acordo com Araújo (2004, p. 305) a quantidade de atores negros no elenco é “uma demonstração contundente de que a telenovela nunca respeitou as definições étnica-raciais que os brasileiros

fazem de si mesmo num país que tem cerca de cinquenta por cento de sua população constituída de afro-descendentes”. Essa configuração se mostrou presente tanto em “Viver a Vida” quanto em “Da Cor do Pecado”.

Cabe ressaltar ainda que, apesar de toda fabulação feita por Manoel Carlos em uma estória marcada pela opulência e praticamente sem conflitos sociais, a escolha de uma Helena negra foi notadamente importante como uma representação da mulher negra, apesar do fato do autor declarado que a cor da pele não foi um critério para escolha da atriz Taís Araújo.

Assim, a presença de uma Helena negra, bonita, famosa, bem sucedida profissionalmente no horário nobre da rede globo apresentou um padrão de representação negra diferente do que estamos acostumados. Em uma ocasião rara na teledramaturgia brasileira deslocou-se a mulher negra da cozinha e da área de serviço para uma profissão que é objeto de desejo de homens e mulheres no mundo inteiro. Além de bela, Helena foi apresentada como uma modelo altamente gabaritada donde se conclui que para ter sucesso profissional não basta ser branca, é necessário competência, fato que se assemelha à própria história de vida da estrela Taís Araújo.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Lopes (2010, p. 7) “as histórias narradas pela televisão são, antes de tudo, importantes pelo seu significado cultural. [...] oferece material precioso para entender a cultura e a sociedade de que é expressão”.

Dentre essas narrativas, a telenovela ocupa lugar privilegiado enquanto instrumento para construção e desconstrução de identidades. Foi por esta razão que teórico Martín-Barbero declarou uma [...] “Afeição intelectual a telenovela”: O autor considera a telenovela como um “produto e uma prática comunicativa” na qual se faz “evidente o melhor e o pior da cumplicidade entre o popular e o maciço”.

Diante de todos aqueles para os quais constituía unicamente um subproduto marginal à grande CULTURA, a telenovela converteu-se [...] na manifestação mais significativamente latino-americana do residual, no seu duplo sentido: o daquilo que não importa, esse ‘resto’ que fica quando se tira o que vale e aquele outro [...] que do passado se acha ainda dentro do processo cultural vigente. (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p. 25).

Para Caparelli (1982, p.137) “o papel desempenhado pela novela na televisão foi um papel de arregimentar grandes massas para tevê, pois ela se transformou no produto mais popular, de maior apelo popular e de maior comunicação popular”. Assim, é inegável a expressividade social desse produto televisivo.

Ao longo desta dissertação buscamos analisar e discutir o papel da telenovela na construção da identidade étnica – racial do brasileiro. A escolha das novelas da “Da Cor do Pecado” e “Viver a Vida” para compor o *corpus* de pesquisa se deu em virtude do fato de ambas as telenovelas terem a mesma atriz como protagonista com recortes diferenciados: em uma, estava representada a protagonista da cultura popular e em outra, a protagonista cosmopolita.

A presença da mesma atriz negra como protagonista das duas tramas e o alarde da mídia em ambos os casos, pela surpresa da escolha dos autores, despertou uma curiosidade científica, pois muitas atrizes brancas já protagonizaram diversas novelas repetidas vezes e isso nunca foi objeto de discussão ou admiração pela grande imprensa. Fato estranho em um país mestiço, comumente definido como uma “democracia racial”, palco de convivência pacífica da multiculturalidade.

A discussão da mídia em torno da escolha de uma protagonista negra para as telenovelas da globo, desconsiderou ou tratou de forma menor o longo caminho percorrido pela atriz Taís Araújo até chegar onde chegou. De “Xica da Silva”, primeira novela protagonizada pela atriz na extinta rede manchete para “Da Cor do Pecado” foram nove anos. E de “Da Cor do Pecado” para “Viver a Vida” transcorreram-se mais cinco anos.

A presença de uma atriz negra no papel principal do mais importante produto midiático da maior emissora de televisão brasileira, inicialmente no horário das sete e posteriormente no horário nobre, causou espanto e admiração porque se tratava e ainda se trata de uma exceção, geralmente são reservados às atrizes negras papéis secundários.

Para compreender esse universo, buscou-se analisar o foco de discussão do autor, a trajetória profissional da protagonista, o figurino, o cenário, a estrutura do enredo e as relações estabelecidas no mesmo, bem como uma análise comparativa dos perfis representados pela protagonista em contextos diferenciados.

