



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
CURSO DE SERVIÇO SOCIAL

MATHEUS SILVA DE CARVALHO

PACTO DA BRANQUITUDE E REPRESENTAÇÕES EM TORNO DA
POPULAÇÃO NEGRA NAS TELENÓVELAS BRASILEIRAS

MARIANA

2024

MATHEUS SILVA DE CARVALHO

**PACTO DA BRANQUITUDE E REPRESENTAÇÕES EM TORNO DA POPULAÇÃO
NEGRA NAS TELENOVELAS BRASILEIRAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Serviço Social da Universidade Federal
de Ouro Preto (UFOP), como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharel em Serviço
Social.

Orientadora: Profa. Dra. Virgínia Alves Carrara .

MARIANA

2024

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

C331p Carvalho, Matheus Silva De.

Pacto da branquitude e representações em torno da população negra nas telenovelas brasileiras. [manuscrito] / Matheus Silva De Carvalho. - 2024.

80 f.

Orientadora: Profa. Dra. Virgínia Alves Carrara.

Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Serviço Social .

1. Cultura. 2. Racismo - Brasil. 3. Representação (Filosofia). 4. Telenovelas - Brasil. I. Carrara, Virgínia Alves. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 342.724(81)

Bibliotecário(a) Responsável: Essevalter de Sousa - CRB6/1407



FOLHA DE APROVAÇÃO

Mateus Silva de Carvalho

Brasileiras

Pacto da Branquitude e Representações em Torno da População Negra nas Telenovelas

Monografia apresentada ao Curso de Serviço Social da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Serviço Social

Aprovada em 04 de novembro de 2024

Membros da banca

[Dra.] - Virgínia Alves Carrara - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)
[Ms.] - Jussara de Cássia Soares Lopes - (Universidade Federal de Ouro Preto)
[Dra.] - Isis Silva Rozas - (Universidade Federal de Ouro Preto)

[Virgínia Alves Carrara], orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 12/12/2025



Documento assinado eletronicamente por **Virginia Alves Carrara, CHEFE DO DEPARTAMENTO DE SERVIÇO SOCIAL**, em 12/12/2025, às 09:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1030914** e o código CRC **94BBB74E**.

AGRADECIMENTOS

Às mulheres da minha vida. Minha mãe, Edna e minha avó, Elzira.

Ao meu avô Tito Izídio.

Aos meus irmãos Felipe e Daniel. Aos meus sobrinhos, Débora, Davi, Pablo e Vitor. À minha cunhada Tatiele.

Aos amigos, Alan Delfino, Ana Rezende, Amanna Nunes, Camila Almeida, Higor Rodrigues, Ianael Ariele, Karla Rezende, Luana Nunes, Luane Oliveira, Lucas Aredes, Jeane Polva, Jéssica Pereira, Julia Moreira, Mariana Monteiro, Mateus Couto, Nathany Jammal, Nayara Oliveira e Zeza Garcia. Obrigada por tudo.

À professora Virgínia Carrara, agradeço o incentivo.

À Universidade Federal de Ouro Preto, onde completo minha graduação.

À República Valhalla, por ter sido meu lar durante todo esse processo.

RESUMO

Estruturamos este trabalho em três capítulos: o primeiro capítulo aborda como a sociedade vem re/produzindo modos de pensar e agir, utilizando das representações sociais. Sendo assim, o tópico 2.1, aborda as teorias sobre representação e a influência da cultura na produção das representações. O tópico 2.1.1, ilustra o cotidiano como esfera da produção da vida e reprodução das representações. E por fim, o tópico 2.2, discute o desenvolvimento decadente do capitalismo e a sua relação com a cultura no Brasil. O segundo capítulo traz um histórico das telenovelas brasileiras, considerando as telenovelas como um meio material de produção cultural com grande potencial de participação nas transformações da sociedade, visto o seu potencial de construir subjetividades nos indivíduos. Enquanto, o terceiro capítulo, aborda a formação social brasileira e o lugar do negro em nossa sociedade para analisar o papel das telenovelas na demarcação e reforço do pacto da branquitude.

Palavras-chave: representação, telenovelas, racismo, branquitude e cultura.

ABSTRACT

Thus, we structured the work into three chapters: the first chapter addresses how society has been re/producing ways of thinking and acting through social representations. Accordingly, section 2.1 discusses theories of representation and the influence of culture on the production of representations. Section 2.1.1 illustrates everyday life as a sphere for the production of life and the reproduction of representations. Finally, section 2.2 discusses the declining development of capitalism and its relationship with culture in Brazil. The second chapter provides a historical overview of Brazilian soap operas, considering them as a material means of cultural production with significant potential to participate in societal transformations, given their ability to shape individual subjectivities. Meanwhile, the third chapter addresses Brazilian social formation and the position of Black individuals in our society to analyze the role of soap operas in marking and reinforcing the pact of whiteness.

Keywords: representation, telenovelas, racism, whiteness and culture.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A CULTURA E A PRODUÇÃO DA VIDA MATERIAL	11
2.1 Representação e Cultura	13
2.1.1 Cotidiano: a esfera da produção da vida e reprodução das representações	23
2.2 O desenvolvimento desigual do capitalismo e a esfera da cultura no Brasil	25
3 HISTÓRICO DAS TELENÓVELAS BRASILEIRAS	40
4 A POPULAÇÃO NEGRA NAS TELENÓVELAS BRASILEIRAS: MARCAS DO PACTO DA BRANQUITUDE	55
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	76

1 INTRODUÇÃO

As telenovelas sempre desempenharam um papel significativo em minha vida, marcando minha infância e influenciando meu imaginário. Cresci em um contexto religioso conservador que, entre outros dogmas, impunha a proibição da televisão nos lares dos fiéis. Essa restrição se baseava na crença de que a televisão transmitia conteúdos inapropriados e promovia valores que não condiziam com os princípios da fé. Apesar disso, recordo com vividez como, junto à minha mãe e aos meus irmãos, buscávamos assistir às novelas na casa de parentes e vizinhos. Acompanhávamos também pelas capas de revistas nas bancas de jornais e pelos resumos dos capítulos nos jornais que meu avô comprava.

As telenovelas frequentemente provocavam discussões intensas nos diferentes círculos sociais em que eu me encontrava, seja na escola, em casa ou nas visitas a conhecidos da família. Era comum que temas abordados nas novelas se tornassem tópicos de conversas em cafés da tarde ou até mesmo em sala de aula. Os estilos de vestuário e os acessórios utilizados pelos personagens se tornavam tendência, e os penteados das atrizes frequentemente ditavam moda.

Quando criança, minha aspiração profissional era me tornar-me ator. Essa paixão se manifestava em brincadeiras elaboradas, nas quais eu criava sinopses e escalava elencos fictícios para minha emissora imaginária, a “Virtual da Charada”. No entanto, esse sonho enfrentava barreiras significativas. Meus pais não apoiavam minha brincadeira, considerando-a não apenas uma transgressão das normas da nossa doutrina, mas também um estereótipo associado ao comportamento masculino que não era aceito em nosso meio. A ideia de que “novela não era coisa de homem” também estava presente.

Ingressando no curso de Serviço Social, comecei a refletir sobre um outro fator relevante para este estudo: a representação frequentemente negativa ou ausente da população negra nas telenovelas. Mesmo com meu desejo de atuar, a escassez de personagens negros em papéis significativos era notória. Os poucos papéis de destaque estavam geralmente associados à temática da escravidão, e a ausência de representações positivas limitava a percepção de oportunidades para pessoas negras na mídia.

A estreia da novela *Cobras e Lagartos* em 2006, escrita por João Emanuel Carneiro e exibida pela Rede Globo, trouxe alguma esperança de mudança nesse cenário. A trama apresentou o casal Ellen e Foguinho, interpretado por Taís Araújo e Lázaro Ramos, respectivamente. Essa inclusão representativa foi significativa, pois demonstrou que era possível oferecer representações mais inclusivas e diversificadas na televisão brasileira,

marcando um passo importante em direção à maior visibilidade e protagonismo de atores negros na televisão brasileira.

Este estudo é relevante para o curso de Serviço Social, pois busca compreender como a ausência de representações positivas de negros e negras nas telenovelas influencia o imaginário social sobre a população negra. De acordo com Roza e Lopes (2015), a prática profissional do assistente social deve considerar a complexidade das questões raciais e suas implicações sociais. Visto que, a herança histórica e a ausência de ações que promovessem a ascensão da população negra no Brasil, após a abolição da escravidão, contribuíram significativamente para a desigualdade racial presente na sociedade. Afirmam que a população negra enfrenta desproporcionalmente os problemas sociais do país, uma vez que a abolição do sistema escravocrata ocorreu sem políticas reparadoras ou indenizatórias. Sendo que os efeitos dessa ausência de políticas continuam a ser sentidos pelos afrodescendentes, que são penalizados cotidianamente pelas expressões do racismo estrutural brasileiro (Almeida, 2018).

Dessa forma, a análise das representações midiáticas, como as oferecidas pelas telenovelas, é crucial para entender como estereótipos e imagens influenciam a percepção social e as políticas públicas. Roza e Lopes (2015) destacam que o Serviço Social é uma profissão que tem a questão social como base de sua fundação. A necessidade social do assistente social está intrinsicamente associada ao movimento de luta da classe trabalhadora, frente ao pauperismo advindo da consolidação do capitalismo. Assim, Roza e Lopes (2015) afirmam que o exercício da profissão em Serviço Social, quando direcionado de forma coerente com o projeto ético-político profissional, demanda da/do assistente social uma apreensão crítica da realidade e a capacidade de articular a totalidade das relações sociais com o cotidiano dos indivíduos que buscam seus serviços. Portanto, é fundamental o conhecimento da questão racial no Brasil e seus impactos persistentes na contemporaneidade, uma vez que a atuação do assistente social precisa ser pautada a favor da classe subalterna e ter como norte a emancipação humana de todos os indivíduos e contribuir para a consolidação da cidadania e combater o racismo e a desigualdade racial, visando a construção de uma sociedade mais igualitária, como prevê o projeto ético-político da profissão.

Este estudo tem como objetivo compreender como a ausência de representações positivas de negros e negras pode influenciar o imaginário social sobre a população negra na sociedade. Além disso, busca analisar como o pacto da branquitude é mantido na mídia por meio de representações estereotipadas de pessoas negras. Embora as telenovelas tenham um caráter de entretenimento, elas também desempenham uma função educativa significativa.

Portanto, é essencial examinar como essas representações contribuem para a formação da imagem do que significa ser negro(a) e desenvolver estratégias para fortalecer narrativas que promovam a dignidade e a inclusão da população negra. A análise das representações midiáticas de pessoas negras nas telenovelas será correlacionada com pesquisas sobre o tema.

Diante disso, a questão central deste estudo é: De que forma o pacto da branquitude tem perpetuado a marginalização de pessoas negras nas telenovelas? Considerando que, apesar do aumento recente na representação de negros e negras, essa representação ainda está sujeita aos interesses desse pacto? Como essas representações continuam a ser influenciadas por códigos de branquitude?

Assim, estruturamos o trabalho em três capítulos: o primeiro capítulo aborda como a sociedade vem re/produzindo modos de pensar e agir, utilizando das representações sociais. Sendo assim, o tópico 2.1, aborda as teorias sobre representação e a influência da cultura na produção das representações. O tópico 2.1.1, ilustra o cotidiano como esfera da produção da vida e reprodução das representações. E por fim, o tópico 2.2, discute o desenvolvimento decadente do capitalismo e a sua relação com a cultura no Brasil. O segundo capítulo traz um histórico das telenovelas brasileiras, considerando as telenovelas como um meio material de produção cultural com grande potencial de participação nas transformações da sociedade, visto o seu potencial de construir subjetividades nos indivíduos. Enquanto, o terceiro capítulo, aborda a formação social brasileira e o lugar do negro em nossa sociedade para analisar o papel das telenovelas na demarcação e reforço do pacto da branquitude.

2 A CULTURA E A PRODUÇÃO DA VIDA MATERIAL

Neste capítulo, vamos discorrer sobre como a sociedade vem reproduzindo modos de pensar e agir, definindo padrões de comportamento utilizando-se das representações sociais. Nessa direção, entendemos a novela como um produto cultural e buscamos compreender o papel da cultura e a sua influência na elaboração das representações, a fim de compreender as representações construídas em torno da população negra presentes nas telenovelas brasileiras e o desdobramento dessas no lugar do negro na sociedade.

Para tanto, com o objetivo de entender como se deu, nesta realidade social, o lugar periférico de acordo com Fanon (1961 *apud* Ferreira, 2020) temos que a constituição do mundo colonial foi orientada e fundamentada pela violência. Violência direcionada a destruição de formas sociais e sistemas econômicos próprios dos povos nativos, assim como a seus signos, ritos, ritmos e aparências. Segundo Ferreira (2020), acreditava-se que o mundo colonial era um mundo dividido em dois. Um mundo maniqueísta. O colonizador e o colonizado; o Europeu e “os outros”; os verdadeiramente humanos e os não-humanos. Ferreira (2020) ainda afirma que, através da leitura de Fanon, conseguimos identificar a violência colonial baseada em pelo menos três elementos: a destruição física; a desumanização; a destruição e ou condenação dos modos de vida e valores. O elemento de humanização está diretamente vinculado aos europeus, por exemplo. Assim, pertencer ou não pertencer à tal humanidade do colonizador, a essa raça específica é o que define essa cisão.

E mesmo que o colonizado sonhe um dia ser como o colonizador ou ocupar seu lugar isso não será possível. O colonizador tornou o colonizado, a quinta essência do mal. Condenou e buscou destruir seus valores e modos de vida. Reduziu sociedades compostas por sujeitos e grupos complexos a ‘selvagens’, selvagens negros, nativos. Seus costumes, vestes, mitologias, cosmogonia, tradições foram vistos no hostil mundo colonial, como a expressão da depravação que constituía os não-humanos (Ferreira, 2020, p. 117).

Dessa forma, Ferreira (2020) conclui que a violência colonial aparece, portanto, sob o necessário aspecto de destruição física, da expropriação dos territórios, de meios de sobrevivência e de corpos. Entretanto, afirma que não se limita apenas a ela. Uma vez que é preciso, para legitimar a sistemática violência produzir o entendimento desses sujeitos como não-humanos. Em vista disso, complementa que a tentativa de destruição de valores, modos de vida e cosmologias necessariamente vem acompanhada de uma campanha de exterminação, que precisa, em certo momento se afirmar como branca e europeia e católica e

ou protestante, em aniquilação aos nativos e dos vermelhos e dos americanos e dos negros africanos e dos amarelos asiáticos e dos pagãos.

A redução do outro à condição de escravo, não-humano, implicou a imposição de castigos violentos, da morte dos corpos negros como costumeira. Ela implicou também a sistemática e violenta tentativa de descredenciar valores e formas de sociabilidade. Ambas, produto da experiência colonial, continuaram a balizar as ações do Estado e das elites que o compõem. Sem a compreensão profunda da dimensão desse ambiente hostil e violento, a consideração das práticas de proteção social, econômica e de solidariedade pré e pós-abolição pela população negra tendem a ser vistas ou como práticas culturais (reduzindo a cultura a mera representação) ou mimetismo de práticas dos próprios colonizadores (Ferreira, 2020, p. 121).

Em outras linhas, Ferreira (2020) discorre acerca da violência sob o contexto da escravidão no Brasil que se manifestou com toda brutalidade sobre os povos nativos do território chamado América e dos africanos, ambos brutalmente escravizados pelo domínio colonial. O referido autor, se propõe a analisar o século XIX, quando a violência nos territórios coloniais ganhou formas próprias, seja pela ação dos senhores em âmbito privado, seja por se tornar questão de domínio público estatal. Afirma que no século XIX o Estado, além de criar e manter regulações, passou a criar espaços e alvos específicos para exercício do monopólio da violência. Basicamente, se o sujeito escravizado, em tese, se livraria da violência privada aos domínios de um senhor, o Estado passava a se incumbir da violência. Exemplifica ao dizer que os açoites nos pelourinhos, a tortura e as execuções públicas, prisões exclusivas para escravizados foram algumas das práticas já estabelecidas que uniram a outras casas de correção, prisões de trabalho, repressão à vadiagem e práticas religiosas, quando o país alterou seu status para independente.

Ainda complementa que, em 1830 o Código Criminal, por exemplo, previu como punição prisões com trabalho para reprimir a vadiagem e a mendicância. Em 1890, o Código Penal reforçou a punição em relação à mendicância e qualificou como crime a chamada vadiagem e a capoeiragem. Em 1885, a Lei dos Sexagenários tornou livre todos os escravizados com mais de 60 anos e por mais que exigisse que os ex-escravizados com essa idade continuassem sob os “cuidados” dos senhores, tornou-se cada vez mais comum seu abandono nas prisões para escravizados. Adiciona que os libertos também ficariam sob vigilância do Estado e se identificados sem ocupação seriam compulsoriamente encaminhados a Colônias Agrícolas para trabalhar. Sinaliza que as Casas de Correções eram locais que combinavam prisões e trabalho forçado para os “vadios úteis” e enquanto isso, aos “inúteis” foram reservadas instituições como os Asilos de Mendicidade, que assim como as Casas de

Correção se espalharam pelo Brasil e tudo gerido por uma nova racionalidade, inspirada em concepções do racismo sustentadas pela ciência.

Essas legislações, que regulavam desde a quantidade de chicotadas até o limite de dias de trabalho nas prisões, são uma pequena amostra da violência regulada e executada pelo Estado. Elas representam parte de um projeto deliberado de nação moldado simultaneamente à reorganização de uma lógica do trabalho no Brasil (Ferreira, 2020, p. 120).

Gonzalez (2018 *apud* Ferreira, 2020, p. 120) traz uma importante colaboração ao lembrar que embora ainda hoje as manifestações e práticas dos escravizados, libertos e livres, estejam reduzidas à noção de folclore, esses corpos sofreram perseguição e repressão sistemática pelas forças policiais do Estado. Ferreira (2020) denuncia que essa perseguição revela a preocupação das elites da época com os significados dos espaços produzidos pela população africana e afrodescendente na diáspora. Entretanto, afirma que ainda que sob a violência brutal, fruto do sistema colonial, que deixou de lado estes sujeitos do que fora chamado de humanidade, foram construídas e reconstruídas formas próprias de resistência.

Daí que reconhecer o significado da Diáspora Africana, não significa, romantizar o processo de imigração forçada calcada na extrema violência. Significa, ao contrário, conferir a estes, que dali em diante foram chamados de negros, um lugar na história como sujeitos que não desistiram de si mesmos e de sua memória. Ousaram resistir sob modos variados, via insurgência ou construção de solidariedades e modos de sociabilidades. São exemplos o aquilombamento, a própria violência contra senhores, a proteção gerida coletivamente nos espaços religiosos e de lazer (Ferreira, 2020, p. 120).

Sendo assim, uma vez que entendemos que a nossa formação sócio-histórica, desde o período colonial, possui a violência como a sua base constituinte que desumaniza o modo de vida e os valores das pessoas negras, vamos nos próximos tópicos discutir acerca da representação e cultura e também trataremos do desenvolvimento desigual do capitalismo e a esfera da cultura no Brasil.

2.1 REPRESENTAÇÃO E CULTURA

O objetivo deste tópico é trazer o debate das teorias sobre representação e situar de qual perspectiva iremos analisar o nosso objeto de estudo, uma vez que a representação ocupa centralidade no problema investigado por esse trabalho. O nosso problema surge da necessidade de compreender de que forma as representações de pessoas negras nas

telenovelas brasileiras incidem no processo de marginalização do povo negro na sociedade em que vivemos. Sendo assim, investigaremos também de que forma a cultura influencia na construção das representações, uma vez que consideramos que a mesma possui caráter ideológico tendo sua base no modo de produção capitalista.

Tomei (2013) desdobra-se sobre o conceito de representação coletivas em Durkheim. Recordemos que, este considerado um dos fundadores da sociologia, no século XIX, foi quem se debruçou primeiramente sobre a temática, estudando “os objetos e os elementos das representações sociais como produções metálicas, extraídos de um estudo sobre a ideiação coletiva” (Rocha, 2014, p. 52). Segundo Tomei (2013), Durkheim entendia as representações coletivas, em oposição às representações individuais e como elas são produzidas. Ele afirma que a primeira dificuldade na leitura das obras de Durkheim é a ausência de uma definição precisa do conceito de representação e a constante utilização de termos próximos como “julgamentos”, e “opiniões”. Sendo que esta ausência se devia ao fato de que Durkheim utiliza a representação, no seu sentido mais usual, ou seja, de uma imagem mental. “Podemos perceber que as utilizações de termos como “‘julgamentos’ ou ‘opiniões’ equivalem à utilização do conceito de representação que nunca é totalmente neutro, e sempre pressupõe algum tipo de valor” (Tomei, 2013, p. 2).