Nesse processo de observação, as categorias analisadas foram contempladas a partir de um olhar questionador, investigador, que tentou se direcionar para além das aparências, buscando o não dito, tentando interpretar silêncios, tentando enxergar os detalhes, tentando decifrar imagens, fugindo do senso comum, enfim, buscando a essência de uma análise pautada nos princípios científico. Foi uma tarefa difícil, caminho árduo, tortuoso, como são os

caminhos da ciência. Mas, a mesma ciência que é difícil e tortuosa também encanta, fascina, amplia horizontes, constrói possibilidades e move a história.

No atual momento histórico reina o império das imagens, que encontra na mídia seu principal representante. Imagens atraentes, coloridas e falantes. Imagens que constroem artificialmente espetáculos fascinantes e persuasivos, entrando nas nossas casas, influenciando diretamente na formação de identidades, sendo a telenovela um exemplo ilustrativo desse fato, como pudemos observar em “Viver a Vida”. José Arbex Júnior (2002, p. 47) nos fala sobre o poder da telenovela em criar realidades e identidades. Assim esse produto midiático é capaz de criar:

[...] mundos aos quais o olhar empresta uma realidade, que se torna assim uma realidade vivida no íntimo dos telespectadores, com o seu consentimento. A identidade do telespectador com as personagens da telenovela ocorre por um processo de ‘enquadramento’ da vida num certo enredo permitido e tolerado. O processo de identificação permite viver certas emoções sem correr riscos, no isolamento de sua casa e cercado de todas as garantias (nada mais conhecido do que o enredo de uma telenovela).

Nas duas telenovelas analisadas muito se observou sobre o poder das imagens, elas foram exploradas exaustivamente nos belos cenários, na exaltação da beleza de corpos perfeitos, nos figurinos impecáveis, mas pouco foram usadas para representar a realidade vivida pelas pessoas comuns.

Essa observação é pertinente também no que se refere às relações raciais. A fuga dessa discussão é claramente observada. É como se ela assustasse os autores, que temem tocar na ferida social do racismo velado e logo se apressam em explicar que suas narrativas desejam apenas contar belas histórias de amores complicados e finais felizes.

Assim, a protagonista negra, sua riqueza de representações e seu poder de construir identidades, foram simplificados e, por que não dizer, reduzidos na figura da mulher bonita e símbolo sexual.



E como os silêncios falam e às vezes até gritam, nossa pesquisa nos conduziu à constatação de que o racismo ainda tem sua presença nas telenovelas brasileiras, mesmo que de forma disfarçada e não evidenciada. Araújo (2004, p. 309) destaca que “poucos autores fizeram do conflito social real, da existência da discriminação racial e do preconceito em sua complexidade de formas e atitudes, temas de suas novelas.” É o que se observa nas duas telenovelas analisadas, em ambos os casos os autores intencionalmente e declaradamente fugiram da discussão racial, seus temas se resumiam ao amor e ao romance familiar.

Um rápido passeio pela história da telenovela brasileira, mostra que a telenovela, salvo raras exceções, não tem construído uma representação positiva do negro. Contudo, quando traçamos um comparativo de onde viemos e para onde estamos indo percebemos um “lento e complexo processo que está transformando, simultaneamente, a representação e o imaginário da população e dos autores e diretores de telenovela sobre o negro brasileiro” (ARAÚJO, 2004, p. 310).