O autor aponta que existe uma ambivalência no próprio termo de representação, visto que ele pode significar tanto a forma da representação e o conteúdo desta. Afirma que o conhecimento de algo externo, para Durkheim, só é possível através das representações (individuais ou coletivas). Aborda que, a representação é fundamental, não só para o conhecimento individual, pois conhecemos a partir de representações individuais, como para a interação entre duas consciências, que se comunicam via representações.

Para diferenciar as representações individuais das coletivas, Durkheim (1970 *apud* Tomei, 2013, p. 3) “ao afirmar que os indivíduos associados são o “substrato” da sociedade, diz que as representações coletivas são a trama da vida social”. Tomei (2013) complementa ao dizer que não poderia haver essa vida sem representações coletivas, e que a produção destas se dá pela interação entre os indivíduos associados. Porém, a representação coletiva não se resume a uma simples média das individuais, mas são qualitativamente distintas destas. Ainda decorre acerca do ensinamento durkheimiano, que o todo é superior a suas partes, e trazendo a analogia que Durkheim elabora com a química: a soma dos elementos constitui um elemento novo e com particularidades distintas dos seus componentes.

Aguiar (2015, p. 14) diz, “portanto, assim como o produto do encontro entre elementos químicos é algo diferente da mera fusão ou soma entre eles, o encontro entre individualidades

gera outra realidade específica que não se reduz a suas partes”. Evidenciando assim, o que Durkheim observou acerca da explicação sociológica da realidade social, em que não deveria se reduzir somente as propriedades intrínsecas ao indivíduo, pois a própria realidade social leva a uma ruptura com o ciclo de vida individual. Para elucidar melhor a distinção entre as representações individuais e as coletivas:

As representações peculiares seriam feitas de sensações individuais, subjetivas e não estariam sujeitas à análise, visto seu número e variedade, pois todo sujeito tem uma infinidade de representações individuais. Contrariamente, as representações coletivas que são mais estáveis e estão menos sujeitas a mudanças, são muitas vezes cristalizadas na sociedade através de normas, leis ou fábulas e, portanto podem ser apreendidas de maneira objetiva pelo sociólogo (Durkheim, 1988, p. 138-9 *apud* Tomei, 2013, p. 4-5).

Tomei (2013) acrescenta que juntamente a estabilidade das representações coletivas, há um caráter coercitivo presente nelas. Uma vez que tais representações podem assumir a forma de leis ou regras morais. E ainda, que a força social, decorrente da intensificação da vida que produz as representações, nunca é completamente neutra. Inclusive, Aguiar (2015) aborda uma crítica ao pensamento de Durkheim sobre representações, no que diz respeito, ao fato do sociólogo a entender como algo estático. Entretanto, aponta o caráter plástico das representações, que tendem a se institucionalizar. “De todo modo, a teoria de Durkheim ajuda-nos na medida em que abre espaço para pensar o plano simbólico não como reflexo, mas como esfera formadora da realidade social” (Aguiar, 2015, p. 18).

Para Durkheim (1934 *apud* Tomei, 2013, p. 5), “a produção das representações coletivas é marcada pela efervescência, no qual ocorreria uma síntese das diversas representações individuais e onde o caráter destas é perdido, transformando-se em uma representação mais justa da realidade”. Desta forma, as representações coletivas não aconteceriam de forma desordenada. Tomei (2013) aponta dois importantes elementos que constituem as representações coletivas: sua origem e seu funcionamento. O primeiro, marcado pela efervescência, a intensificação do diálogo e da interação entre as consciências individuais está na origem social destas representações. O segundo, os emblemas, os ritos, as datas servem para lembrar estes momentos de efervescência e o poder da sociedade decorrente dele.

Tendo em vista, o caráter coercitivo presente nas representações coletivas, Tomei (2013) aborda as caracterizações que Durkheim trouxe para as representações coletivas, seriam: a exterioridade, a generalidade e a coerção. As representações coletivas podiam dar conta, tanto dos ideais da sociedade quanto de suas ações. Não se limitava somente a estas

características, mas também orientava os indivíduos em suas práticas, o que por sua vez reforçam os ideais da sociedade. Afirmar que as formas de conhecimento, a religião e a moral seriam representações coletivas, pois são relativamente imutáveis, impessoais, gerais e exercem certa coerção para que sejam adotadas.

Segundo Tomei (2013), na pesquisa de Durkheim aprofundou-se no estudo das representações coletivas, e passou a perceber como estas estão na origem do conhecimento. Assim sendo, Durkheim atentou em como conceitos e categorias são fenômenos sociais. Como explicado abaixo:

[...] conceito é aquilo que possibilita distinguir aspectos singulares do real na medida em que o correlaciona a outras singularidades e uma ideia do todo. Categoria, por sua vez, define-se por seu caráter totalizador de consciência abstrata que estrutura o pensamento, englobando os conceitos. Ambos se estabelecem de formas análogas, ainda que o conceito esteja conectado a uma realidade objetiva e categoria forme parte do arcabouço que fundamenta esta realidade (Durkheim, 1989 *apud* Aguiar, 2015, p. 17).

Aguiar (2015), coloca que as representações coletivas exprimem o ideal coletivo, que se origina e se legitima em esferas encaradas como sagradas. Podemos melhor dizer que seria um apanhado de elementos dispersos no meio social, fundando uma dimensão comum e como já vimos anteriormente, atuando como ferramenta para interpretação lógica do mundo e comunicação entre as razões individuais. “É, portanto, a correspondência entre os significados de mundo em interação que caracterizam e legitimam o senso comum, ou o que podemos chamar de realidade da vida cotidiana” (Aguiar, 2015, p. 19).

Goffman (1975 *apud* Aguiar, 2015, p. 19) utiliza associações e metáforas inspiradas no mundo do teatro para elucidar que, em diversas situações, as pessoas compõem personagens para desempenhar papéis perante uma ou mais plateias. Aborda que a composição dessas encenações implica, a manutenção de símbolos, de maneira mais ou menos consciente e mais ou menos controlada. Aguiar (2015) acrescenta que devido a processos significacionais aprendidos ou apreendidos através de experiências sociais passadas, as representações geram expectativas culturais a respeito dos personagens, criando identidades que podem ou não se comprovar.

A realidade da vida cotidiana, segundo Aguiar (2015), está destacada de outras zonas de percepção real. Ela está constantemente em transformação e disputa. Assim, sendo o conhecimento tem sua validade até que surja um problema que não possa ser resolvido de acordo com o conhecimento que se tem. Assim sendo:

[...] as representações atuam ‘familiarizando’ o que nos é estranho. O novo é compreendido a partir das categorias, dos esquemas classificatórios convencionados anteriormente. Ou seja, sistemas de representação fornecem as grades por meio das quais se explica e se classifica em termos familiares aquilo que antes não era (Aguiar, 2015, p. 21).

Segundo Aguiar (2015), o exposto na citação acima indica a natureza dinâmica e plástica inerente aos sistemas de representação. Acredita que esse sistema de representação, que possui um contínuo de tipificações e sistemas de classificação, que se entende como conhecimento, forma a realidade social da vida cotidiana. Em outras linhas, acredita que o acúmulo dessas tipificações, bem como os padrões recorrentes de interação estabelecidos por meio delas, tem íntima correspondência com a estrutura social. E ainda acrescenta que “a transmissão de significados institucionais implica procedimentos de controle e legitimação, de maneira que a integração não se encontra nas instituições em si, mas em sua legitimação valorativa e/ou coercitiva” (Aguiar, 2015, p. 22).

Aguiar (2015) também aborda que os universos simbólicos operam para legitimar a biografia e a ordem social vigente. Afirmar que colocam ordem hierarquizante nas realidades experimentadas tornando-as cristalizadas e reprimindo ameaças à realidade naturalmente aceita pela sociedade em seu cotidiano. Os universos simbólicos ordenam e legitimam os papéis cotidianos, as prioridades e os procedimentos operatórios. No trecho abaixo traz um resumo:

[...] as representações sociais são formas de pensar e interpretar a realidade da vida cotidiana. Por meio delas forjamos e expressamos continuamente os aspectos da realidade que colocamos em evidência, enquanto ocultamos outros. Sendo assim, é bem dizer que as representações sociais atuam sobre as outras construindo a realidade social (Aguiar, 2015, p. 23).

Tendo em vista, a compreensão de que a realidade da vida cotidiana só é possível devido à atribuição ordenada e mais ou menos duradoura de sentido aos elementos dispersos no meio social. Aguiar (2015) colabora ao passo que denomina esse processo como “objetivação”. Afirmar que é uma forma de objetivação especial, assim considerada por operar através de elementos que têm, por definição, intuito de fazer parte de um processo de significação. Tais elementos, signos, agrupam-se em sistemas dos quais o mais importante é a língua, composta por signos vocais obedientes a estruturas socialmente construídas e partilhadas. Como podemos observar no trecho abaixo:

[...] os signos são organizados sistematicamente em linguagens. Estas, por seu caráter comum e permutável, nos permitem traduzir pensamentos

(conceitos que formulamos socialmente sobre o mundo) em palavras, sons e imagens. Assim, os códigos fixam a relação entre conceitos e linguagens, traduzindo um no outro. É por meio deles que somos capazes de construir e compartilhar significados para os conceitos que temos do mundo (Aguiar, 2015, p. 24).

Aguiar (2015) aborda que o significado não está contido nem no objeto (no mundo) nem na palavra. O objeto pode ser o mesmo e o conceito que pessoas de culturas afins têm dele pode ser semelhante, porém o signo que o indica, por ser arbitrário, será diferente em cada língua. “Além disso, a representação não depende da materialidade daquilo que é usado para produzir signos, mas de sua função dentro de um sistema simbólico” (Aguiar, 2015, p. 24). Por consequência, Aguiar ainda colabora nesta discussão acerca das relações entre significado e significante, que são parcialmente fixadas pelos códigos, mas que não são permanentes. Em virtude de que estas relações são resultado de um sistema de convenções sociais específico de cada sociedade e de cada momento da história. Isto é, todos os significados são produzidos em meio a questões históricas e culturais, e vice-versa.

Aguiar (2015) expõe que a maleabilidade do significado supõe que ele só exista em meio ao processo de interação entre emissor e receptor, estabelecendo discursos, que não necessariamente são linhas retas que começam e acabam de forma sincronizada, mas ajustam-se formando a malha social. E ainda, aponta que o discurso designa, assim como as representações, as práticas sociais. “O saber passa a ser encarado, então, como o significado investido de poder e o discurso é o próprio poder que opera as linguagens” (Aguiar, 2015, p. 27).

Portanto, o poder atua por meio dos discursos, promovendo a sua aparição, intensidade e desaparecimento, moldando a sociedade. Isso não se restringe à via textual ou oral, mas está presente também em imagens, gestos, práticas, e todo tipo de atividade humana capaz de produzir significados. Em outras palavras, para que a própria língua fale há mecanismos sociais que atuam direcionando estas possibilidades de fala e as próprias falas em momentos, contextos e espaços diferentes (Foucault, 2011 *apud* Aguiar, 2015, p. 27).

Assim sendo, Aguiar (2015) acredita que as representações sociais não seriam reflexos diretos de uma realidade que respeita a estrutura social. Acredita-se, na verdade, que elas condicionam dialeticamente a percepção que se tem dessa estrutura, indicando comportamentos, ponto de vistas, sensações, pensamentos.

Isso é assim porque, sendo compartilhada por todos e reforçada pela tradição, ela constitui uma realidade social *sui generis*. Apartada do

momento de sua origem e naturalizada no dia-a-dia, as representações sociais sedimentam-se como verdades (Aguilar, 2015, p. 28).

Entretanto, a discussão acerca da representação caudatária do pensamento durkheimiano, que argumenta garantir a ordem social e a sua continuidade através da coesão social e a solidariedade entre os indivíduos, defendendo como fundamentais as instituições sociais como por exemplo a família, a educação, a religião, será distinta da compreensão sobre a realidade social elaborada pela tradição marxista.

Recorremos à teoria social de Marx e Engels, entendendo a necessidade de fazer a crítica a ordem social, buscando a sua dinâmica e estrutura, tendo o propósito de desvelar a sua essência.

Pode-se distinguir os homens dos animais pela consciência, pela religião ou por tudo que se queira. Mas eles próprios começam a se diferenciar dos animais tão logo começam a produzir seus meios de vida [...]. Produzindo seus meios de vida, os homens produzem, indiretamente, sua própria vida material. [...] Tal como os indivíduos manifestam sua vida, assim são eles. O que eles são coincide, portanto, com sua produção, tanto com o que produzem, como com o modo como produzem. O que os indivíduos são, portanto, depende das condições materiais de produção (Marx; Engels, 1993 *apud* Ortiz, 2010, p. 14).

Em outras linhas, Ortiz (2010) complementa que as ações desenvolvidas pelos homens não estão descoladas de suas necessidades, escolhas e interesses, mas na sua relação com as coisas e com os outros homens. Assim sendo, não é possível estudar as representações das pessoas negras nas telenovelas descoladas da realidade em que a população negra está inserida. Reforçamos aqui a importância de compreender a formação sócio-brasileira com o objetivo de identificar os determinantes sócio-históricos em relação ao lugar que o negro, vem historicamente ocupando na sociedade, a fim de analisar o processo dialético entre as representações e a produção da vida material.

A produção de ideias, representações, da consciência está, de início, diretamente entrelaçada com a atividade material dos homens, e com o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens aparecem aqui como emanção direta de seu comportamento material (Marx; Engels, 1993 *apud* Ortiz, 2010, p. 14).

Tendo em vista que a produção de ideias, representações e até mesmo da consciência humana está intimamente ligada com a produção da vida material, consideramos neste trabalho que essa dialética é atravessada por um processo ideológico. De acordo com Chauí (2016), a ideologia é praticamente um *corpus* de representações e de normas que fixam e

prescrevem de antemão o que se deve e como se deve pensar, agir e sentir, com a finalidade de produzir uma universalidade imaginária, consolidando toda a forma social e interesses do ponto de vista particular de uma classe, na qual historicamente domina as relações sociais, ou seja a branquitude. Desse modo, o autor afirma que o aspecto da universalidade imaginária é uma peça-chave para a eficiente produção de um ideal de mundo em que se produz um imaginário coletivo em cujo interior os indivíduos possam localizar-se, identificar-se e, pelo autorreconhecimento assim obtido, legitimar involuntariamente a divisão social. Chauí (2016, p. 247) também complementa que para a ideologia representar o real através de uma lógica coerente, utilizam-se dois mecanismos: a lacuna e a “eternidade”.

Isto é, por um lado, a lógica ideológica é lacunar, ou seja, nela os encadeamentos se realizam não a despeito das lacunas ou dos silêncios, mas graças a eles; por outro lado, sua coerência depende de sua capacidade para ocultar sua própria gênese, ou seja, deve aparecer como verdade já feita e já dada desde todo o sempre, como um ‘fato natural’ ou como algo ‘eterno’ (Chauí, 2016, p. 247).

E, dessa forma, compreendemos neste estudo que as representações de negros e negras, e até mesmo a falta da representação, em telenovelas brasileiras são de interesse de uma parcela privilegiada da sociedade, a branquitude, estereotipando comportamentos das pessoas negras como forma de normalizar a divisão social e a divisão racial brasileira, temática qual será abordada no capítulo três.

Ortiz (2010) afirma que as representações expressam a apreensão que o homem faz dessa realidade. Sendo assim, podemos inferir que as representações das pessoas negras na mídia são um reflexo de uma realidade que condiciona o povo preto aos lugares periféricos da sociedade. Nossa formação sócio-histórica foi forjada por um processo violento que constituiu o racismo como fundante do modo de produção dessa sociedade. Correia e Alcantara (2023) afirmam que a realidade brasileira está conectada à estrutura de desigualdades quando, de acordo com a *Síntese de indicadores sociais* do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2020), aponta que 70% dos 10% de pessoas com menos renda no Brasil são negros(as); ou ainda, no que tange à área de atuação de trabalho, observa-se que a presença de pessoas negras é mais percebida nas atividades de Agropecuária (62,7%), seguido da Construção Civil (65,2%) e nos Serviços Domésticos (66,2%) no qual são ocupações historicamente inferiorizadas e com salários baixos.

Desse modo, Menezes (2013 *apud* Correia; Alcantara, 2023, p. 58) reflete a importância de compreender o racismo como estrutural à formação social brasileira, como

fundante dessa sociedade. Pontua que pensar acerca da realidade brasileira, entre outras importantes determinações que se entrelaçam, passa, necessariamente, pela compreensão da funcionalidade do racismo na constituição e na edificação do capitalismo no país. Conforme o trecho abaixo, podemos perceber que o processo de modernização do país, após mais de 300 anos de escravidão, reservou aos negros os espaços de submissão. De acordo com Correia e Alcantara (2023, p. 58), “Como narram os compositores baianos Lazzo Matumbi e Jorge Portugal na música ‘14 de maio’, as pessoas negras no pós-abolição ‘saíram por aí’, sem ‘trabalho, nem casa, nem pra onde ir’, subiram a ‘favela, pensando em um dia descer’, mas nunca desceram”.

Assim sendo, Correia e Alcantara (2023) afirmam que, no processo de transição do escravismo para o capitalismo moderno brasileiro, o negro(a), e não a estrutura colonial da nação, passa a ser o elemento identificado como o atraso no desenvolvimento do país. Com isso, podemos observar que “a aniquilação negra da ‘nação’ brasileira foi um projeto nacional que permeou o Estado e o pensamento social brasileiro” (Correia; Alcantara, 2023, p. 59).

Em suma, Correia e Alcantara (2023) acreditam que o período escravista é determinante para compreender a formação econômica social brasileira e seus desdobramentos nas relações sociorraciais posteriores, uma vez que o período escravocrata persistiu além do período colonial e se manteve no Brasil Império. Eles apontam que, durante o processo de escravização, o(a) trabalhador(a) negro(a) atuava como trabalhador(a) escravizado(a), e com o processo de modernização e a emergência do trabalho livre, o(a) trabalhador(a) assalariado(a) passou a ser o(a) branco(a) imigrante. Abordam também a política imigratória de trabalhadores(as) brancos(as), fortemente incentivada com financiamento público no início do Brasil República. Afirmam que essa dinâmica estabeleceu as condições de marginalização da força de trabalho negra através do processo de branqueamento do trabalho, compreendendo que esse processo se configurou como uma possibilidade de salvação da nação ao indicar a possibilidade de extermínio do “gene” negro da sociedade brasileira e subsidiar o processo de exclusão social das pessoas negras no país.

Segundo Correia e Alcantara (2023), o Código Penal de 1890, ao proibir práticas como a “vadiagem”, as manifestações de matriz africana e a capoeira, entre outras atividades frequentemente associadas à cultura negra, evidenciou um processo de discriminação contra os trabalhadores e trabalhadoras negras que eram relegados ao desemprego. Esse contexto de marginalização e exclusão social ainda é perceptível no cenário atual. Nesse sentido, Nascimento (2021 *apud* Correia; Alcantara, 2023, p. 61) reforça que as dinâmicas que perpetuam o racismo são funcionais ao sistema capitalista, ao qual, ao estabelecer processos

de hierarquização dentro da classe trabalhadora, permite que uma parcela, no caso, a população negra, seja ainda mais explorada e até mesmo descartada.

Em outra perspectiva, Kosik (2002 *apud* Ortiz, 2010, p. 14) aponta que a construção das representações é um processo crucial para o desenvolvimento da vida social, pois possibilita ao ser humano viver seu cotidiano, identificando suas necessidades imediatas e buscando respostas para elas. No entanto, Kosik acredita que esse processo de representação não é suficiente para compreender a essência da realidade social. Embora a representação expresse a projeção que a consciência humana faz de determinado fenômeno, resume-se à aparência da coisa em si, e não se deve desconsiderá-la ou tratá-la como algo secundário. Como podemos observar no seguinte trecho:

A essência e a aparência fenomênica compõem dialeticamente a mesma realidade. A diferença crucial entre elas é que a análise da aparência não explica determinado objeto ou processo. Os homens em um primeiro momento conseguem captar aquilo que se manifesta à sua sensibilidade, e ao fazerem isso, por meio de sua consciência, exprimem suas representações acerca dos mesmos. No entanto, na ordem burguesa, tende-se a identificar aparência e essência, tornando a superfície sensível das coisas, a própria coisa. Assim, a aparência que subjaz determinada imagem tende a se afirmar como realidade; e no caso de uma societária constituída por classes sociais antagônicas [como a ordem burguesa], a imagem que reveste essa aparência tende a incorporar os valores que nesta sociedade são dominantes (Ortiz, 2010, p. 15).

Sendo assim, identificamos que as representações produzidas na nossa sociedade possuem caráter ideológico com objetivo de perpetuar lugares subalternos para pessoas negras. Vimos que Marx e Engels (1993 *apud* Ortiz, 2010, p. 15) afirmam que a própria constituição da consciência não é um processo apartado da história humana e que as representações participam do processo de constituição da consciência. Tendo em vista que o Brasil vivenciou um processo longo de escravidão, tendo o racismo como fruto desse período, compreende-se que as representações das pessoas negras servem aos interesses de uma classe que sempre teve o interesse de justificar e legitimar todo o processo de escravidão. Como podemos observar abaixo:

Os indivíduos que constituem a classe dominante possuem, entre outras coisas, também a consciência e, por isso, pensam; na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que o façam em toda sua extensão e, conseqüentemente, entre outras coisas, dominem também como pensadores, como produtores de idéias, que regulem a produção e a distribuição das idéias de seu tempo e que suas idéias sejam, por isso mesmo, as idéias dominantes da época (Marx; Engels, 1993 *apud* Ortiz, 2010, p. 16).

Em outras linhas, Ortiz (2010) conclui que a representação e os valores da burguesia tendem não apenas a serem dominantes, mas incorporados como universais a toda a humanidade, como se não existisse nada antes ou depois, e, principalmente, como se fossem impermeáveis a determinados interesses históricos e de classe. No que tange o processo de ascensão burguesa a autora comprova historicamente como determinadas representações e interesses particulares de uma classe se tornam dominante e universal. Com isso, aponta que a medida que o capitalismo se promove historicamente, mais desenvolvidas e sutis tornam-se as formas de dominação da classe que opera, uma vez que com o desenvolvimento das forças produtivas, visto o avanço científico e tecnológico, foi possível ao homem o desvelamento das legalidades inerentes ao mundo material.

Desse modo, como já indicado, não é possível compreender as representações descoladas da realidade em que estão postas, sendo assim para analisarmos o objeto de estudo deste trabalho é necessário compreender a constituição do pré-conceito que se manifesta na cotidianidade da vida social.

2.1.1 Cotidiano: a esfera da produção da vida e reprodução das representações

Discorremos brevemente acerca das determinações fundamentais da cotidianidade, que são: a heterogeneidade, a imediaticidade e a superficialidade extensiva. Segundo Netto (1987), na obra lukacsiana, a heterogeneidade demonstra o caráter heterogêneo da cotidianidade, são os múltiplos elementos que em interseção compõem o conjunto das objetivações do ser social. Enquanto, a imediaticidade configura o estado em que a cotidianidade é processada pelos homens, de forma imediata, mostrando uma relação direta entre o pensamento e ação. E por último a superficialidade extensiva, demonstra que, tendo em vista os múltiplos determinantes que os indivíduos são expostos, conforme a heterogeneidade, e ao mesmo passo em que a imediaticidade apresenta-se como uma conduta comum dos indivíduos frente a esses diversos fenômenos, implicam que os indivíduos não considerem os múltiplos determinantes e relações que os cercam. Desse modo, o cotidiano representa um importante espaço de reprodução do pensamento hegemônico, tendo a esfera da imediaticidade como uma importante ferramenta de reprodução de preconceitos.

A dinâmica da vida cotidiana se caracteriza também pelo *pragmatismo*: as atividades devem ser realizadas de *forma imediata*, para que alcancem êxito. E uma vez aprendendo que certa forma de agir teve *êxito*, desencadeia-se outra característica da vida cotidiana: a constituição de modelos de avaliação e de comportamentos que

passam a ser reproduzidos em situações semelhantes de *forma repetitiva e espontânea* (Barroco, 2016, p. 10).

De acordo com Netto (1987), na ótica lukasciana a vida cotidiana é insuprimível, não existe sociedade sem cotidianidade, não existe homem sem vida cotidiana. Acredita que no espaço-tempo de constituição, produção e reprodução do ser social, a vida cotidiana é ineliminável. Pontua ainda, que a vida cotidiana posta em sua insuprimibilidade ontológica, não se mantém como numa relação seccionada com a história. Acredita que o cotidiano não se descola do histórico, apresentando-se na realidade como um elemento constitutivo do mesmo. Sendo assim, compreendemos que estudar a cotidianidade é também uma forma de entender como os aspectos racistas, que estão desvelados nas representações midiáticas, são normalizados através da repetição, que é próprio da cotidianidade, fazendo negros e negras conformarem com o lugar de subalternidade dentro do intelecto imaginativo social. Uma vez que “A vida cotidiana é necessária à reprodução social dos indivíduos. Não existe vida social sem cotidianidade” (Barroco, 2016, p. 10).

A ultrageneralização, somada à unidade entre pensamento e ação e à *fixação imeditata na aparência da realidade*, facilita a construção de *estereótipos e analogias* incorporados pela *tradição* e pelos *costumes* e sua reprodução como verdades *inquestionáveis*. Essa forma de pensar, presente na vida cotidiana, corresponde ao *senso comum* (Barroco, 2016, p. 10).

É interessante apropriar essa discussão, uma vez que ao suspendermos o cotidiano conseguimos revelar a estrutura da sociedade, tal estrutura que através do pacto da branquitude beneficia pessoas brancas. Netto (1987) aborda a dimensão da singularidade, que aparece na vida cotidiana. Afirmar que a heterogeneidade tensiona o indivíduo de forma abrangente, fazendo com que o mesmo atue como uma unidade, atuando nas suas objetivações cotidianas no âmbito da singularidade. E conforme já vimos, até mesmo pelo caráter da imediatividade, o acesso à consciência humano-genérica não se realiza neste comportamento. Como podemos ver no trecho abaixo:

Ora, o acesso à consciência humano-genérica não se realiza neste comportamento: só se dá quando o indivíduo pode superar a singularidade, quando ascende ao comportamento no qual joga não *todas as suas forças*, mas *toda sua força* numa objetivação duradoura (menos instrumental, menos imediata), trata-se, então, de uma mobilização anímica que *suspende* a heterogeneidade da vida cotidiana - que *homogeneiza* todas as faculdades do indivíduo e as direciona num projeto em que ele transcende a sua singularidade numa objetivação na qual se reconhece como portador da consciência humano-genérica. Nesta suspensão (da heterogeneidade) da cotidianidade, o indivíduo se instaura como *particularidade*, espaço de mediação entre o singular e o universal, e comporta-se como *inteiramente homem* (Netto, 1987, p. 69).

Tendo em vista, a citação questionamos a importância de suspendermos o cotidiano, na produção e reprodução de representações de pessoas negras nas telenovelas brasileiras. Uma vez que no plano da cotidianidade o critério da utilidade confunde-se com o da verdade. Isto é, ao não desprender da cotidianidade, as representações de negros e negras nos veículos de comunicação tendem a enfatizar estereótipos comumente usados numa sociedade racista. Como podemos observar nas telenovelas brasileiras, por exemplo, um homem negro está sempre sendo direcionado ao papel do traficante e enquanto a mulher negra, o papel da empregada doméstica.

Desse modo, concluímos que suspender a cotidianidade é um exercício importante para desvincular do pensamento hegemônico. Segundo Netto (1987), a vida cotidiana seja ineliminável e inultrapassável, o sujeito que experimenta suspender o cotidiano consegue acessar e conceber a cotidianidade como espaço compulsório de humanização, alcançando um grau de consciência humano-genérica que o desprende desse lugar de alienação, sendo a dialética cotidianidade/suspensão nada mais do que a própria dialética da processualidade da constituição e do desenvolvimento do ser social.

É o objetivo deste trabalho compreender como o pacto da branquitude (temática que será aprofundada no capítulo 3) mantém pessoas negras em posições periféricas no que diz respeito às representações de negros e negras nas telenovelas, sendo assim ao entendermos que o capitalismo se desenvolveu sob a lógica do racismo, beneficiando a branquitude. Dentro desse contexto, no próximo tópico precisamos aprofundar o entendimento acerca do papel que a cultura assume dentro dessa logística.

2.2 O DESENVOLVIMENTO DESIGUAL DO CAPITALISMO E A ESFERA DA CULTURA NO BRASIL

Costa (2019) aborda que a escravidão da população negra nas Américas é a base fundante e fundamental da existência do racismo. Sendo, o racismo como ideia e prática que oprime, inferioriza e violenta pela cor é um componente que estrutura a realidade brasileira, que traz vantagens para o capitalista e marca profundamente a vida de uma grande parte da população. Assim sendo, Costa apresenta fatos e elementos históricos que possibilitam analisar a principal consequência da escravidão, o racismo, e como este é um dos elementos estruturais do capitalismo.

Fernandes (1995 *apud* Costa, 2019, p. 150) acredita que ao considerar o território latino-americano observaremos que o Brasil é um ótimo exemplo no que se refere às

conexões entre escravidão e desenvolvimento interno do capitalismo. Já que “os aspectos históricos evidenciam a lógica econômica da colônia, do império, da república brasileira que ganharam com a escravidão, o tráfico negreiro e um processo abolicionista fincado nos interesses das frações da classe dominante média, alta e comercial” (Costa, 2019, p. 152).

Segundo Costa (2019), no trecho abaixo, que discorre dos períodos histórico-econômicos, possibilita elucidar melhor as funções econômicas da escravidão e suas evoluções na formação econômico-social brasileira:

De acordo com Fernandes (1995), no Brasil temos três períodos bem delimitados historicamente. Primeiro, a era colonial que se define pelo controle direto da Coroa; Segundo, a era de transição neocolonial que vai do início do século XIX, com a chegada da família real, abertura dos portos, independência, até a sexta década do século XIX com a eclosão institucional da modernização capitalista por meio da instauração do mercado especificamente capitalista, das cidades com funções comerciais, funcionando como centros de negócios e movimentação do excedente retido; terceiro, era da emergência e expansão de um capitalismo dependente que surge a partir do crescimento e consolidação do urbano-comercial e, posteriormente, urbano-industrial (Costa, 2019, p. 153).

Desse modo, Costa (2019) contribui em dizer que com a criação de um Estado nacional com o processo de independência, em 1822, surge a Idade Moderna no Brasil. Conta que a modernização brasileira possibilitou novos laços de submissão à dominação externa, uma vez que o rompimento da economia brasileira com o sistema colonial preservou funções extracapitalistas, mantendo o poder econômico, social e político dos grandes proprietários rurais, mesmo após o fim oficial da escravidão, a desagregação do regime de castas e a universalização do trabalho livre.

[...] fizemos a Independência conservando a escravidão e fizemos a Abolição conservando o latifúndio. Nessas duas fases de mudanças não se desarticulou aquilo que era fundamental. Conservou-se aquelas estruturas arcaicas que impediram um avanço institucional maior. E, com isto, ficamos com uma lacuna, um vácuo, político, econômico e cultural que não foi preenchido até hoje. Por isso temos ainda atrasos seculares relevantes que continuam influenciando em grandes camadas de nossa população [...] fomos o último país do mundo a abolir a escravidão. Quando isto se verifica, conforme dissemos, o capitalismo já iniciava a sua fase monopolista, fato que irá determinar não apenas a forma como a abolição foi feita, mas também os reflexos negativos dessa solução compromissada na estrutura da sociedade brasileira. A abolição conserva a estrutura latifundiário-oligárquica. Essa estrutura rigidamente hierarquizada dentro do modelo escravista era necessária para garantir uma economia baseada na exportação de produtos primários subordinada aos interesses do mercado mundial. Com isto ficou descartada a possibilidade de integração social e cultural daquelas grandes parcelas de força de trabalho liberadas que irão constituir a massa de marginalizados, saída das senzalas (Moura, 1998 *apud* Costa, 2019, p. 153-154).

Como podemos observar no trecho acima, o capitalismo se desenvolveu de forma totalmente desigual, conservando e renovando os modos de violência usados durante o período da escravidão. Segundo Fernandes (2017 *apud* Costa, 2019, p. 156), a escravidão foi determinante para a acumulação interna de capital, uma vez que o trabalho escravo gerou excedente econômico e sustentou uma classe dominante por anos. Relata que no caso do Brasil, por exemplo, a escravidão foi base fundamental para a primeira expansão do capital. Evidenciando o desenvolvimento desigual do capitalismo, complementa que a adoção do trabalho livre na sociedade brasileira deu-se pela imigração que colocou à disposição outro perfil de trabalho, o trabalhador branco, livre e estrangeiro. Isso demonstra o processo de exploração e dominação sobre a população negra que tem suas raízes na colônia, no pacto da branquitude.

Sendo assim, tendo a compreensão que o capitalismo se desenvolveu tendo o racismo como elemento fundante do seu processo, e após a discussão das representações no último tópico, vamos aprofundar o papel da cultura na produção e reprodução das relações sociais. Para isso podemos observar no trecho abaixo a definição da categoria cultura no âmbito da teoria social crítica:

Cultura diz respeito às formas de sociabilidade, onde, hoje, se colocam questões amplas e fundamentais que transitam entre elementos formativos e determinantes que produzem essas ‘culturas características’. Reúne aspectos de ordem mais global (política e economia) e específicos e derivados (produtos e símbolos- música, arte, literatura etc.) (Williams, 2011 *apud* Ribeiro, 2018, p. 2).

Ribeiro (2018) afirma que ao nos referirmos ao modo de vida ou à cultura de uma determinada classe, estamos inferindo um conjunto de complexos relacionados que vão desde aspectos mais subjetivos até elementos que organizam a vida em sociedade e que independem da vontade dos sujeitos que dela participam. Sobretudo, sinaliza que não podemos perder de vista o que estrutura uma sociedade, seu modo de produção e suas determinações materiais com os mecanismos para manter essa mesma estrutura “de pé”.

[...] o modo de produção e todo o complexo em seu entorno impactaram todas as dimensões da vida social, principalmente as subjetividades, os modos de viver e de pensar. Assim, era necessário reformular o imaginário da sociedade, a visão de mundo, redefinindo a cultura, as tradições, o modo de vida- aqui está a dimensão ideológica, já explicitada em Marx desse movimento revolucionário. Um novo modo de escravidão mascarado pelo trabalho assalariado (Ribeiro, 2018, p. 6).

Netto (2006) aborda que a autocracia burguesa, por exemplo, enfrentou-se com o “mundo da cultura”. Acredita que ao longo da sua vigência, desenvolveu em face dele um conjunto de procedimentos com um objetivo preciso: controlar a vida cultural no país. Afirmo que tal objetivo foi buscado sistematicamente através de políticas específicas cada vez mais articuladas. Melhor dizendo, afirma que a autocracia burguesa- durante a sua emergência, consolidação e crise, arquitetou um relacionamento com o “mundo da cultura” tanto mais provido de conteúdos direcionados para a criação de um bloco cultural funcional ao seu projeto modernizador e ao passo que quanto mais se estruturou o Estado próprio a ela.

Assim sendo, Netto (2016) coloca que a política cultural, enquanto política social determinada, delimita um espaço de intervenção em que as especificidades próprias ao “mundo da cultura”, a produção e a propagação dos seus produtos (obras, elaboração), se misturam com os fenômenos e os processos macroscópicos da reprodução da vida social. Acredita que a política cultural supõe a erradicação do analfabetismo, o combate à miséria e à exploração, o acesso aos meios de comunicação livres de censura, padrões de participação social efetiva e outros problemas sociais.

[...] trata-se de inserir a política cultural (e a cultura) no tecido social e político vivo - o requerimento de colocar as especificidades da questão cultural simultaneamente ao equacionamento de problemas candentes da vida social situa, à partida, o dilema da *congruência* da política cultural, com o conjunto das políticas sociais de que ela faz parte. De fato, o sentido geral destas afeta medularmente a direção, a profundidade e o alcance daquela. A especificidade da política cultural, remetendo às condições da produção e da difusão dos produtos culturais, só ganha legitimidade e concreção a partir do seu grau de compatibilidade com o elenco maior das políticas sociais. E esta especificidade pode ser apanhada, basicamente, se considera o papel do Estado em face da produção cultural e a natureza mesma desta última (Netto, 2006, p. 45-46).

Desse modo, Netto (2006) dialoga sobre a inexistência de políticas sociais “neutras”, visto que em todas comparece um projeto de classe, e que para as classes sociais, a cultura não é um fim em si, possui valor instrumental. Consequentemente, Netto afirma que se qualquer política cultural detém uma orientação definida, de classe, o maior desafio está em averiguar a sua adequação à específica dinâmica do “mundo da cultura”. E sendo, a orientação política da política cultural uma função da direção política condensada no Estado. “Não se pode, portanto, inferir, em princípio, uma colisão entre a dinâmica cultural e a existência de políticas culturais, como se estas excluíssem ou castrassem aquela” (Netto, 2006, p. 48). Dessa maneira, considerando a orientação política da cultura reconhecemos que “[...] a política cultural, como elemento do rol das políticas sociais, tende a implementar-se

como instrumento de caráter político-administrativo, corporificando-se em operações de *intervenção imediata e procedimentos mediatos*” (Netto, 2006, p. 48).

Netto (2016) ainda aborda em seu estudo que o regime autocrático burguês buscou sistematicamente consolidar certas características culturais presentes há muito na formação brasileira, tais características que podem ser sintetizadas na tara elitista que de bastante tempo persegue a vida cultural no Brasil. Sobretudo, sinaliza que a ditadura não podia contentar-se com a reprodução do viés elitista do processo da cultura brasileira era insuficiente. Era importante conservar e entender aquele viés, atentar à criação de um bloco cultural compatível com a sua projeção histórico-social modernizadora. Isto é, Netto afirma que a autocracia burguesa necessitava de uma orientação que enfrentasse, no “mundo da cultura”, as tendências que operavam para romper com a tara elitista e ainda desenvolver no seu interior tendências adequadas à “modernização conservadora”.

Segundo Netto (2006), a política cultural da ditadura, na sua implementação diferenciada ao longo dos três lustros do ciclo autocrático burguês, sempre conjugou essas tendências.

ora com predomínio da sua intervenção repressiva, ora com maior ponderação da sua intervenção ‘positiva’ conforme a correlação de forças no plano político, o grau de resistência e pressão das forças e movimentos democráticos (dentro e fora do “mundo da cultura) e o nível de estruturação e de articulação alcançado pelo Estado autocrático burguês e suas políticas sociais (Netto, 2006, p. 52).

Dessa forma, Netto (2006) pontua que embora a autocracia burguesa, no objetivo de controle do “mundo da cultura”, não tenha alcançado na escala das suas pretensões colheu resultados parciais muito significativos.

[...] o Estado autocrático burguês tratou de assegurar o seu isolamento em face do progresso social: não podendo impedir a sua existência, tratou de assegurá-la apenas como oposição legal de caráter puramente intelectual. Fez mais, todavia: não hesitou em tolerar tendências culturais ‘radicais’ e ‘contestadoras’, desde que restritas ao estreito universo da subjetividade reificada ou ao plano abstrato das construções lógico-formais, buscando (e, em alguns casos, conseguindo) esvaziar o alcance e a incidência da oposição intelectual que não tinha condições de eliminar (Netto, 2006, p. 53).

Girelli (2019) aborda o papel da cultura na reprodução do capitalismo, uma vez que as mudanças estruturais no sistema capitalista, com destaque para a reestruturação produtiva e para a implantação do neoliberalismo, a partir da década de 1970, foram acompanhadas por alterações significativas na produção cultural. Desta forma entendemos que “[...] compreender

a reprodução cultural significa entender uma das formas de sustentação do modo de produção capitalista, uma vez que se trata da reprodução de uma maneira coletiva de viver, sustentada pelos indivíduos” (Girelli, 2019, p. 140).