Apesar da participação de atores negros ainda ser pequena em relação ao total do elenco, já dá para notar que houve um aumento e que, aos poucos, em proporções bem maiores do que no passado, a mídia televisiva através do seu produto telenovela traz para discussão social elementos que ajudam a redefinir esta realidade preconceituosa. Espera-se que tais elementos sirvam de subsídios para produção de uma representação coerente do real e que essa representação seja coadjuvante na construção da verdadeira história do povo brasileiro, história protagonizada pelos negros, sujeitos ativos dessa história.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Dalmer Pacheco de. *Telenovela: o (in) discreto charme da burguesia; desvios de conduta e merchandising de valores*. Maceió: Edufal, 1988.
- AMARAL, Algecira. *A influência da telenovela na mudança de comportamento*. Disponível em: [http://www.socialtec.org.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=133:a-i](http://www.socialtec.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=133:a-i). Acesso em: 28.08.2009.
- ANDRADE, Danúbia. *Historia da telenovela no Brasil: um passeio pelas criações de Gilberto Braga*. GT – História da Mídia Audiovisual. Texto digitado, s/d.
- ANZUATEGUI, Sabina R. *História da telenovela brasileira: questões de método*. Texto digitado, s/d.
- ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004.
- BONIN, Jiani Adriana. *Identidade étnica e telenovela*. Disponível em: <http://WWW.uff.br/mestcii/jianni1.htm>. Acesso em: 17.07.2008.
- BRAGA, Gilberto. Teledramaturgia. In: ALMEIDA, Candido José Mendes de (Orgs.); ARAUJO, Maria Elisa de. *As perspectivas da televisão brasileira ao vivo*. Rio de Janeiro: Imago Ed. Centro Cultural Candido Mendes, 1995.
- BRASIL. IBGE. *Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílios*, 2005. Disponível em [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br). Acesso em 15.09.2009.
- BRASSÈRES, Leonor. Teledramaturgia. In: ALMEIDA, Candido José Mendes de (Orgs.); ARAUJO, Maria Elisa de. *As perspectivas da televisão brasileira ao vivo*. Rio de Janeiro: Imago Ed. Centro Cultural Candido Mendes, 1995; p.99-110.
- BALOGH, Anna Maria. *Relendo, revendo e repensando as adaptações a partir do Obitel*. XXXI Congresso Brasileira de Ciências da Comunicação: Natal,RN, 2 a 6 de setembro de 2008; texto digitado, s/d.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. *Telenovelas brasileiras: produção, flexibilidade narrativa, percepção*. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/alaic/trabalhos2004/gt16/silviahelena.htm>. Acesso em 22.07.2010.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1985 (série Princípios).
- CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre, L&PM, 1982.
- CHAUÍ, Marilena Chauí. *Convite a filosofia*. São Paulo, Atica, 2001.
- CHIAVENATO, Julio José. *Ética Globalizada e Sociedade do Consumo*. São Paulo, Moderna, 1998.(Coleção Polêmica).

COSTA, Cristiane. *Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela: análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

CRESPO, Regina Aída. In TOMAZI, Nelson Dacio (Coord.). *Iniciação a sociologia*. São Paulo: Atual, 2000.

DA MATTA, Roberto. *O problema do racismo à brasileira*. Disponível em <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAjpiAG/problema-racismo-a-brasileira-roberto-matta,s/d>.

DELGADO, Lucilia de Almeida neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cartografia dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DICIONÁRIO, Brasileiro de Língua Portuguesa. São Paulo: Enciclopédia Britânica do Brasil Publicações Ltda, 1979.

FERRARI, Liliani. *Entrevista com Manuel Carlos sobre "Viver a Vida"*. Disponível em <http://lilianiferrari.com/2009/08/27/entrevista-com-manuel-carlos-sobre-viver-a-vida>. Acesso em 20.09.2011.

FLORISBAL, Otávio. O negócio da televisão. In: ALMEIDA, Candido José Mendes de (Orgs.); ARAUJO, Maria Elisa de. *As perspectivas da televisão brasileira ao vivo*. Rio de Janeiro: Imago Ed. Centro Cultural Candido Mendes, 1995; p.153-164.

FOGOLARI, Élide Maria. *O visível e o invisível no ver e no olhar a telenovela: recepção, mediação e imagem*. São Paulo: Paulina, 2002 (Coleção Comunicação/estudos).

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51.ed. São Paulo: Global, 2006.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4.ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GUARESCHI, Neusa et.al. *As relações raciais na construção das identidades*. Disponível em: <http://www.sielo.br/sielo.php?script=sci.arttext&pid=S1413-7372200200007&1>. Acesso em 11.09.2009.

GUARESCHI, Pedrinho. *Os construtores da informação: meios de comunicação, ideologia e ética*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2.ed. Rio de Janeiro: DP & A, 1999.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. O iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978; p.159-204.

HEILBORN, Maria Luiza. CARRARA, Sergio. ROHDEN, Fabiola. *Gênero e diversidade na escola: formação de professores em gênero, sexualidade, orientação sexual, relações étnico-raciais*. Rio de Janeiro: Capesc, 2009.

IANNE, Octavio. A dialética das relações raciais. In: *Estudos Avançados*. 18 (50), 2004.

JOBIM E SOUZA, Solange. Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea. In: BRATT, Beth (org.). campinas: Editora da UNICAMP, 1997, p.331-348.

KABENGELE, Munanga. Teorias sobre o racismo. In Estudos e pesquisa. *Racismo Perspectiva para estudo contextualizada da sociedade brasileira*. Editora da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1998.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru/SP: EDUSC, 2001.