William (2000 *apud* Girelli, 2019) parte da convergência de duas concepções, a saber: a ênfase no espírito formador de um modo de vida global, que se manifesta em toda esfera das atividades sociais, mas apesar disso se evidencia em atividades especificamente culturais, como a linguagem ou estilos de arte; e a ênfase em uma ordem social global no âmbito de uma cultura específica, em que as manifestações artísticas são entendidas como produto direto ou indireto de uma ordem primordialmente construídas por outras atividades sociais. Sendo essas concepções classificadas como idealista e materialista, respectivamente.

Ainda que o conceito de cultura compreendido a partir dessas duas concepções traga mais elementos do materialismo, Girelli (2019) aborda também a perspectiva de que a cultura não é apenas um reflexo da ordem social vigente, mas um elemento constitutivo de sua estrutura. Simionatto (2009 *apud* Girelli, 2019, p. 141) afirma que Gramsci, no texto *Socialismo e cultura*, apontava que uma das razões que viabilizava às classes dominantes tomar o poder e mantê-lo não era somente o uso da força bruta, mas também a sua capacidade de difusão de ideias, valores, filosofias e visões de mundo por toda a sociedade. Girelli aponta, dessa forma, que a cultura se apresentava como uma condição necessária para um processo revolucionário, uma vez que entendida de forma crítica, pode ser instrumento de emancipação política das classes.

[...] as potencialidades da tecnologia não puderam ser totalmente controláveis pela classe dominante burguesa, uma vez que a imprensa escrita também pode ser utilizada para iniciativa de contestação da ordem por parte dos movimentos de trabalhadores. Essa questão é fundamental para destacar que, historicamente, as várias formas de dominação impostas pela burguesia contaram com inúmeras formas de resistência e luta por parte da classe trabalhadora, não sendo o processo de dominação burguesa reproduzida de maneira passiva, ao contrário (Girelli, 2019, p. 144).

Dentro desse debate da dimensão cultural da existência social, Echeverría (2010 *apud* Girelli, 2019, p. 141) vai apontar que esta estar presente não somente em todo momento como fator que atua de forma sobredeterminante nos comportamentos coletivos e individuais do mundo social, mas também pode intervir de maneira significativa no rumo da história. Visto isso, Girelli (2019) indica que segundo o conceito materialista de cultura, é possível certificar que, além de contribuir para a reprodução da ordem vigente, a cultura também é um importante elemento de constituição da realidade.

Girelli (2019) anuncia também que para compreender a relação da cultura com o mercado é importante discutir de que forma as instituições culturais foram conformadas historicamente. Sendo assim, Girelli aborda que a partir da modificação das condições sociais no período feudal, os artistas instituídos passaram a se tornar ocasionalmente dependentes das famílias nobres. O artista passou a ser contratado e comissionado individualmente pelas famílias nobres como um trabalhador profissional, diferentemente de etapas anteriores, quando por si só constituía uma forma específica de organização social. Aponta que a característica definidora de todas as relações sociais de patronato, é a situação de privilégio do patrono, já que ele é quem pode dar ou não sua encomenda ou apoio.

[...] a estreita relação histórica entre a estrutura da sociedade e as manifestações de cultura, em especial, da arte, na medida em que existe uma sustentação econômica e um direcionamento político e social das produções artísticas pela classe detentora dos meios de produção (Girelli, 2019, p. 142).

Assim sendo, Girelli (2019) analisa que as mudanças na ordem social do modo de produção para o capitalista, baseado em relações de mercado, as obras de arte passam a ser entendidas como mercadorias. Inicialmente, a relação entre o artista e o mercado se deu de forma mais simples, artesanal, em que o produtor independente colocava a própria obra à venda. Em uma fase seguinte, o produtor vendia sua obra não diretamente, mas a um intermediário, na maioria das vezes, seu empregador de fato. E a próxima, a fase mais crítica, a partir da empresa. Girelli comenta que a estrutura empresarial, com um mercado extremamente organizado e plenamente capitalizado, tornou-se normal a encomenda de produtos vendáveis planejados, acompanhado pelo crescimento do profissional assalariado na produção cultural, e assim sendo, percebe-se uma mudança qualitativa quanto às relações socioculturais mais antigas.

Assim como Netto (2006) considera que a implementação da política cultural requer entender os mecanismos e sistemas institucionais que, mesmo não lhe sendo primordiais, ela demanda. Como por exemplo, a política educacional que é imprescindível no encaminhamento e na condução integrada da política cultural, embora tenham objetivos, funcionalidade e dinâmicas próprias. Girelli (2019) também afirma que para o entendimento do papel da cultura na reprodução das relações sociais no modo de produção capitalista é essencial conhecer o desenvolvimento histórico dos meios materiais de produção cultural, uma vez que:

[...] as instituições culturais passaram a ser parte integrante da organização social geral, não sendo mais marginais ou sem importância como nas fases iniciais de mercado. Por seu frequente entrelaçamento e integração com outras instituições produtivas, são agora parte da organização social e econômica global de maneira bastante generalizada e difundida (Girelli, 2019, p. 143).

Desse modo, no próximo capítulo, iremos buscar entender as telenovelas, como meio material de produção cultural, e o seu potencial de construir subjetividades em nossa sociedade.

Girelli (2019) compreende que entender a diferença qualitativa de práticas culturais a partir de determinados meios materiais é progredir no entendimento de como os modos de vida vão sendo reproduzidos e alimentados no sistema capitalista. Exemplifica a escrita como um meio material de produção cultural, em que a escrita, como técnica cultural, é estritamente dependente de formas de treinamento especializado, não somente a quem produz, mas principalmente para seus receptores. Concluindo, que as grandes vantagens da escrita como técnica de expansão de conhecimentos tiveram como contraponto as desvantagens da especialização implícita da faculdade de recepção.

Apenas nos últimos 150 anos é que a maioria das pessoas passou a ter acesso mínimo à técnica da escrita, surgida há mais de dois milênios, que foi veículo de referência de perpetuação da cultura humana. Assim, nota-se que a grande questão é compreender as relações entre a invenção de uma técnica cultural, que pode expandir a cultura restrita a uma minoria para uma maioria, e suas relações sociais reais e possíveis. Dessa forma, a tecnologia da escrita não é somente a série de invenções que dão início ao processo, como um sistema de notação gráfica, um alfabeto e materiais para sua produção, mas o modo de distribuição da obra produzida (Girelli, 2019, p. 144).

Desse modo, em outras linhas, Girelli (2019) afirma que a implantação da cultura letrada, enquanto ainda predominava a cultura majoritariamente oral, fortaleceu a estratificação social, demonstrando que as hierarquias internas do sistema de imprensa, por exemplo, foram amplamente coerentes com as hierarquias sociais mais gerais, e que se caso contrário, não poderiam ter sido tão eficientes. Relata, no entanto, que a partir da Revolução Industrial, a alfabetização passou a ser generalizada, sobretudo pela necessidade de conhecimento mínimo para a operação de máquinas e equipamentos industriais de trabalhadores. Em vista disso, Girelli acrescenta que as novas técnicas de reprodução e circulação de imagens e informações alteraram consideravelmente as relações sociais e as práticas culturais desde os períodos mais remotos até os dias atuais.

A partir da introdução do papel na Europa, no século XIV, as ilustrações somaram-se à reprodução de textos, o que marcou o surgimento da imprensa e da rápida distribuição gráfica. O desenvolvimento, porém, da reprodução de imagens a partir

da fotografia e posteriormente, do cinema e da televisão no século XX, representou uma mudança profunda no alcance das técnicas de comunicação. Elas possuem como característica central sistemas de acesso que são diretos, pelo menos no sentido de que são culturalmente acessíveis dentro do desenvolvimento social normal, sem qualquer forma de treinamento cultural seletivo. Evidentemente, isso não significa que essas tecnologias não estejam embutidas no sistema econômico, mas no que se refere ao acesso a partir de uma cultura predominante oral, a mudança é bastante significativa, já que uma parcela muito maior da sociedade pode ter acesso a essa modalidade de prática cultural (Girelli, 2019, p. 144-145).

Segundo Girelli (2019), as novas tecnologias reprodutivas da cultura também apresentam como nova forma de controle a propriedade e a gerência dos meios de comunicação de massa, que habitualmente não é exercida por setores ligados precisamente à produção cultural, mas por empresas até mesmo relacionadas a outros ramos da economia. Assim esse processo trata-se do momento mais avançado de mercantilização cultural na contemporaneidade, que pode ser compreendido a partir do debate sobre a Indústria Cultural.

A Escola de Frankfurt, cujos principais expoentes foram Theodor Adorno e Max Horkheimer, cunhou a expressão Indústria Cultural para designar o sistema de reprodução ideológica estabelecido pela ascensão dos meios de comunicação de massa em meados do século XX (Girelli, 2019, p. 145).

De acordo com Girelli (2019), uma das principais características da Indústria Cultural é seu caráter de sistema com grande coesão interna. Sendo esse sistema caracterizado pela mercantilização de todas as iniciativas culturais, em que expressões entendidas num primeiro momento como artísticas passaram a se autodefinirem como indústrias, que é o caso do cinema e o rádio. Dessa maneira, afirma que a produção dos bens culturais passa a ser norteadada essencialmente pelo lucro, e que esta grande alteração no caráter da produção de bens culturais pela Indústria Cultural também trouxe mudanças significativas no conteúdo ideológico desses produtos. Indica que nesta forma de produção cultural, os produtos não abrem margem para a fantasia e pensamentos do leitor. No filme, por exemplo, são feitos de modo que sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção e capacidade de observação; e por outro lado, é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador. Concluindo que os momentos de diversão no capitalismo estão separados da percepção crítica da totalidade social. “Da mesma maneira como a força de trabalho tornou-se mercadoria e o trabalho coisificou-se, aquele estado que deveria ser o contrário da coisificação - o tempo livre - também foi coisificado” (Girelli, 2019, p. 147).

Posto isto, Girelli (2019) complementa ao citar contribuições de pensadores como Adorno e Horkheimer. Pontua que estes afirmam que a mistificação realizada pela Indústria

Cultural não está no fato de que ela manipula as distrações, mas que ela estraga o prazer. Por sua vez, apresenta um exemplo de produção cultural analisada por esses autores, e que confirma a adequação à lógica do trabalho no capitalismo, o desenho animado Pato Donald. Nesse desenho, além de habituar os sentidos a ritmo frenético de velocidade de acontecimentos, semelhante ao ritmo fordista de trabalho na fábrica, o desenho repete a mensagem de que os maus tratos e o esfacelamento da resistência individual é a condição de vida nesta sociedade.

[...] a cultura sempre contribuiu para domar instintos revolucionários, bem como os costumes bárbaros. No entanto, a cultura industrializada acrescenta algo novo no papel da cultura: ela ensina e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada (Girelli, 2019, p. 147).

Dito isto, assim como Girelli (2019), podemos inferir que o avanço na produção de bens culturais, sobretudo em termos de imagens, fez com que a sociedade se configurasse como a sociedade do espetáculo. O espetáculo não seria um conjunto de imagens, mas uma relação social entre as pessoas, que passou a ser mediada por imagens; “é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (Debord, 1997 *apud* Girelli, 2019, p. 150). Sendo assim, complementa que o espetáculo na sociedade contemporânea reflete a fabricação concreta da alienação, dado que a mediação entre os seres humanos tem acontecido pelos meios de comunicação de massa, de maneira unilateral, permitindo com que a administração do sistema continue da mesma forma.

Assim sendo, Teixeira e Dias (2010) afirma que pensar a cultura desatrelada de um projeto histórico emancipador tem sido a regra, sob hegemonia ideológica do capital, preocupando-se cada vez mais com as diferenças existentes entre os seres humanos do que com as suas semelhanças. Aponta que por isso, desenvolve-se uma perspectiva teórica que privilegia o micro em detrimento dos nexos e relações entre o singular e o universal e, assim os estudos sobre cultura tanto utilizam de tal perspectiva teórica para suas análises, como também servem para justificar a fundamentação da mesma.

De acordo com Teixeira e Dias (2020), o conceito de cultura, na modernidade, é objeto de grandes discussões, principalmente na área das ciências humanas. Acredita que devido à predominância teórica que não se encontra no campo marxista, vem se promovendo um longo e exaustivo debate sobre a cultura desatrelada, na maior parte das vezes, da base material e com fortes tendências idealistas e a-históricas. Entretanto, Teixeira e Dias partindo do referencial marxiano traz ao debate sobre cultura, a preocupação com a sua interdependência com as outras esferas da produção da vida, sua forma de apropriação e seus limites

emancipatórios sob a égide da sociedade do capital, e inclusive destaca a participação da cultura como elemento constitutivo da ideologia, como também formador da consciência revolucionária.

Teixeira e Dias (2020) conta que na produção marxista podemos encontrar o entendimento de cultura em duas perspectivas. Uma ampla e outra mais restrita. A perspectiva mais ampla, entende a cultura como uma criação do homem, resultante da complexidade crescente das operações de que esse homem se mostra capaz no trato com a natureza, e também da luta que o mesmo se vê obrigado para manter-se em vida, independentemente de qualquer forma social. A perspectiva mais restrita, segundo Lukács (2007 *apud* Teixeira; Dias, 2020), compreende o conceito de cultura como o conjunto das atividades e dos produtos dotados de valor que são supérfluos em relação ao sustento imediato. Exemplifica, a beleza interna de uma casa pertence ao conceito de cultura, ao contrário da sua solidez, da sua calefação etc.

Assim sendo, tendo em vista as relações entre a produção material e espiritual, bem como suas contradições, Trotski (1981 *apud* Teixeira; Dias, 2020) apresenta uma formulação que unifica as definições anteriores, demonstrando como elas devem se complementar, no sentido não de restringir, mas sim como um conjunto que compõe um todo abrangente. Afirma que cultura é tudo aquilo que foi criado, construído, apreendido, conquistado pelo homem no curso de toda a sua História, em contraposição ao que a natureza lhe deu. Ainda contribui quando destaca entre o conjunto de elementos constitutivos da cultura, os que se impregnam na formação da consciência social. Segundo Trotski, a parte mais preciosa da cultura é aquela que se deposita na consciência do próprio homem: o método, os costumes, a capacidade, a habilidade que adquirimos e que se desenvolve partindo de toda a cultura material pré-existente e que se renova com a época. Assim, ele trata esses elementos culturais relacionados à formação da consciência social como fundamentais no desenvolvimento da base material da existência.

Sabendo disso, Teixeira e Dias (2020) adverte que a cultura no campo do marxismo aparece desde as elaborações de Marx e Engels, embora que ambos não usassem esse termo ou tenham escrito especificamente sobre o tema. Exemplifica que na obra *A Ideologia Alemã*, Marx e Engels apresentam os principais conceitos, leis e categorias entendidas como fundamentais para construção de sua teoria, e também os princípios básicos que orientam as elaborações no campo marxista: a indissociabilidade entre teoria e a realidade, a determinação em última instância da base material sobre a consciência, o confronto entre aparência e essência, uma ontologia do homem e por sua vez, da sociedade. Também explicam a produção

da vida e a construção histórica da cultura a partir das relações sociais baseadas na propriedade privada dos meios de produção e na exploração do homem pelo homem. Uma vez que “estas relações e suas condições levam à construção de uma dada ideologia, que é determinada por essas condições de existência” (Teixeira; Dias, p. 126, 2020).

Dessa forma, Teixeira e Dias (2020) parte, então, dessas premissas orientadoras para compreensão da cultura no campo materialismo histórico dialético, observando-a como um produto e ao mesmo tempo formadora do gênero humano e claro, sempre atrelada à base material da existência. Teixeira e Dias pontuam que as elaborações contemporâneas se debruçaram sobre a questão cultural procurando estabelecer uma discussão própria do seu momento histórico, contextualizando-a com o desenvolvimento do capitalismo, a divisão da sociedade em classes, a produção e apropriação cultural de forma geral. Por exemplo, Lukács (2007 *apud* Teixeira; Dias, 2020) diz que a sociedade se desenvolve num processo único, onde todos seus aspectos estão agregados, e por isso, não se pode determinar certa fase do desenvolvimento num aspecto da vida social sem que seus efeitos repercutam sobre todos os outros. Assim sendo, afirma que se nós compreendermos corretamente a cultura, podemos entender em suas raízes o desenvolvimento das relações econômicas da sua época.

Teixeira e Dias (2020) também reconhecem que os nexos e determinações entre a cultura e a luta de classes são decisivos como possibilidade de compreender o processo de construção do conhecimento em sua perspectiva histórica, definida pelas associações que os homens constroem no processo atual da produção de sua existência, e que é a partir destas relações que se torna possível compreender o desenvolvimento cultural em sua materialidade. Dessa forma, Pinto (1979 *apud* Teixeira; Dias, 2020) pondera que a cultura precisa ser compreendida como produto do processo produtivo, e com isso, é certa a noção de sua dupla natureza, como bem de consumo e bem de produção.

Por conta da ordem social do capital, a possibilidade da cultura fica limitada, pois as condições humanas e sociais de desenvolvimento pleno estão comprometidas no momento em que a cultura assume o caráter de mercadoria, perdendo o pressuposto do homem como fim em si (Lukács, 2007 *apud* Dias, 2020, p. 128).

Visto isso, Teixeira e Dias (2020) refletem o quanto a cultura adquire lugar estratégico a serviço da ideologia do imperialismo, e como ao mesmo tempo, toda produção que se desenvolve em contraposição à ordem hegemônica é severamente perseguida com o objetivo de ser extinta. Acredita que a intervenção imperialista nos países explorados necessitava extrapolar a esfera da economia para garantir êxito. Em contraponto, os autores propõem

analisar a importância e a tarefa estratégica da cultura para o processo revolucionário. Assim, procura identificar os nexos da cultura com o projeto revolucionário socialista; sua relação com a herança cultural da humanidade, inclusive burguesa; sua dependência ao novo modo de produzir a existência a emergir; e a possibilidade de uma cultura para além das classes sociais, como melhor coloca, uma cultura verdadeiramente humana.

Entender como o trato com a cultura possibilita a manutenção ou a superação do modo de produção capitalista, qual a sua contribuição para a manutenção do *status quo* vigente, e como a mesma pode ser utilizada como arma para a classe trabalhadora na sua luta contra o capital, é um desafio. O desenvolvimento cultural precisa auxiliar no processo de emancipação humana, para isso é urgente combater as teorias que irão dissociar a cultura das relações de produção, pois essas, ao contrário do que dizem, possuem um posicionamento político definido, qual seja, manter a ordem social do capital com a classe trabalhadora sob o julgo dessa relação social (Teixeira; Dias, 2020, p. 138).

Trotsky (2007 *apud* Teixeira; Dias, 2020) contribui em dizer que na sua origem a cultura se contrapunha ao que era dado ao homem pela natureza, o que era conquistado pela força do homem, como: campo arado e cultivado, diferente das matas virgens. Certo disso, acredita que essa antítese conserva ainda mais o seu valor substancial, uma vez que nesse processo de adaptação da natureza às suas necessidades, o homem produz a sua existência ao mesmo tempo em que se constitui enquanto ser social. A partir disso, conclui-se que é nessa perspectiva que a cultura ganha notoriedade e eleva o seu grau de importância, ainda que as conquistas humanas sejam na contemporaneidade medidas pela sociedade de classes, que é fruto também dessa mesma produção histórica, fazendo com que cada classe dominante crie sua cultura.

Consideramos pois, como fundamento, que a cultura se desenvolveu graças à luta do homem contra a natureza, pela existência, pela melhoria de suas condições de vida. Mas partindo desse mesmo princípio também se desenvolvem as classes. No processo de adaptação à natureza, em conflito com as forças hostis, a sociedade humana vem-se delineando com uma complexa organização de classes. A estrutura classista da sociedade determinou, na medida decisiva, o conteúdo e a forma da história humana, isto é, as relações materiais e seus reflexos ideológicos. Isto significa que a cultura histórica assumiu um caráter de classe [...] Aqui existe efetivamente uma profunda contradição. Tudo aquilo que foi conquistado, criado, construído pelo esforço do homem e que serve para aumentar seu poder, é cultura. Mas como não se trata do homem considerado individualmente, mas o homem considerado socialmente, como a cultura é um fenômeno sócio-histórico pela sua natureza, e como a sociedade histórica tem sido e continua a ser uma sociedade de classes, a cultura acabou se tornando o instrumento fundamental da opressão de classe. Marx dizia: ‘As idéias dominantes numa época são essencialmente as idéias da classe dominante daquela época’. Isso também vale para a cultura no seu conjunto (Trotsky, 1981 *apud* Teixeira; Dias, 2020, p. 131).

Teixeira e Dias (2020) entende assim que, partindo do entendimento da realidade com as suas contradições e mediações, todas as esferas da vida serão influenciadas e regidas pelas mesmas, o que não é diferente com a produção cultural que, atrelada à produção econômica, apresentará a contradição como elemento central do seu desenvolvimento. Acredita então, que a compreensão do atual contexto da luta de classe é essencial para compreender como é necessária a revolução, e como a arte é utilizada pela classe dominante de uma época, daí o porquê dessa necessidade histórica de alteração radical do modo de produção da existência. Trotski (2007 *apud* Teixeira; Dias, 2020) exemplifica que o proletariado russo precisou derrubar a sociedade burguesa pela violência revolucionária precisamente porque essa sociedade lhe barrava o acesso à cultura

Trotski ressalta, ainda, a diferença entre classe operária e classe burguesa enquanto classe revolucionária, pois, ao contrário da burguesia que no processo revolucionário apenas assumiu a posição de classe dominante sem alterar a ordem social, os proletários, para além disso, têm como objetivo final a supressão das classes sociais (Teixeira; Dias, 2020, p. 134).

Desse modo, Teixeira e Dias (2020) considera fundamental compreender a cultura como um infinito complexo de conhecimentos científicos, de criações artísticas, de operações técnicas, de fabricação de objetos, máquinas, artefatos e tantos outros produtos da inteligência humana. E, não insistir na posição hegemônica, que não condiz com todo esse mundo de entidades. Todavia, adverte do importante cuidado ao analisar a cultura num sentido ampliado, para não acontecer equívoco de tratar como idênticos os diferentes complexos do ser social. Uma vez que são várias questões a se analisar como: a indissociabilidade da produção base material; o caráter de classe que ela assume; a ontologia do ser social para a compreensão da Teoria da Cultura; a utilização como ferramenta essencial para o processo revolucionário, e sua importância na constituição do homem enquanto ser genérico.

No sentido de unir o entendimento entre a produção material e espiritual, desvencilhando da dicotomização, que por sinal é muito comum de acontecer, e quando ocorre, segundo Teixeira e Dias (2020), desconsideramos as determinações históricas e muitas vezes atribuímos autonomia absoluta a cada esfera dentro do conjunto de complexos que compõe a concreticidade. Assim, pontua que dentro desse conjunto, se faz presente a interdependência entre as esferas da produção da vida que têm como última instância a produção econômica.

Compreender a base econômica como última instância não significa afirmar uma determinação unidirecional, como é empregado pelo estruturalismo, mas sim *identificar onde se expressa o centro de toda existência social, o pólo que precisa ser transformado para assegurar os avanços conquistados nas outras esferas da vida*, por isso seria um equívoco pensarmos de outra forma, pois estaríamos negando a capacidade humana de intervenção na produção de intervenção na produção de sua sobrevivência (Teixeira; Dias, 2020, p. 136).

3 HISTÓRICO DAS TELENÓVELAS BRASILEIRAS

Hambúrguer (2011) aborda os desafios encontrados ao discutir as relações entre ficção televisiva e pensamento social brasileiro. Dentre estes desafios, um deles é o fato de que não é habitual que estudiosos do Brasil Colônia, Império, ou do início da República, acostumados a lidar com as interpretações canônicas de cada um desses momentos da história, se debruçarem sobre o que há de mais comercial na indústria cultural brasileira, em busca de alguma densidade que ajude a compreender o movimento das interpretações do país na história recente. Outro desafio colocado é que embora as relações entre televisão e nação estejam presentes nos principais trabalhos brasileiros sobre a questão, em geral trata-se a televisão como um mecanismo de reforçar a ideologia oficial do período, reduzindo a função de reprodução de um pensamento que lhe antecede e lhe é independente. Assim a compreensão dos mecanismos e formas específicas de realização audiovisual seria de pouca relevância para o estudo do pensamento social brasileiro.

A autora afirma que aceitar esses desafios significaria buscar, na pesquisa empírica e bibliográfica que se adensa a cada dia, evidências de que a teleficção capta e expressa, ou seja, de alguma forma modifica, interpretações do Brasil - ao menos durante os anos de consolidação da indústria cultural brasileira, visto que hoje a diversificação de meios digitais abalaram a presença da televisão na vida cotidiana. Sendo assim, esta pesquisa que carrega o tema de “Pacto da branquitude e representações em torno da população negra nas telenovelas brasileiras” se propõe a este desafio: compreender como as telenovelas contribuíram no processo de consolidação de estereótipos de corpos negros no Brasil.

De acordo com Rosado (2017), pensar a telenovela, do ponto de vista histórico, é pensar na própria história da nossa televisão, uma vez que desde os primórdios, mais precisamente em dezembro de 1951, a telenovela brasileira se faz presente, transformando-se com o desenrolar do tempo, o produto e o gênero televisivo mais consumido e mais vendido, demonstrando sua grande importância econômica. O referido autor afirma que, apesar de na atualidade a televisão estar em declínio, em função da concorrência com as hipermídias, a televisão é ainda uma das principais fontes de informação e entretenimento de uma grande parcela da população brasileira. Recorrendo a Bourdieu (1997 *apud* Rosado, 2017, p. 17), ele destaca que “[a] televisão tem uma espécie de monopólio de fato sobre a formação das cabeças de uma parcela muito importante da população”. Segundo Hambúrguer (2011), a indústria cultural está, desde os seus primórdios, em meados do século XX, imbricada com a

emergência de interpretações do Brasil. E assim sendo, a prática cotidiana de leitura de veículos reconhecidos; a chegada do cinema e depois da televisão, ajudaram a viabilizar a formalização de comunidades nacionais. Como por exemplo, nos Estados Unidos, o cinema – e recentemente, a televisão – afirmou um senso de comunidade nacional que funcionou tanto para o público interno quanto externo, desempenhando papel de vitrine da emergente nação americana frente ao mundo ocidental dividido pelas guerras mundiais.

No Brasil de Getúlio Vargas, a Rádio Nacional, uma emissora estatal, cumpriu o papel de “integração nacional” que, nos anos de governo militar, coube a televisão comercial desempenhar. Neste trabalho entendemos que a cultura desempenha papel fundamental na formação e sustentação de sistemas políticos e na construção de hegemonia e consenso dentro da sociedade. Como já visto, Dias (2020) associa a cultura com as relações de produção, pois essas possuem um posicionamento político definido, que é manter a ordem social do capital com a classe trabalhadora sob o jugo dessa relação social. Assim como, Ribeiro (2018) pontua que ao referirmos ao modo de cultura de uma determinada classe, estamos inferindo não somente sobre aspectos subjetivos, como também sobre elementos muito mais complexos que estruturam a sociedade, como o seu modo de produção e suas determinações materiais com os mecanismos para se manter de pé.

Hambúrguer (2011) nos conta que a TV foi inaugurada no Brasil em 1950 por iniciativa de Assis Chateaubriand, o empresário das comunicações, proprietário dos Diários associados, cadeia de jornais diários e rádios. O nome da emissora pioneira, Tupi, alude aos nativos da terra. Seu logotipo, um menino indígena de feições ocidentais com um par de antenas na cabeça no lugar do cocar, sugere a apropriação, ainda que infantilizada, da tecnologia estrangeira. Até 1963, quando o videotape começou a ser utilizado na programação diária, não havia uma circulação nacional de programas de televisão. Antes disso, os programas eram transmitidos ao vivo, o que significava que não podiam ser exibidos simultaneamente em diferentes regiões do país. Com o advento do videotape, tornou-se possível gravar e enviar programas para diferentes localidades, permitindo que diferentes lugares assistissem aos mesmos programas, apesar dos atrasos na chegada das fitas.

Segundo Hambúrguer (2011), apesar de ter sido introduzida relativamente cedo, a televisão demorou a se consolidar como um meio de comunicação nacional no Brasil. Em 1960, uma década após sua inauguração, a televisão estava disponível em apenas 4,6% do território nacional. Em 1991, a cobertura já havia alcançado 99% do território e 74% dos domicílios. Durante esse período, o interesse dos militares pela televisão refletiu uma das principais contradições da época. Os militares tentaram implementar um desenvolvimento que

polarizou o debate público nas décadas de 1950 e início de 1960 de forma autoritária, nacionalista e conservadora. Houve investimentos em infraestrutura, instalação de sistemas de transmissão de sinais televisivos por ondas e, mais tarde, por satélite, além de estímulos à venda a prazo. A autora aponta que a política oficial de incentivo à indústria televisiva teve boa receptividade entre a população, tornando a televisão uma prioridade nas compras das famílias brasileiras. De acordo com ela, em famílias de baixa renda, a televisão muitas vezes foi adquirida antes de itens como geladeira e máquina de lavar. Segundo pesquisa¹ realizada em 2022 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 94,9% dos lares brasileiros possuem aparelho de televisão. Esse número condiz com cerca de 71,4 milhões de lares. A televisão se estabeleceu como meio capaz de falar a segmentos os mais variados em termos sociais, etários e regionais.

Rosado (2017) afirma que a televisão, assim como o rádio, alterou significativamente a nossa relação com a comunicação. Primeiramente, além de oferecer distração, esses meios transmitem os acontecimentos do mundo. Em segundo lugar, ao contrário de cinemas e teatros, que exigem deslocamento, a televisão e o rádio levam as informações diretamente para as nossas casas. Dessa forma, esses meios de comunicação se tornam praticamente “da família”, pois são parte do cotidiano e têm uma recepção regular e contínua.

Segundo Rosado (2017), na década de 1960 testemunhou a participação da televisão no projeto de integração nacional, de iniciativa do Governo Federal. Conta que o projeto foi formulado com o intuito de englobar os estados brasileiros a partir de um sistema de comunicação nacional, no qual a televisão assumiu esse papel.

[...] a integração nacional pode ser lida como uma adequação de interesses da parte dos militares, que queriam integrar o país por meio do sistema de rede para unificar a maneira de pensar do povo brasileiro e reforçar os valores prezados pelos ditadores, todos ligados à doutrina de Segurança Nacional (família, religião católica, pátria, trabalho, moral e bons costumes). Evidentemente, tal situação atraiu parte dos empresários das comunicações, que visavam expandir o mercado de consumo (Rosado, 2017, p. 42).

Hambúrguer (2011) relata que quatro anos após o golpe de 1964, e após dezenove anos do início das transmissões televisivas, as primeiras transmissões televisivas em rede nacional foram ao ar. Entretanto, somente em algumas capitais inicialmente. Nas cidades que contavam com o sinal, as restrições se davam por conta do número limitado de domicílios que possuíam ao menos um aparelho de TV. A instituição dos chamados “televizinhos” potencializava o

¹ TELEVISÃO está presente em 71,4 milhões de lares brasileiros, diz IBGE. R7, 09 nov. 2023. Disponível em: <https://noticias.r7.com/economia/televisao-esta-presente-em-714-milhoes-de-lares-brasileiros-diz-ibge-09112023> /. Acesso em: 12 set. 2024.

número de espectadores, mas, ainda assim, a televisão era um meio quantitativamente limitado. Observou-se que o jornalismo televisivo e as novelas do horário das dezoito horas, no início especializadas na adaptação de clássicos da literatura nacional como *A escrava Isaura*, melhor representavam o que os militares viam como conteúdo ideal dessa política de integração nacional via TV. Sendo assim, sob contexto de censura já abordado no bloco anterior ao tratarmos da política cultural da ditadura, o jornalismo aderiu às possibilidades colocadas pelo avanço tecnológico. Câmeras leves, usadas na TV norte-americana já no início dos anos 1960, permitiram o aumento do número de reportagens; tais equipamentos enriqueceram com imagens uma pauta que excluía a pobreza e os pobres, e privilegiava eventos oficiais e lugares institucionais. Nota-se que procuravam transmitir a sensação de que o país avançava em ritmo de “milagre econômico”, como ficou conhecido o período dos anos 1970.

Embora, esse regime militar intervencionista, censor, repressor, nunca estatizou o sistema de televisão, ainda que essa ameaça fosse constante. Hambúrguer (2011) aponta que o nacionalismo conservador autoritário do regime militar conviveu com a TV, que serviu como vitrine aos comerciais e *merchandisings* que divulgavam os novos produtos da indústria nacional. Os programas de auditório distribuíam milhões em prêmios, em geral na forma de geladeiras, fogões, aparelhos de TV e outros bem de consumo durável. Nesse quadro, as telenovelas surpreendentemente ascendem à posição de programas líderes de audiência, carros-chefes da programação de uma indústria que se estabelece como uma das maiores do mundo, abrindo espaço em um emergente mercado global segmentado pela Guerra Fria. As novelas brasileiras penetraram nos mais diversos mercados, dentre os quais Portugal, Cuba, China e URSS, passando por França, Grécia e Estados Unidos.

Por exemplo, Arbex (2015) discute as formas assumidas pela colaboração entre a Rede Globo e a ditadura militar, especialmente na manipulação do imaginário. Acredita que a ditadura reconheceu de imediato a importância que teria um meio de comunicação capaz de projetar uma imagem consensual do Brasil em conformidade com os seus próprios interesses, valores e ideologia. Inclusive, discute o papel da teledramaturgia (telenovelas e minisséries) e do entretenimento na sustentação ideológica do regime. Uma vez que, tem em vista que a telenovela global a costumava ser ovacionada como uma das mais competentes e sofisticadas do mundo, estabelecendo padrões internacionais, estéticos e industriais, de produção.

Assim sendo, Arbex (2015) aponta que o “Padrão Globo de Qualidade” tem uma história totalmente vinculada com a história da ditadura militar brasileira. Ela conta que a matriz que inspirou a família Marinho a criar o “Padrão Globo” é encontrada na cultura de

comunicação de massa diretamente importada dos Estados Unidos por meios de acordos firmados entre os grupos Globo e Time/Life, em 24 de julho de 1962 (Contrato Principal) e 15 de janeiro de 1965 (Contrato de Arrendamento). Segundo ela, o primeiro acordo assegurava à empresa estadunidense 30% de participação do capital, em troca, o grupo se comprometia a todo suporte técnico à Rede Globo. Enquanto o segundo, que substituiu o principal, aumentava a participação nos lucros do Time/Life para 45%. Acrescenta, que os acordos eram completamente ilegais, pois afrontavam o artigo 160 da Constituição de 1946, que vetava a estrangeiros a participação na orientação intelectual e administrativa a empresas jornalísticas e de radiodifusão do Brasil.

Com isso, Arbex (2015) coloca que o modo de fazer televisão foi altamente influenciado após os acordos que implicaram saltos súbitos nos padrões de qualidade da televisão brasileira. Afirma que os acordos possibilitaram introduzir no Brasil um padrão que atendia às demandas de um público consumidor exigente, ávidos por novidades e confiante no futuro próspero do capitalismo.

Os acordos entre Marinho e o grupo Time/Life, portanto, são herdeiros de todo um processo de influências políticas, culturais e ideológicas a partir da matriz imperialista estadunidense. Desde a sua origem, o ‘Padrão Globo de Qualidade’ constitui-se como elemento componente indispensável da disputa pela hegemonia, em que a sedução joga um papel fundamental (Arbex, 2015, p. 6).

Segundo Arbex (2015), a capacidade ideológica de sedução do imperialismo já podia ser bem observada no Brasil nos anos JK, que foram a tradução dessa atmosfera ideológica e cultural. Exemplo, a construção de Brasília, símbolo de uma modernidade que deveria tirar o país do “atraso”, era impulsionada por um governo que abriu o mercado brasileiro para a indústria transnacional, que por sua vez, apostava na cultura do automóvel e que aderiu ao modelo consumista. Visto isso, Arbex reflete que não é possível entender o alcance do poder da televisão como veículo na disputa da hegemonia, sem desenvolver uma reflexão meticulosa sobre seu poder de sedução. Um momento crucial que é importante ser destacado de acordo com Arbex é o desenvolvimento da Embratel, um moderno sistema de telecomunicações. Afirma que durante o seu governo, Costa e Silva criou o Ministério das Comunicações e concedeu a população uma linha de crédito para a compra dos televisores.

[...]Trata-se de um momento extraordinário na história das telecomunicações, não apenas no Brasil, mas no mundo: um estado utilizava verbas públicas para construir um complexo sistema de antenas e torres de retransmissão de sinais radiofônicos, além de subsidiar o mercado de consumo de receptores, obviamente tendo em mente o seu uso por uma rede privada que, portadora de uma ideologia claramente

associada ao capital, surgia e se expandia com força no necessário nacional. A principal missão da emissora seria a de fornecer uma imagem unificada do Brasil, promover a integração virtual do território nacional [...] (Arbex, 2015, p. 12).

As telenovelas, segundo Hambúrguer (2011), têm suas origens nas radionovelas, populares na América Latina, especialmente na Cuba pré-revolucionária. A telenovela, doravante aqui referida simplesmente de novela, inicialmente era produzida ao vivo, não era exibida diariamente, não ocupava o horário nobre e não era o programa mais lucrativo. Hambúrguer relata que no começo dos anos 1970, na recém-inaugurada TV Globo, o seriado - caracterizado por ser diário, repetitivo, centrado em tramas românticas com viés melodramático e comercial, patrocinado pela indústria de produtos de higiene e destinado a um público imaginado como feminino - era produzido com base em fórmulas que já haviam mostrado sucesso em outros países da América Latina. A novela brasileira tem como inspiração a *soop opera*, um formato seriado que ocupa horários matinais na programação norte-americana. Tem como característica uma narrativa temporal que acompanha o envelhecimento dos personagens, ou seja, dura anos. Já a novela dura alguns meses, dominando o horário nobre de uma das principais indústrias de televisão do mundo.

Durante cerca de vinte anos a novela se manteve nessa posição, consolidando características estilísticas e estabelecendo um modo de produção que ficou conhecido como “brasileiro”. Hambúrguer (2011) analisa as diversas perspectivas que essa marca nacional assumiu e acredita que a novela se firmou como tal devido iniciativa dos profissionais brasileiros, que se empenharam em diferenciar o seu trabalho daquele realizado por profissionais latino-americanos. A oposição entre o “novelão mexicano”, com uma estrutura melodramática, e a “novela brasileira”, caracterizada por um realismo aberto ao diálogo coloquial, à filmagem em locação e às tensões sociais da vida contemporânea, se intensificou no final dos anos 1960 como um desdobramento das tensões existentes desde o início da década.

Hambúrguer considera que essa discussão superestima a diferença entre as produções brasileiras e latino-americanas, ao desconsiderar a persistência da estrutura melodramática nos títulos brasileiros. Porém, indica uma diferenciação estilística, principalmente no que tange à situação das tramas em espaços significativos do território brasileiro e no tempo contemporâneo. Uma vez que, títulos latino-americanos procuravam justamente se distanciar no tempo e no espaço justamente para evitar tratar de assuntos que ecoassem conflitos pertencentes ao universo do cotidiano dos telespectadores e / ou específicos a um país. Portanto podemos inferir que apesar das intenções de realismo nas novelas brasileiras, a persistência de estruturas melodramáticas e a tendência de se distanciar das realidades

cotidianas podem colaborar para a manutenção das pessoas negras em posições de subalternidade. A análise crítica das representações raciais nas novelas deve considerar como essas narrativas realistas, apesar de sua aparência de autenticidade, podem ainda perpetuar estereótipos e reforçar a marginalização social.

A autora sugeriu que a escolha por narrativas que se passam em espaços significativos do Brasil contemporâneo atendeu à expectativa de realizadores, autores, atores e diretores do cinema e do teatro dos anos 1950-60, envolvidos com diversas proposições de realização dos ideais nacionais e populares. Uma vez que se identifica a oposição dos realizadores brasileiros à lógica do imperialismo norte-americano, a quem interessaria manter o subdesenvolvimento e a pobreza na América Latina. A novela que se estabelece em 1970 usa referências cinematográficas, como a temporalidade contemporânea. No cinema neorrealista italiano, o tempo contemporâneo e a filmagem em locação sugeriram a possibilidade de um cinema de intervenção, atento à urgência das situações postas pela conjuntura dramática do Pós-Guerra. O Cinema Novo brasileiro combinou de maneira original a referência ao neorrealismo. Propôs interpretações que denunciaram o domínio de relações patriarcais especialmente no sertão nordestino, território tomado como emblemático da nação. A questão social, por exemplo, estava na ordem do dia, inscrita de maneira sugestiva na paisagem árida, em narrativas inovadoras. Evidenciando como as produções culturais podem denunciar e desenvolver uma criticidade ou até mesmo aplastar a população. Um clássico exemplo, é o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de 1964, dirigido por Glauber Rocha. A obra se passa no sertão nordestino do Brasil e aborda as relações patriarcais e a exploração social da população rural. O filme denuncia as condições de vida severas e a opressão enfrentada pelos habitantes do sertão, apresentando uma paisagem árida que simboliza o sofrimento e a resistência dos personagens. A narrativa examina o impacto das ideologias e dos conflitos sociais na vida das pessoas, usando o sertão como um reflexo das tensões nacionais e sociais do Brasil.