\_\_\_\_\_. Cultura da mídia e triunfo do espetáculo. In *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

LIMA, Solange Martins Couceiro; MOTTER, Maria Lourdes; MALCHER, Maria Ataíde. A telenovela e o Brasil: relatos de uma experiência acadêmica. In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. n.1, jan/jun de 2000, vol.XXIII.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Ficção televisiva e identidade cultura da nação. In ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política. v. 10, nº 20, jan/jun, Rio de Janeiro, 2010.

LOUREIRO, Maurício. In: *História da TV*. Disponível em: [www.tudosobretv.com.br/histotv/tv50.htm](http://www.tudosobretv.com.br/histotv/tv50.htm). acesso em 09.07.2010.

MACHADO, Arlindo. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. *Rev.Assoc.Nac. dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, abr/2007. Disponível em WWW.compos.com.br/e-compos. Acesso em 09.07.2011.

MARCONDES FILHO.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2.ed. Rio de Janeiro; UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_. *Ofício de cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

\_\_\_\_\_. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001.

MATTELART, Michele & Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MEIRELLES, Clara Fernandes. *Melodrama, gênero dramaturgico e linguagem televisiva: uma análise à luz de Bakhtin*. In: *ECO-PÓS*, v.10, jul-dez 2007, p.146-161.

MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOGADOURO, Cláudia de Almeida. A telenovela brasileira: uma nação imaginada. In: *ECO-PÓS*, n.2,jul-dez 2007, p.85-95, vol.10.

MOTTA, Diomar das Graças. Mulheres professoras maranhenses: memória de um silêncio. *Educação & Linguagem*. Ano 11, nº. 18, p. 123-135, jul.-dez. 2008.

MOTTER, Maria de Lourdes. A telenovela e o Brasil: relatos de uma experiência acadêmica. In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. n.1, jan/jun de 2000, vol.XXIII.

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

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PIMENTA, Fabrício de Carvalho. Identidade e cidade: uma questão de construção pela narrativa. Disponível em: <http://www.artigonal.com/literatura-artigos/identidade-e-cidade-uma-questao-de-constr...> Acesso em: 15.05.2010.

PINTO, Milton José. *Comunicação & discursos*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

REVISTA CLÁUDIA. Ano 48, Nº 9, Setembro/2009.

REVISTA ÉPOCA. Disponível em [revistaepoca.globo.com](http://revistaepoca.globo.com). Acesso em 02.10.2011.

REVISTA RAÇA BRASIL. 52.ed. Março de 2011.

REVISTA QUEM. Nº 471. Set/2009.

REZENDE, Maria José. As desigualdades Sociais. In TOMAZI, Nelson Dacio (Coord.). *Iniciação a sociologia*. São Paulo: Atual, 2000.

RUDIO, Franz Victor. *Introdução ao projeto de pesquisa científica*.25.ed. Petrópolis, RJ: Vozes,1986.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Racismo “à Brasileira”. In SZWAKO, José Eduardo. ALMEIDA, Heloisa Buarque de (org.). *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. 3.ed. Petrópolis,RJ: Vozes, 1981 (Vozes do mundo moderno, 16).

\_\_\_\_\_. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis – RJ, Vozes, 1996.

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

SZWAKO, José Eduardo. ALMEIDA, Heloisa Buarque de (org.). *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.

TAÍS ARAÚJO E O NEGRO NA TV (texto). Disponível em <http://negrosnahistoria.blogspot.com/2009/09/tais-araujo-e-o-negro-na-tv.html>. Acesso em 12.07.2011.

TAÍS ARAUJO PARTICIPA DE CAMPANHA CONTRA O CÂNCER DE MAMA (texto). Disponível em <http://taisaraujo.chakalat.net/>. Acesso em 12.07.2011.

TAMBOR DE CRIOLA (texto). Disponível em [www.cineconhecimento.com/2001/04/tambordecriola](http://www.cineconhecimento.com/2001/04/tambordecriola). Acesso em 15/08/2011.

TOBORDA, Cleuza Regina Balan. *O mito da democracia racial*. Disponível em: <<http://recantodasletras.com.br/artigos/1563843>> Acesso em: 24/abr/2011.

TONDATO, Márcia Perencin. A recepção da programação de televisão: retrato da realidade x negociação de sentido. In: *Communicare*, v.5 – n.1 – 1º semestre 2005; p.145-158.

TRIGO, Mariana. *Além dos tabus*. Disponível em <http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/58/materia/221416>. Acesso em 25/09/2011.

XAVIER, Nilson. Da Cor do Pecado. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/tele/dacorb.asp>> Acesso em: 9/Nov/2011.

WEBER, Maria Helena; SOUZA, Maria Carmem Jacob de. *Dramatizações da política na telenovela brasileira*. Texto impresso, sd.