Hambúrguer (2011) aponta que a interlocução entre a teledramaturgia brasileira e o cinema inspirou a introdução da temporalidade contemporânea em capítulos diários- aspecto importante de como doses diárias de anestesia para a população e a criação de hegemonia e a ambientação das histórias em locais conhecidos, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, sede da emissora líder. Entretanto, no universo da teleficção diária, esses elementos estéticos ganham outros significados. O tempo presente e os espaços conhecidos funcionam como sinalizadores de uma relação de continuidade entre o universo do telespectador e o dos personagens da narrativa. Salienta que na novela, as referências de tempo e espaço convivem com a decupagem (decupagem seria o processo de dividir as cenas de um roteiro) clássica do

plano, contraplano e plano geral. O recurso à edição de cenas rápidas de histórias, que se tornam cada vez mais complexas em número de personagens e cenários, procurava sugerir um dinamismo que combinasse com o apelo “moderno” dessas narrativas.

Segundo a Hambúrguer (2011), a ênfase em cenários e personagens glamourosos facilita, ao final de idas e vindas dramáticas, a ascensão social - em geral via casamento - de personagens socialmente menos favorecidos. A novela ganha assim um viés inclusivo. Acredita-se que a verossimilhança dessa inclusão não está dada por critérios realistas, uma vez que as contradições sociais básicas não se expressam na novela, que nesse período exclui situações de pobreza e constrói universos formados basicamente por personagens brancos. Demonstrando o caráter conservador e patriarcal que as novelas desempenham na manutenção do sistema que gere a sociedade. Hambúrguer pontua que são as referências de tempo e espaço que garantem a verossimilhança de histórias interpretadas pelo público como espaços para a veiculação de modelos nacionais de comportamento. Diversas pesquisas de recepção, bem como relatórios de grupos de discussão encomendados pelas emissoras para balizar o desenvolvimento das tramas, sugerem que as espectadoras identificam, nas novelas, modelos ideais, por exemplo, de mulher brasileira.

Em pesquisa realizada com 12 mulheres, Sifuentes (2010) constatou que o modelo ideal feminino ambicionado pelas entrevistadas corresponde a representação das heroínas das telenovelas. Ou seja, a construção da identidade feminina perpassa pela ideia das mulheres batalhadoras, mães e que “dão conta de tudo”. Válido ressaltar que apesar desses processos de identificação, as representações ficcionais não condizem com a realidade de diversidade do país. Analisando um corpus com 50 títulos com cerca de 150 personagens, Castilho (2018) identificou um perfil geral formado por mulheres brancas, jovens, de classe média alta.

Outro fenômeno potencializado por esses elementos estéticos foi a função vitrine do folhetim eletrônico. Hambúrguer (2011) afirma que ao difundir narrativas que veiculam moda, decoração, aparelhos eletrônicos, carros, o hábito de viajar, a novela, além de turbinar vendas, possibilita que, via consumo, o espectador se sinta parte do universo narrativo. Espectadores se relacionam entre si e com os personagens através da adoção de certos modismos que fazem sentido enquanto a novela está no ar. A novela chama atenção simultaneamente com a possibilidade de inclusão no universo interno e externo à narrativa ficcional.

É como se, ao vestir um figurino semelhante ao da bela loira, rica e fútil da novela, a senhora negra e militante, também mórmon e petista, que conheci durante pesquisa de campo em uma favela paulistana, pudesse expressar sua liberdade de manipular signos e construir *personas* ecléticas (Hambúrguer, 2011, p. 72).

Hambúrguer (2011) acrescenta que a novela é ainda considerada brasileira a partir da perspectiva estrangeira. Uma vez que nos anos 1970, o Brasil encontrou mercado para suas novelas primeiro em Portugal, em seguida na América Latina e logo em um escopo amplo de países que incluía o mundo socialista. O sucesso do produto audiovisual brasileiro nesses países pode ser interpretado em associação com o futebol, o samba e o carnaval. As novelas com suas perspectivas liberais das relações amorosas reforçavam o estereótipo de sensualidade associado à mulher brasileira. Vindas de um país de Terceiro Mundo, em plena Guerra Fria, as novelas sugeriam que alternativas liberais ao produto imperialista eram possíveis. E assim sendo, os diferentes significados que o gênero mobiliza ao longo do tempo instigam diversas publicações no Brasil e em países como França, Holanda, Estados Unidos, de autoria de críticos literários, comunicólogos, antropólogos e cientistas políticos. Durante os anos 1980-90, quando a crise do Estado de Bem-Estar Social atingiu os sistemas europeus de televisão pública e diversos países permitiram a entrada de canais privados, a novela foi abordada em diversos trabalhos para salientar que o modelo comercial não necessariamente ameaçaria a integridade das diferentes culturas nacionais.

De acordo com Hambúrguer (2011), vários trabalhos abordaram a novela a partir de referências a autores associados à Escola de Frankfurt, como Theodor Adorno e Max Horkheimer, em alguns casos, combinados com questões caras à sociologia da cultura de Pierre Bourdieu. Outros buscaram referencial gramsciano dos estudos culturais ingleses, inspirados em Raymond Williams e, posteriormente, Stuart Hall. Essa vertente procura definir o caráter do conteúdo ideológico da novela - alienante ou crítico. Hambúrguer afirma que o fato de que ambas as teses, embora opostas e excludentes, encontrem evidência empírica, atesta o interesse do caso brasileiro para especulações teóricas que incorporem a contribuição decisiva das teorias críticas, mas procurem entender as maneiras específicas pelas quais as indústrias culturais contribuem para a definição de transformações imprevistas no cotidiano, nas sensibilidades estéticas e nas estruturas sociais. Voltando em Aguiar (2015) que afirma que as representações operam para legitimar a biografia e ordem social vigente, legitimando os papéis cotidianos, podemos compreender melhor esse caráter ideológico da telenovela no Brasil.

Segundo Hambúrguer (2011) nas últimas décadas, a novela brasileira tem sido objeto de pesquisas que buscam aprofundar a compreensão da sociedade contemporânea, marcada pelo paradigma da pós-industrialização e da transnacionalidade. Nesse cenário, o modelo tradicional de cultura de massas cede espaço para novas formas de conexão em rede, que redefinam a forma como consumimos e interpretamos produções culturais. Entretanto, a

novela brasileira, com sua capacidade de refletir e desafiar as polarizações entre alta e baixa cultura, entre a cultura erudita e a popular, e entre o modernismo e a cultura de massa, surge como um gênero que transita e desmantela essas dicotomias. Esse desafio é evidenciado por sua capacidade de integrar e refletir formas diversas de produção cultural e expressões estéticas e estilísticas, promovendo uma análise crítica das tensões entre diferentes categorias culturais e sociais.

Hambúguer (2011) enumera as características da novela, que é gravada, editada e difundida enquanto vai ao ar. E assim afirma que esse modo de fazer simultâneo à exibição possibilita diversas formas de interlocução - mesmo que opacas e desiguais - entre autor e público. Telespectadores escrevem cartas; enviam e-mails; agora até direct no Instagram; contribuem para aumentar ou diminuir índices de audiência medidos pelo Ibope; e opinam em grupos de discussão conduzidos por institutos especializados.

*Torre de Babel*² é um exemplo interessante para refletir nessa troca de afetações entre a telenovela e o público. As atrizes Christiane Torloni e Silvia Pfeifer interpretaram um casal na narrativa, no entanto, não foram bem recebidas. Grupos de discussões formados pelos telespectadores demonstravam forte aversão pelo tema da homossexualidade na novela. Com isso, as personagens de Torloni e Pfeifer sofreram um fim violento ao morrerem na explosão do shopping Tropical Tower, fato que não está previsto na versão original (Zorzi, 2020). Antes da explosão, a personagem de Torloni soltou uma frase que ficaria marcada na mente dos noveleiros: “Nunca pude imaginar. Sei lá, uma coisa com essa tem explicação? Tem sim... Só pode ser esse maldito preconceito!”.

Anos mais tarde, a novela *Alta Astral*³ lembrou as personagens ao trazerem as mesmas atrizes para reviverem uma situação semelhante. Apesar de não serem um casal nesta novela, Christiane Torloni e Silvia Pfeifer se encontram em um shopping prestes a explodir, mas desta vez, ambas saem vivas, trazendo os seguintes dizeres: “A gente vai sair daqui viva! Eu te prometo. Nada vai acontecer com a gente. Dessa vez, não!” (Uol, 2014). Portanto, as investigações recentes sobre o gênero das novelas contribuem significativamente para o entendimento das dinâmicas culturais contemporâneas, revelando como a novela se adapta e dialoga com as mudanças na estrutura social e cultural da sociedade pós-industrial. Anunciantes, movimentos sociais, censores, dirigentes de emissoras, entre outros críticos potenciais, podem interferir na definição dos rumos de um trecho de novela. Podendo

² **TORRE DE BABEL.** Direção de Denise Saraceni. São Paulo: Rede Globo, 1998. Novela.

³ **ALTO ASTRAL.** Criação de Daniel Ortiz. Direção de Jorge Fernando. São Paulo: Rede Globo, 2014-2015. Novela.

assim, ser considerada “protointerativa”: ela acena com a interatividade que as novas tecnologias estimulam e permitem. A novela estimula a formação de “torcidas” em torno de destinos desejados para as personagens. Autores administram pressões. O conjunto de interlocuções que uma novela estabelece define a sua “repercussão”, quanto maior a repercussão maior o sucesso da novela. Aborda que durante os anos 1970-80, por exemplo, a novela brasileira surpreendeu por sua capacidade, inédita como produto comercial, de atrair público telespectador de diferentes classes sociais, composto de homens e mulheres, das mais diversas gerações e habitantes de todo território nacional. Surpreendeu também pela aceitação internacional. A exportação de novelas brasileiras demonstrou a possibilidade de reversão dos fluxos transnacionais de informação e cultura.

De acordo com Hambúrguer (2011), as novelas se destacam pela capacidade incomum de incorporar elementos da cultura popular, como a literatura de cordel, e comentários críticos sobre a política brasileira, mesmo sendo produzidas de forma industrial e sob censura. Hambúrguer exemplifica, em novelas como *Irmãos coragem* (1970) ou *Selva de pedra* (1972), sexo antes do casamento resultava em gravidez e matrimônio futuro. Ao longo dos anos, o divórcio foi legitimado (antes de legalizado), o prazer e a independência femininos também. Em geral houve uma expansão despolitizada do universo feminino e a valorização perversa de uma ideia de “mulher forte”, que, além de responsável pela família, deve trabalhar e pode almejar a satisfação amorosa. Ou seja, demonstra o caráter das novelas de incorporar os dilemas da vida cotidiana a fim de hegemonizar as ideias dominantes.

Hambúrguer (2011) aponta que relações entre novelas e consumo são notórias. Novela lança moda e ensina o uso de novos produtos, especialmente meios de comunicação e transporte. Hambúrguer aborda que nesta vitrine, temas polêmicos - como o orgasmo feminino, ou o racismo e o “beijo gay” - ganham visibilidade por meio da ação de personagens associados a certos objetos e estilos de vestir que sugerem uma “modernidade” sucessivamente atualizada. Visto que, nesse período na década de 70, novelas difundiam imagens de um país que se modernizava. Podia se observar as alusões à nação na forma da abordagem de esportes nacionais como a Fórmula 1 e o futebol, ou a arquétipos da cultura nacional como o coronel, o padre, o prefeito e o delegado. E já na segunda metade dos anos 1980, com a transição para a democracia, a Globo realizou seus títulos mais densos, com referências explícitas ao país e comentários sobre decepções e consequências não antecipadas da modernização. No trecho abaixo, podemos evidenciar o potencial que as telenovelas brasileiras tiveram em mobilizar a população:

A música ‘Brasil’, de Cazuza, também na voz de Gal Costa, dá o ritmo da montagem da vinheta de *Vale tudo* (1988). Planos curtos mostram a bandeira nacional em diferentes ângulos e situações: sendo feita à mão na máquina de costura, em uso oficial no mastro, carregada pela torcida de futebol. A abertura sintetiza em um minuto a trama que mobilizou o público brasileiro de segunda a sábado, no horário das oito, durante dez meses. A montagem de imagens com referência direta à nação brasileira emoldura a história de amor e ódio que culmina no suspense em torno de quem matou Odete Roitman?, a empresária vilã, personagem de Beatriz Segall, apaixonada por um gigolô. A novela de Gilberto Braga é talvez a expressão mais contundente da expansão do gênero. *Vale tudo* ganhou espaço nas primeiras páginas dos principais jornais. Reprise recente da novela repercutiu. Diversos trechos antológicos podem ser encontrados no You Tube. A permanência da obra em um gênero geralmente tido como descartável surpreende (Hambúrguer, 2011, p. 77).

Muitas telenovelas fizeram referência, de forma mais ou menos explícita, ao contexto nacional. Hambúrguer (2011) fornece exemplos significativos desse fenômeno. Em *Roque Santeiro* (1985), a trama gira em torno de uma cidade que vive à custa do culto a um falso santo. A novela, escrita por Dias Costa, usou uma vinheta que apresentava o título em verde, com uma sugestiva auréola amarela e um toque eletrônico, simbolizando a relação com o imaginário nacional. Outra obra relevante é *O Salvador da Pátria* (1989), de Lauro César Muniz, que exibiu imagens de Brasília em sua vinheta. Esta novela foi transmitida no mesmo ano em que Fernando Collor de Mello venceu Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições presidenciais, marcando o primeiro pleito presidencial pós-ditadura. A atuação da emissora líder na definição do resultado eleitoral gerou intensos debates políticos e acadêmicos, especialmente devido à crítica ao sistema político presente na novela. Na trama, Lima Duarte interpretava Sassá Mutema, um boia-fria honesto que se torna prefeito de Tangará, uma pequena cidade fictícia, antes marcada pela corrupção.

Segundo Hambúrguer (2011), no mesmo ano, a novela *Que Rei Sou Eu?*, do veterano Cassiano Gabus Mendes — que, em sua época como diretor da TV Tupi, inspirou *Beto Rockfeller* (1968), novela pioneira na linguagem coloquial contemporânea — teve impacto significativo na campanha eleitoral e no debate sobre o resultado das eleições. A novela, que abordou a história das disputas e corrupções palacianas no reino fictício de Avelã em tom de fábula, é um exemplo de como tramas de época podem ressoar no presente. Juntamente com a minissérie *Anos Rebeldes* (1992), de Gilberto Braga, que tratou do movimento estudantil e da luta armada contra o regime militar da década de 1960, essas produções sugerem que as narrativas históricas às vezes refletem questões contemporâneas precisamente devido à desconexão entre a temporalidade da narrativa e o tempo extranarrativo.

Em ambos os casos, os personagens, propositalmente ou não, sintonizaram pautas contemporâneas. *Anos rebeldes* foi escrita e planejada antes do início do movimento

pela renúncia do presidente Collor de Mello. No entanto, quando estreou, em agosto de 1992, o movimento estava em ascensão. O exemplo do movimento estudantil dos anos 1960 repercutiu junto aos ‘caras pintadas’, que denunciavam a corrupção presidencial (Hambúrguer, 2011, p. 77).

De acordo com Hambúrguer (2011), as novelas da Rede Globo se tornaram espaço privilegiado de atualização de uma comunidade nacional imaginada como “país do futuro”. A ditadura de Vargas propôs um programa desenvolvimentista que teve continuidade em chave democrática, expresso, por exemplo, no lema “50 anos em 5” de Juscelino Kubitschek. Observou-se que na agenda política, cultural e artística dominante durante o século XX, a desigualdade social se resolveria com o desenvolvimento econômico nacional e democrático. Os militares se utilizavam somente do primeiro termo, comportando a admiração pela sociedade norte-americana.

O folhetim eletrônico se organiza em torno de oposições dramáticas entre personagens pobres e ricos, da cidade grande e do ‘interior’, homens e mulheres de gerações diferentes. Essas tensões podem ser sintetizadas na oposição entre ser ‘tradicional’, adjetivo aplicado a coronéis e patriarcas, mulheres carolas e dependentes, ou ‘moderno’, termo associado à liberação dos costumes e enfatizado na veiculação de novas modas, meios de transporte e comunicação (Hambúrguer, 2011, p. 78-79).

Hambúrguer (2011) argumenta que a combinação incomum de artistas de esquerda, publicitários e um governo autoritário na criação da novela pode ajudar a compreender como o gênero superou os limites tradicionalmente atribuídos a esse formato, ganhando uma expressão significativa no cotidiano de milhares de espectadores. A novela contou com a participação de autoras oriundas do rádio, como Ivani Ribeiro e Janete Clair, e também com realizadores intelectualizados, que possuíam uma agenda ideológica de esquerda e experiência no cinema e no teatro das décadas de 1950 e 1960, como Bráulio Pedroso, Dias Gomes, Lauro César Muniz e Walter Avancini. Inclui, ainda, uma segunda geração de autores, composta por Sílvio de Abreu, Gilberto Braga e Glória Perez. A pressão autoritária do regime militar, com sua agenda modernizante e conservadora de "integração nacional" por meio dos meios eletrônicos, expressa nas diretrizes de política cultural e na severa censura, também deve ser considerada.

Conforme observado, o folhetim eletrônico refletiu processos de mudança em curso no país. A relação entre a novela e as diferentes interpretações da nação brasileira se torna mais clara em momentos em que a competição entre emissoras assume a forma de disputa entre versões divergentes do Brasil, como exemplificado pela rivalidade entre a Rede Record e a Rede Globo. A Rede Record, sob a liderança do bispo Edir Macedo, representava em suas

produções e pensamentos que legitimavam os dogmas da igreja evangélica, enquanto a Rede Globo apresentava um viés mais inovador. Hambúrguer (2011) acrescenta que, assim como a Globo se consolidou com uma marca "moderna", representada pelo logotipo metálico e o icônico "plim-plim" eletrônico, na década de 1990, a Rede Manchete se destacou com séries e novelas que exploravam o universo rural sob uma perspectiva ecológica, ilustrada pela exibição de corpos nus e pelo bordão "O Brasil que o Brasil desconhece". A novela *Pantanal* (1990), de Benedito Ruy Barbosa, destacou-se por propor explicitamente uma nova versão de identidade nacional, com foco na fauna, flora e família, em contraste com o consumismo moderno e liberal da concorrente. *Pantanal* ofereceu, com seus planos longos e gerais de paisagens bucólicas e rios de águas límpidas, além da nudez feminina, uma alternativa ao ceticismo com que os títulos da Globo abordavam as consequências não antecipadas da modernização.

Como já citado, Hambúrguer (2011) aborda que em 2006 ascendeu mais uma vez dentro do gênero a concorrência entre emissoras. O cinema da retomada (aqui colocar nota de rodapé) tematizou o universo da pobreza e da violência carioca em *Como nascem os anjos* (1999), *Cidade de Deus* (2002), *Ônibus 174* (2002), *Tropa de Elite I* (2007) e *II* (2010), entre outros. O cinema contemporâneo ganha proeminência na desconstrução do país que se queria de futuro, justamente quando o Brasil é reconhecido nacional e internacionalmente como potência emergente. Com *Vidas opostas*, de Marcílio Moraes, veterano da Globo, a Record ousou a levar este universo para as telenovelas. A Globo retruca a Record logo em 2007 com *Duas caras*, de Aguinaldo Silva, sobre a vida em uma favela, nesse caso, cenográfica. A novela busca chave alternativa à violência para abordar a favela. Hambúrguer (2011) afirma que nessas novelas a paisagem urbana saturada pela desigualdade e pelo poder paralelo do tráfico já não traz a marca das cores nacionais.

De acordo com Hambúrguer (2011), nos primeiros anos do século XXI, com a diversificação do campo audiovisual e a concorrência da TV a cabo, do DVD e da Internet, além da queda dos índices de audiência, o estilo de fazer novela que se notabilizou nas décadas de 1970 e 1980 começou a se enfraquecer. Embora ainda desempenhe um papel estratégico na receita e mantenha a competição entre as emissoras de televisão, as novelas diminuíram sua capacidade de polarizar audiências nacionais. A autora observa que as novelas passaram a abusar do uso de mensagens com conteúdo social, enquanto perdem seu diferencial estético e sua força polêmica.

Para ela, nos últimos trinta anos do século XX, o Brasil passou por intensas transformações estruturais, visíveis em alguns índices sociais e demográficos, como a queda

do ritmo de crescimento populacional, a migração do campo para a cidade, a entrada da mulher no mercado de trabalho e a alfabetização lenta, mas gradativa, de amplas parcelas da população. Hambúrguer acredita que a televisão, e especificamente a teleficção, participou ativamente dessas transformações.

Sob censura militar, impulsionada pela energia criativa de roteiristas, diretores e atores engajados na realização do projeto 'nacional e popular' na TV, em íntima conexão com um nascente mercado consumidor e com um campo publicitário que se fortalecia, a novela problematizou as tensões que acompanharam essas intensas transformações (Hambúrguer, 2011, p. 83).

Assim, considerando as telenovelas como um meio material de produção cultural com grande potencial de participação nas transformações da sociedade, o próximo tópico buscará analisar o papel das telenovelas na demarcação e reforço do pacto da branquitude por meio da representação de negros e negras. Para isso, será necessário estudar a formação social brasileira e o lugar do negro na sociedade.

4 A POPULAÇÃO NEGRA NAS TELENÓVELAS BRASILEIRAS: MARCAS DO PACTO DA BRANQUITUDE

Aos rebeldes, os filhos rejeitados e excluídos, parecem estar reservados os papéis de enfrentar, recusar e ultrapassar a força dos desejos dos próprios pais. Na história das nossas mídias audiovisuais, o desejo de branqueamento da nação, ideário que já estava consolidado desde o século XIX, acabou por torna-se um peso imagético, uma meta racial que nunca provocou rebeldias. Ao contrário, tornou-se convenção e naturalizou-se como estética audiovisual de todas as mídias, incluindo-se aí especialmente a TV, o cinema e a publicidade (Araújo, 2006, p. 72-73).

Como podemos perceber no trecho acima, Araújo (2006) aborda a visão de superioridade racial branca presente, embora às vezes camuflada, no discurso imagético “natural” e incontestável da sociedade brasileira. Mostra como a estética do branqueamento se tornou o padrão de referência para a produção das telenovelas brasileiras, como também em todas as mídias. Aborda, por exemplo, que a estética inaugurada no cinema novo⁴, que recusaria a narrativa da “purificação” e da idealização da realidade nacional, nunca se confrontou com a ideologia do branqueamento, questionando o padrão de apresentação dos nossos brancos ou quase brancos “bonitos”. Usa o exemplo de filmes como *Cidade de Deus*, com o seu exército de marginais negros e policiais (a força da ordem) brancos, que continuam de forma consciente ou inconsciente premidos pela vontade do branqueamento na construção de imagens sobre o país. Ainda segundo Araújo, mesmo as produções que poderiam ou poderão ser inovadoras na incorporação de negros, indígenas e mestiços como ilustração positiva de nossa multirracialidade e experiência social, e não como estereótipos de si mesmos, são vítimas da falta de discussão dessa questão, que tende a permanentemente alimentar os mesmo erros e mitos.

Araújo (2006) aponta a miscigenação como um discurso estratégico do branqueamento. Sinaliza que o debate sobre a mestiçagem no Brasil, apesar de geralmente conviver com ambiguidades e contradições, sofreu poucas mudanças no decorrer dos últimos cem anos. Santos (2002 *apud* Araújo, 2006) demarca inclusive que, embora no período final da escravidão o mestiço fosse visto como uma degeneração racial, a miscigenação já era vista no discurso dos abolicionistas como a solução para evitar a polarização de raças no país. Em outras linhas, Bosi (1994 *apud* Araújo, 2006) complementa que nos anos 30 o conceito sofre

⁴ “O Cinema Novo foi um movimento político-cultural surgido no final da década de 1950 e início dos anos 1960 que promoveu mudanças no que tange à fabricação de uma estética cinematográfica própria que pudesse incorporar características relacionadas à cultura e à sociedade brasileira com o intuito de promover uma busca pela legitimação identitária de um Brasil profundo que conversasse com sua própria história, mas que pudesse se desvincular de sua essência colonialista” (Silva Júnior, 2022, p.17).

uma inversão positiva, na busca por uma imagem autóctone do país, através da afirmação do nativo, do caboclo e do mestiço, em reação diante dos processos agudos de europeização que tinha no velho continente o parâmetro para a compreensão da cultura do Novo Mundo. Entretanto, com isso surge o grande mito da democracia racial como podemos notar no trecho abaixo:

No entanto, mesmo estando sob a batuta daqueles que marcaram profundamente a vida cultural contemporânea, como Gilberto Freyre, para os modernistas e os romancistas que surgiram do ciclo da literatura chamada regionalista, como Jorge Amado, a afirmação da miscigenação esteve sempre associada a idéia de que nesta terra se criava uma nação com uma nova raça, os brasileiros, frutos de um hibridismo em que prevaleceria a homogeneidade racial e cultural, que deixaria para trás, de forma completamente superada, a divisão racial de nossa formação. Nasce, nesse contexto, o conhecido mito da democracia racial brasileira (Araújo, 2006, p. 76).

Entretanto, Araújo (2016) assertivamente afirma que é falso que o Brasil seja um país singular, único paraíso da democracia racial, fundado na valorização do mestiço. Acredita que a ideologia da mestiçagem tenha sido uns dos traços comuns na construção da identidade nacional da maior parte dos países latino-americanos. Afirma que tanto quanto no Brasil, a miscigenação configurou-se como um mito fundador das novas nações latino-americanas que tinha na identidade nacional mestiça a superação da heterogeneidade racial, étnica e cultural de sua formação. Complementa ainda que, em todos esses processos, a existência de negros e indígenas foi progressivamente apagada ou no mínimo, sofreram apropriação das suas culturas como parte integrante de uma nova cultura nacional. Pontua que a miscigenação nunca deixou de representar um estado de passagem das “raças inferiores” para a raça superior branca. Afirma que embora a miscigenação tenha se tornado uma realidade nas classes populares, a elite continua branca, e a classe média alta continua branca.

Gilberto Freyre popularizou a visão do Brasil como um país onde todas as raças convivem de forma tranquila, onde o senhor e o escravo possuíram relações harmônicas e onde a democracia racial é motivo de orgulho. O conceito de miscigenação é ainda mais enfatizado, mas torna-se uma característica nacional positiva e o símbolo mais importante da cultura brasileira (Telles, 2003 *apud* Roza; Lopes, 2015, p. 4).

Assim sendo, no trecho abaixo relata um pouco como o negro é representado nas telenovelas:

E hoje, os mitos da ‘raça cósmica’, ou do ‘mulato inzoneiro’ que resultaria na formação de um homem novo ideal nas Américas, revelam-se apenas como

celebrações discursivas do passado, e caem por terra quando observamos as telenovelas brasileiras, mexicanas, colombianas, venezuelanas, ou produzidas em qualquer parte da América Latina, que funcionam como os melhores atestados de que sempre prevaleceu a ideologia da branquitude como formadora do padrão ideal de beleza e, ao mesmo tempo, como legitimadora da idéia de superioridade do segmento branco. A escolha dos galãs, dos protagonistas, celebra modelos ideais de beleza européia, em que quanto mais nórdicos os traços físicos mais destacado ficará o ator ou atriz na escolha do elenco. Os mesmos também receberão as melhores notas nos processos de escolha e premiação dos mais bonitos do ano pelas revistas que fazem a crônica cotidiana do mundo das celebridades. E, no lado contrário, os atores de origem negra e indígena serão escalados para representar os estereótipos da feiúra, da subalternidade e da inferioridade racial e social, de acordo com a intensidade de suas marcas físicas, seu formato de rosto, suas nuances cromáticas de pele e textura de cabelo, portanto, de acordo com o seu grau de mestiçagem (Araújo, 2006, p. 76-77).

Araújo (2006) denuncia que nas telenovelas, o melhor lugar reservado para o mestiço, é a representação do “povão”. “Os atores marcadamente mestiços, independente da fusão racial a que pertencem, se trazem em seus corpos e em suas faces uma maior quantidade de traços não-brancos, são sempre vítimas de estereótipos negativos” (Araújo, 2006, p. 77). Conforme Araújo relata que todos eles, dessa forma, são obrigados a incorporar na televisão a humilhação social que sofrem os mestiços em uma sociedade gerida pela ideologia do branqueamento, em que a acentuação de traços negros significa a possibilidade de viver um eterno sentimento racial de inferioridade, e uma consciência difusa e contraditória de ser uma classe inferior que deve se conformar com os lugares periféricos do mundo social.

Em uma discussão sobre o processo de construção identitário do sujeito negro, Souza (2021) aponta como o embranquecimento causa alienação. Submetidos a constantes representações estereotipadas, a identidade negra é massacrada e sufocada de distintas formas, tendo como efeito o auto-ódio. Não obstante que a ideia de “povão” mencionada por Araújo (2006) condiz com o pensamento de Souza (2021) que indica a ascensão social como via para tornar-se gente. Contudo, a ascensão é um mecanismo que impõe o apagamento da negritude. As produções imagéticas constroem uma ilusão que é reiterada, ou seja, a classe alta em contraponto com o “povão”, reproduz esse modelo normativo a ser alcançado, padrão esse que é branco.

Entretanto, Araújo (2006) acredita que o inconsciente racial coletivo brasileiro não acusa nenhum incômodo em ver tal representação da maioria do seu próprio povo na televisão. Considera que a internalização da ideologia do branqueamento provoca uma certa “naturalidade” na produção e recepção dessas imagens, e uma aceitação passiva e a concordância de que esses atores realmente não merecem fazer parte da representação do padrão ideal de beleza do país. Pontua que nem mesmo atrizes, que são reconhecidas, pelo

critério do branqueamento, como a mais perfeita representação da beleza advinda das fusões genéticas entre negros, indígenas e brancos, a exemplo de Camila Pitanga e Juliana Paes, conseguem escapar dos papéis de empregadas domésticas das nossas telenovelas, embora ocuparem lugar especial na indústria da publicidade.

Naturalmente, para todos nós, por força da nossa formação cultural, o padrão superior estético só pode ser representado por aqueles ou aquelas que continuam com o privilégio ('tiveram a sorte') de nascer de famílias brancas com características nórdicas acentuadas, a exemplo de Xuxa, Vera Fisher, Fábio Assunção ou Gisele Bündchen. Somente para eles estão reservados os papéis centrais do folhetim televisivo, ou as passarelas do mundo *fashion* (Araújo, 2006, p. 77).

Em outro momento, Araújo (2006) argumenta que a ideologia do branqueamento também se reflete nos comentários dos programas esportivos na televisão, nas páginas de esportes e nos xingamentos nos estádios de futebol. Ele observa que, apesar de nossos jogadores negros e mestiços frequentemente elevarem a imagem do país e o orgulho nacional durante eventos como a Copa do Mundo ou campeonatos europeus, eles são constantemente confrontados com a humilhação decorrente do estigma associado às suas aparências. Um exemplo recente e amplamente divulgado na mídia internacional é o caso do jogador de futebol Vini Jr. O jogador brasileiro, atuando pelo Real Madrid, clube de futebol espanhol, foi alvo de episódios de racismo tanto em campos de futebol quanto nas redes sociais. Recentemente, em 2023, ele enfrentou uma série de ofensas racistas em diversos jogos na Espanha, levando a uma ampla cobertura da mídia e a protestos públicos contra o racismo no esporte.

De toda forma, Araújo (2006) nota que o único fato que parece demarcar uma grande diferença entre uma ponta e outra do século XX é o crescimento da capacidade de pressão do próprio segmento populacional negro, que nunca percebeu na miscigenação uma saída para o problema racial, e assim sendo, nunca concordou com as teses defendidas pela elite branca. Afirma que ao longo do século XX houve várias formas de reações de combate aos padrões excludentes impostos pela branquitude, buscando desenvolver uma identidade de negritude, que é o caso dos quilombos, a revolta dos malês em Salvador, os vários jornais negros produzidos desde o início do século passado, o Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento, a criação do Partido da Frente Negra Brasileira, o Movimento Negro Unificado, entre outros. Durante o período de 25 de maio de 2024 a 05 de agosto de 2024, o Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB BH) sediou a exposição *Encruzilhadas da Arte Afro-brasileira*. A exposição buscava examinar e propor um outro referencial para uma

história antes contada na ótica hegemônica branca, acreditando que a arte-afrobrasileira seria a encruzilhada que manifesta os rumos das narrativas que ressignificam territórios e histórias. Esses movimentos condizem com o que Souza (2021) enfatiza com o seu livro “Tornar-se Negro”, ou seja, essa ação de retomada dos direitos de poder se autodefinir. Como aponta a autora, assumir a negritude também é um comprometimento com o resgate identitário e histórico.

Outro exemplo importante a ser demarcado neste trabalho visto a centralidade dessa pesquisa na representação de negros nas telenovelas, é o *blacksploitation*⁵. De acordo com Nunes (2023), negros e negras norte-americanos viam a necessidade de representações mais fiéis da sua realidade, que tratassem da pobreza e da vida dos guetos, mas também apresentasse ao mundo o impacto da produção cultural negra, suas músicas, danças, vestuários e modos de ser. Para isso, era necessário, entre outras coisas que os negros ocupassem o espaço do cinema, interpretando personagens, produzindo, roteirizado e dirigindo produtos audiovisuais. Nunes compreende que mesmo diante de uma estrutura de raízes coloniais que buscou estigmatizar e estereotipar negros e negras dentro e fora da mídia, negros e negras se mobilizaram para ocupar os espaços das artes e mostrar outros aspectos de suas vivências.

Bento (2022) inicia seu livro *O pacto da branquitude* referenciando um trecho do samba-enredo da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, intitulado *História de Ninar Gente Grande*. Esse enredo incorporou epistemologias decoloniais na História do Brasil, buscando superar o passado colonial e hegemônico do saber histórico, e propondo uma reinterpretação da narrativa histórica a partir de perspectivas de atores oprimidos e esquecidos. O enredo convida figuras como Marias, Mahins, Meirelles e Malês a narrar a história do Brasil. Nesse contexto, Cida Bento recorda um episódio envolvendo seu filho, então com dez anos, que recusou participar das aulas de história sobre escravidão devido a um incidente de racismo com um colega branco.

Bento (2022) reflete sobre a situação ocorrida durante a aula de história. Apesar de o aluno ter sido exposto às violências e abusos sistemáticos sofridos pelos negros, como os retratos de navios negreiros abarrotados de pessoas em condições desumanas, marcas a ferro e o trabalho forçado, o garoto branco manifestou que era uma vergonha ser descendente de africanos escravizados. Em resposta, a autora provocou seu filho a elaborar uma lista de feitos

⁵ “Inicia-se na década de 1970 o chamado *blacksploitation*, um movimento filmico que buscou retirar o negro do papel de coadjuvante e o integrar como herói da história. O *blacksploitation* trouxe uma nova linguagem ao cinema norte-americano ao levar às telas um protagonismo negro que deu espaço às suas vivências, práticas e costumes” (Nunes, 2023, p. 69).

atribuídos tanto aos escravocratas quanto aos escravizados no Brasil. Ela percebeu que, do lado dos escravocratas, a lista incluía expropriação de trabalho, violência física e psicológica, estupro, invasões, exploração de recursos naturais e outras barbaridades. Por outro lado, a lista dos escravizados se restringia ao fato de terem sido trazidos à força para um país desconhecido, trabalhando sem remuneração e produzindo riquezas para os colonizadores em troca de suas próprias vidas. E assim, podemos perceber o quanto a branquitude não reconhece os seus privilégios e a sua responsabilidade racial em nosso país, como podemos perceber no trecho abaixo:

O colega de sala do meu filho não conseguia perceber que, enquanto branco e com comentários daquele tipo, ele perpetuava um estigma muito antigo, que desde cedo cria diferenças e hierarquias nas narrativas sobre negros e brancos. O menino não via que eram pessoas do grupo racial a que ele pertence - branco - que haviam protagonizado a escravidão dos negros. É isso, sim, poderia ser motivo de vergonha (Bento, p. 08, 2022).

Bento (2022) acredita que o maior cerne da questão está no não reconhecimento da herança escravocrata nas instituições e na história do país. Afirma que não possuímos um problema negro no Brasil, mas um problema nas relações entre negros e brancos. Uma vez que, é a supremacia branca incrustada na branquitude, uma relação de dominação de um grupo sobre outro, como tantas que observamos cotidianamente ao nosso redor, na política, na cultura, na economia e que assegura privilégios para um dos grupos e relega péssimas condições de trabalho, de vida, ou até a morte, para o outro. Dessa forma, Bento afirma que é importante e preciso reconhecer e debater essas relações de dominação para criarmos condições de avanço para outro tipo de sociedade e outros pactos civilizatórios, uma vez que se acredita que as relações de dominações são construídas e perpetuadas através de pactos, quase sempre não explicitados. Com isso, a autora debruça sua atenção na branquitude e nos pactos narcísicos que a mantêm, como ela bem explica no trecho abaixo:

Ou seja, trata-se de compreender a perspectiva que emerge quando deslocamos o olhar que está sobre os ‘outros’ racializados, os considerados ‘grupos étnicos’ ou os ‘movimentos identitários’ para o centro, onde foi colocado o branco, o ‘universal’, e a partir de onde se construiu a noção de ‘raça’ (Bento, 2022, p. 13).

Bento (2022) compreende que as organizações constroem narrativas sobre si próprias sem considerar a pluralidade da população com a qual se relacionam, que utiliza seus serviços e que consome seus produtos. Observa que embora muitas dessas organizações dizerem prezar pela diversidade e a equidade, é notório a contradição, uma vez que a maioria de suas

lideranças e de seu quadro de funcionários é composta quase exclusivamente de pessoas brancas. Desse modo, a presença e as contribuições negras se tornam invisibilizadas, a partir da construção da história das instituições e da nossa sociedade.

Em outras linhas, Bento (2022) complementa ao dizer que as instituições públicas, privadas e da sociedade civil definem, regulamentam e transmitem um certo modo de funcionamento que torna homogêneo e uniforme não somente os processos, ferramentas e os sistemas de valores, mas assim como o perfil de seus empregados e lideranças, que na sua grande maioria são do sexo masculino e branco. Ainda afirma que essa transmissão atravessa gerações e altera pouco a hierarquia das relações de dominação ali instauradas. Para Bento, esse fenômeno tem um nome, branquitude, e sua perpetuação no tempo se deve a um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios, o pacto da branquitude.

Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o ‘diferente’ ameaçasse o ‘normal’, o ‘universal’. Esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele. Tal fenômeno evidencia a urgência de incidir na relação de dominação de raça e gênero que ocorre nas organizações, cercada de silêncio. Nesse processo, é fundamental reconhecer, explicitar e transformar alianças e acordos não verbalizados que acabam por atender a interesses grupais, e que mostram uma das características do pacto narcísico da branquitude (Bento, 2022, p. 15).

Bento (2022) constata que a representação excessiva de pessoas brancas nos lugares mais qualificados demonstram que é porque elas mereceram isso, e a ausência de negras e negros deve-se ao fato de não estarem devidamente preparados. Acredita que um dos grandes desafios, por exemplo, é problematizar a compreensão de que os resultados de processos seletivos, contratações e promoções que colocam homens brancos majoritariamente em posições mais qualificadas são provenientes exclusivamente do mérito que essas pessoas têm pela excelência individual naquilo que são e fazem. E assim, desse modo julga necessário compreender o conceito comum de meritocracia que é o de um conjunto de habilidades intrínsecas a uma pessoa que despende de esforço individual e não estabelece nenhuma relação dessas habilidades com o contexto social do grupo em que está inserida. A meritocracia então defende que cada indivíduo é o único responsável por seu lugar na sociedade.

Por assim dizer, Bento (2022) traz algumas indagações referente a “competência” exigida em nossa sociedade, uma vez que a mesma está ligada a um tipo de familiaridade com códigos da cultura organizacional adquiridos ao longo da história em algumas instâncias mais

estratégicas das instituições e que historicamente não é acessada, em geral, por grupos que carregam uma herança de discriminação e exclusão. Assim sendo, afirma que o sistema meritocrático não considera o impacto de histórias e heranças diferentes na vida contemporânea dos grupos, como por exemplo a qualidade de escolas frequentadas, a disponibilidade de equipamentos e acesso à internet nos ambientes familiares e escolares, ao sistema de saúde, de saneamento básico nos locais de moradia e entre outros exemplos.

Bento (2022) explica que a realidade da supremacia branca nas instituições públicas e privadas da sociedade brasileira é usufruída pelas novas gerações brancas como mérito do seu grupo, assim dito acrescenta que a branquitude age como se não tivesse nada a ver com os atos anti-humanitários cometidos no período da escravidão, que corresponde a $\frac{4}{5}$ da história do país, ou com aqueles que ainda ocorrem na atualidade. Como podemos melhor observar no trecho abaixo:

Descendentes de escravocratas e descendentes de escravizados lidam com heranças acumuladas em histórias de muita dor e violência, que se refletem na vida concreta e simbólica das gerações contemporâneas. Fala-se muito na herança da escravidão e nos seus impactos negativos para as populações negras, mas quase nunca se fala na herança escravocrata e nos seus impactos positivos para as pessoas brancas. É possível identificar a existência de um pacto narcísico entre coletivos que carregam segredos em relação a seus ancestrais, atos vergonhosos como assassinatos e violações cometidos por antepassados, dentro dos próprios grupos, numa espécie de sepultura secreta (Bento, 2022, p. 19).

Dessa maneira, Bento (2022) denuncia a urgente necessidade de fazer falar o silêncio, refletir e debater acerca da herança deixada pela expropriação, violência e brutalidade para não condenarmos a sociedade a repetir indefinidamente atos anti-humanitários similares. Segundo ela, essa herança está inscrita na subjetividade do coletivo, mas que não é reconhecida publicamente. Como já abordado anteriormente acerca do pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas - que possui o objetivo de manter os seus privilégios - chamado de pacto da branquitude, a autora pontua que este pacto, ou melhor, acordo tácito, o contrato subjetivo não verbalizado possibilitam as novas gerações o benefício de usufruir de tudo que foi acumulado, mas que têm que se comprometer “tacitamente” a aumentar o legado e transmitir para as gerações seguintes, fortalecendo seu grupo no lugar de privilégio. Assim sendo, podemos trazer o trecho abaixo para entendermos a importância de desvelar a branquitude e suas heranças:

O pacto é uma aliança que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável para ser suportado e recordado pelo coletivo. Gera esquecimento e desloca a memória para lembranças encobridoras comuns. O pacto suprime as recordações que trazem

sofrimento e vergonha, porque são relacionadas à escravidão. Assim, falar sobre a herança escravocrata que vem sendo transmitida através do tempo, mas silenciada, pode auxiliar as novas gerações a reconhecer o que herdaram naquilo que vivem na atualidade, debater e resolver o que ficou do passado, para então construir uma outra história e avançar para outros pactos civilizatórios (Bento, 2022, p. 20).

Não menos importante, Bento (2022) aborda que a história do Ocidente com a expansão das civilizações greco-romanas, os descobrimentos ibéricos, a formação dos grandes impérios coloniais e, hoje, a mundialização explicita o modo imaginário como posições de inferioridade para o aprisionamento do outro foram construídas. É possível identificar que naquele momento “o discurso europeu sempre destacou o tom da pele como a base principal para distinguir status e valor. As noções de ‘bárbaros’, ‘pagãos’, ‘selvagens’ e ‘primitivos’ evidenciam a cosmologia que orientou a percepção eurocêntrica do outro” (Bento, 2022, p. 21). Isso posto, Bento analisa que a visão dos europeus sobre os não europeus ganhou força e identidade, colocando-se como o “homem universal”, em comparação com os não europeus.

“Assim, foi no bojo do processo de colonização que se constitui a branquitude. Os europeus, brancos, foram criando uma identidade comum que usou os africanos, negros, como principal contraste” (Bento, 2022, p. 22). Bento (2022) ainda contribuiu ao apontar que a natureza desigual dessa relação possibilitou que os brancos estipulassem e disseminassem o significado de si próprios e do outro através de projeções, exclusões, negações e atos de repressão. Afirma que à medida que a Europa foi se expandindo pelo mundo e os europeus foram acessando e se apropriando dos recursos materiais e simbólicos dos “outros”, a narrativa da branquitude foi sendo edificada. Refere por exemplo, ao estigma do negro, quando segundo dados de 2019, da Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados (Seade) e do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (Dieese) a população negra trabalha duas horas a mais do que a branca em qualquer parte do Brasil.

Em vista disso, Bento (2022) infere que essa realidade é uma continuidade de seu lugar histórico de trabalho no país, em que o escravizado foi o motor da metrópole e da colônia. Sendo que, através do seu trabalho nos amplos ciclos econômicos, do açúcar, do café e do ouro produziu riquezas e possibilitou a consolidação da classe dominante brasileira, e ainda contribuiu para o enriquecimento europeu. No entanto, mesmo assim, a população escravizada não foi indenizada após o fim da escravidão. No Brasil, se preocupou em prover reparação aos proprietários de escravizados. Em 1871, por exemplo, foi publicada a Lei do Ventre Livre, que libertou os filhos das mulheres escravizadas, mas colocando-os na condição de custódia do senhor, que deveria receber uma indenização quando a criança atingisse oito anos de idade, ou então podia exigir que a criança compensasse trabalhando até os 21 anos de idade, demonstrando uma clara forma de institucionalizar o trabalho infantil, e não

surpreendentemente até os dias atuais o maior número de casos de trabalho infantil atingem crianças negras. “A colonização européia das Américas inaugurou um sistema mundial capitalista que ligou raça, terra e divisão do trabalho, conferindo substância à relação de dominação que se constituiu” (Bento, 2022, p. 27).

De acordo com Almeida (2018), o racismo constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional.

Após anos vendo telenovelas brasileiras um indivíduo vai acabar se convencendo que mulheres negras têm uma vocação natural para o emprego doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, meticolosos e racionais em suas ações. E a escola reforça todas estas percepções ao apresentar um mundo em que negros e negras não tem muitas contribuições importantes para a história, literatura, ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças à bondade de brancos conscientes (Almeida, 2018, p. 51).

A partir dessa colocação, Almeida (2018) questiona se, apesar das generalizações e exageros, a realidade confirmaria essas representações imaginárias da situação dos negros. Ele observa que, de fato, as mulheres negras são a grande maioria das trabalhadoras domésticas, a maior parte das pessoas encarceradas é negra e as posições de liderança nas empresas e no governo geralmente estão nas mãos de homens brancos. Almeida indaga se os meios de comunicação estariam apenas retratando o que é realmente a realidade. Dessa forma, ele conclui que o que é apresentado não é a realidade, mas uma representação do imaginário social acerca das pessoas negras. “A ideologia, portanto, não é uma representação da realidade material, das relações concretas, mas a representação da relação que temos com essas relações concretas” (Almeida, 2018, p. 51).

Assim sendo, Almeida (2018) considera que afirmar que a nossa visão sobre a sociedade não é um reflexo da realidade, mas a representação de nossa relação com a realidade faz total diferença. Acredita que isto faz da ideologia mais do que o mero produto do imaginário, a ideologia é, antes de tudo, prática. No trecho abaixo, bem ilustra a reflexão do autor:

Para nos convencemos ou, no mínimo, não nos espantamos com a existência de *lugares de negro e lugares de branco* na sociedade não basta ler os livros de autores racistas como Gobineau, Nina Rodrigues ou Oliveira Vianna. É necessário, por exemplo, que ao frequentar a escola as lições destes autores racistas sejam acompanhadas de uma realidade em que os professores sejam brancos, que os autores sejam brancos, que os alunos sejam brancos e que as pessoas consideradas

importantes sejam igualmente brancas. Da mesma forma, o imaginário em torno do negro criminoso representado nas novelas e nos meios de comunicação não poderia se sustentar sem um sistema de justiça seletivo, sem a criminalização da pobreza e sem a guerra às drogas. Ademais, a própria indiferença teórica sobre a desigualdade racial nos campos político e econômico é fundamental para constituir um imaginário racista, pois assim, sem críticas ou questionamentos, a discriminação racial ocorrida nas relações concretas aparecerá à consciência como algo absolutamente ‘normal’ e ‘corriqueiro’ (Almeida, 2018, p. 52).

Deste modo, Almeida (2018) afirma que o racismo é uma ideologia, desde que se considere que toda ideologia só pode subsistir se estiver fundamentado em práticas sociais concretas. Por exemplo, acredita que mulheres negras são consideradas pouco capazes porque existe todo um sistema econômico, político e jurídico que perpetua essa condição de subalternidade, e que dessa forma as mantém nos cargos com baixos salários, fora dos espaços de tomada de decisões, sendo expostas a todo tipo de violência. Ainda segundo o referido autor se a representação das mulheres negras não fosse resultado de práticas efetivas de discriminação, toda a oportunidade em que uma mulher negra fosse representada em lugares subalternos e de pouco prestígio haveria protestos e, se obras artísticas fossem, seriam categorizadas como peças de fantasia.

No trecho abaixo, podemos perceber que a ideologia racista é perpetuada pelos meios de comunicação através das representações:

Ao mesmo tempo em que o racismo se realiza nas práticas discriminatórias, o significado destas práticas é dado pela ideologia. Nossa relação com a vida social é mediada pela ideologia, ou seja, pelo imaginário que é reproduzido pelos meios de comunicação, pelo sistema educacional e pelo sistema de justiça em consonância com a realidade. Assim, uma pessoa não nasce branca ou negra, mas *torna-se* a partir do momento em que seu corpo e sua mente são conectados a toda uma rede de sentidos compartilhados coletivamente, cuja existência antecede à formação de sua consciência e de seus afetos (Almeida, 2018, p. 52-53).

Sendo assim, Almeida (2018) aborda que a representação do negro na mídia pode, entretanto, atingir a própria percepção que pessoas negras possuem de si mesmos, uma vez que submetidos às pressões de uma estrutura social racista, o mais comum é que o negro e a negra internalizem a ideia de uma sociedade repartida entre negros e brancos, em que brancos mandam e negros obedecem. Aponta que somente a partir de reflexão crítica⁶ sobre a sociedade e sobre a própria condição pode fazer um indivíduo, mesmo sendo negro, enxergar

⁶ Neste livro em especial, Almeida (2018) faz uma análise marxista, partindo então de uma reflexão crítico-dialética, a partir do método marxista, a qual aponta, portanto, um debate que considera a questão social, o trabalho, enfim, as relações sociais no capitalismo. Contudo, é importante referir, ainda, que existem outros campos e caminhos teóricos e críticos que fazem tal reflexão, como a decolonialidade, mas neste caso em especial o marxismo se coloca como alternativa para refletir aspectos da sociabilidade vigente.

a si próprio e o mundo que o circunda para além do imaginário racista, uma vez que por exemplo se boa parte da sociedade enxerga o negro como suspeito, se o negro aparece na TV como suspeito, se poucos elementos fazem crer que negros sejam outra coisa a não ser suspeitos, é de se esperar que pessoas negras também achem negros suspeitos.

Almeida (2018) também elucida que o racismo estrutural não se limita apenas a irracionaisismos⁷. Embora, o folclore, os “lugares-comuns”, as piadas e os misticismos sejam importantes ferramentas de propagação do racismo, pois é por meio da cultura que percebemos a naturalização da discriminação no imaginário social. Balibar e Wallerstein (*apud* Almeida, 2018, p. 54) acreditam que não existe racismo sem teoria e consequentemente afirmam que as teorias racistas procedem das elites, das classes dominantes. Almeida sinaliza que a ciência tem o poder de produzir um discurso de autoridade, que poucas pessoas têm a condição de contestar, salvo aquelas inseridas nas instituições em que a ciência é produzida. Chegando à conclusão que “É da natureza da ciência produzir um discurso autorizado sobre a verdade” (Almeida, 2018, p. 54).

Segundo Almeida (2018) o racismo no Brasil, contou com a inestimável participação das faculdades de medicina, das escolas de direito e dos museus de história natural. Conta que no século XX, durante o Estado novo, o discurso socioantropológico da democracia racial brasileira seria parte significativa desse quadro em que cultura popular e ciência fundem-se num sistema de ideias que exprimem um sentido amplo para práticas racistas já observadas na vida cotidiana. E assim, considera que ao contrário do que se espera, a educação pode aprofundar o racismo na sociedade.

É importante salientar que Almeida (2018) compreende que o racismo científico e a relação entre a raça e biologia, o desenvolvimento do capitalismo e os avanços tecnológicos da sociedade industrial fizeram emergir um tratamento mais sutil da questão racial. Aponta que a substituição do termo racismo científico e do discurso da inferioridade das raças pelo “relativismo cultural” e pelo “multiculturalismo” não se explica por uma “revolução interior” ou por uma “evolução do espírito”, mas por mudanças na estrutura econômica e política que exigem formas mais sofisticadas de dominação.

Em uma sociedade que se apresenta como *globalizada*, *multicultural* e constituída de *mercado livres*, ‘o racismo já não ousa se apresentar sem disfarces’. É desse modo que o racismo passa da destruição das culturas e dos corpos com ela identificados, para a *domesticação* de culturas e de corpos. Por constituir-se da

⁷ Marcela Soares (2023) discute que o irracionismo é fruto de uma sociabilidade que necessita incessantemente expropriar territórios e meios de vida; hierarquizar, subalternizar, e violentar corpos para viabilizar melhores condições de valorização de valor.

incerteza e da indeterminação, é certo que o racismo pode, a qualquer momento, descambar para a violência explícita, a tortura e o extermínio. Porém, assim que a superioridade econômica e racial foi estabelecida pela *desumanização*, o momento posterior da dinâmica do racismo é o do enquadramento do grupo discriminado em uma versão de *humanidade* que possa ser controlada. Ao invés de destruir a cultura é mais inteligente determinar qual o seu valor e seu significado (Almeida, 2018, p. 55).

Fanon (*apud* Almeida, 2018, p. 56-57) completa que “o rigor do sistema torna supérflua a afirmação cotidiana de uma superioridade”. Sendo que ele entende rigor como a capacidade do sistema econômico e político de absorver de modo cada vez mais eficiente os conflitos, inclusive os raciais. Afirma também que, mesmo que possam ser consideradas perigosas, pois trazem possibilidades contestadoras de leitura de mundo e da ordem social vigente, as culturas negra ou indígena, por exemplo, não precisam ser eliminadas desde que haja possibilidade de tratá-las como “exóticas”. Em vista disso, Almeida (2018) sinaliza que o exotismo confere valor à cultura, ao passo que as manifestações são integradas ao sistema na forma de mercadoria. Aponta que, o cinema, a literatura, a música e as artes plásticas não necessitam negar a existência do racismo; pelo contrário, produções artísticas de grande repercussão tratam do racismo e do sofrimento por ele provocado de modo direto.

Não é apenas extirpando a cultura que o racismo se apresenta, mas ‘desfigurando-a’ para que a desigualdade e a violência apareçam de forma ‘estilizada’, como ‘tema de meditação’ ou ‘peça publicitária’, e possam, assim ser integradas à *normalidade* da vida social. A permanência do racismo exige, em primeiro lugar, a criação e recriação de um imaginário social em que determinadas características biológicas ou práticas culturais sejam associadas à raça e, em segundo lugar, que a desigualdade social seja naturalmente atribuída à identidade racial dos indivíduos ou, de outro modo, que a sociedade se torne indiferente ao modo com que determinados grupos raciais detêm privilégios (Almeida, 2018, p. 57).

Em outras linhas, Almeida (2018) aborda que muitas explicações acerca do racismo perpassa a existência de uma supremacia branca. Mostra que a supremacia branca pode ser entendida como a dominação exercida pelas pessoas brancas em diversos âmbitos da vida social. E ainda complementa que esta dominação é resultado de um sistema que por seu próprio modo de funcionamento atribui vantagens e privilégios políticos, econômicos e afetivos às pessoas brancas. É interessante que se entende que o problema de considerar o racismo como obra da supremacia branca ocorre quando se considera este termo fora de um contexto histórico. Acredita que não existe uma espécie de “essência” branca impressa na alma de indivíduos de pele clara que os levassem a arquitetar sistemas de dominação racial. Para Almeida, é inegável que uma das características do racismo é a dominação de um

determinado grupo racial sobre outro, mas que o problema está em saber como e em que circunstâncias essa dominação acontece.

Almeida (2018) argumenta que a ideia de supremacia branca pode ser útil para compreender o racismo quando analisada a partir do conceito de hegemonia e das teorias críticas da branquitude. Ele define a branquitude como uma posição na qual sujeitos foram sistematicamente privilegiados no acesso a recursos materiais e simbólicos, inicialmente gerados pelo colonialismo e imperialismo, e que continuam a ser mantidos e preservados na contemporaneidade.

Nesse contexto, De Faria e Fernandes (2007) afirmam que a teledramaturgia não atua na realidade por meio de uma narrativa desvinculada de um projeto ideológico; ao contrário, busca construir a realidade. Portanto, a televisão não representa apenas um espaço de narrativa do real, mas de construção do real. Essa construção é claramente influenciada por processos de controle político que visam homogeneizar o coletivo.

Considerando que o papel da cultura influencia a elaboração das representações, podemos observar que a maneira como o(a) negro(a) é representado na mídia constitui um processo violento e de apagamento da história do povo negro, condicionando-o a uma posição periférica na sociedade brasileira. Assim, a representação de negros e negras nas telenovelas brasileiras reflete um processo ideológico de aniquilação da população negra que persiste há muito tempo. Como já abordado, a maior parte dos roteiristas limita a vivência de seus personagens negros a condições de marginalização.

Alguns exemplos ilustram bem esta afirmação. Em 2017 por exemplo, a colunista Stephanie Ribeiro refletiu em sua coluna na revista Marie Clarie on-line, chamada Black Girl Magic, como as emissoras de televisão brasileira representam os negros, em personagens que são pobres, sofrem e estão presos a uma trama única que é enfrentar o racismo. Assim sendo, esta entrevista intitulada “Até quando as negras serão as domésticas na sua novela?” denuncia o lugar comumente direcionado às atrizes negras nas telenovelas brasileiras.

Ribeiro (2017) acredita que embora a pauta racial esteja em alta, a forma como ela é conduzida é bastante questionável, apresentando mais do mesmo no que se refere a representação do negro. Exemplifica que em 2016, a primeira protagonista do seriado *Malhação*, Joana, interpretada pela atriz Aline Dias, era pobre, não tinha completado os estudos, era filha de mãe solo que já tinha morrido e inicia a trama sendo empregada doméstica. Segundo Ribeiro, a trama recorreu ao debate antirracista, porém o final do seriado foi apresentando a protagonista e sua meia-irmã racista casando juntas superando a “rivalidade”, como se o racismo acabasse daquela forma, demonstrando que a branquitude

propôs a pensar o racismo de forma rasa, sem o real interesse de combatê-lo, uma vez que racismo é crime, não deveria ser perdoado num simples gesto de arrependimento como sugerido pela série e sim, ter sido punida como é previsto pela lei.

Ribeiro (2017) relata que durante a exibição do seriado surgiu um grande movimento nas redes sociais que criticava duramente a posição da protagonista na narrativa da trama. Sempre de cabelos presos e de uniforme, e em posição de subserviência, incomodou bastante o público que acompanhava a trama e isso trouxe reviravoltas no destino da personagem que passou por uma ascensão social. Porém, continuou sendo a garota negra no mundo dos brancos. Ribeiro denuncia que os roteiristas, em geral, não se dão conta que suas personagens negras são severamente isoladas de contato com outros negros. Geralmente, os personagens negros não possuem pais negros, costumeiramente são filhos de mães solteiras que morrem ou aparecem muito pouco na trama. Como é o caso de Preta, interpretada por Taís Araújo, em *Da Cor do Pecado*, que teve a mãe morta logo no início da trama. Preta, a primeira protagonista negra de uma novela contemporânea e urbana da Rede Globo, e Paco, interpretado por Reynaldo Gianecchini, se apaixonam. Paco é um homem branco, rico e o seu pai desconfia que Preta seja interesseira, por ser negra e pobre. A mocinha ainda sofre poucas e boas na mão da vilã da novela, Bárbara, ex-namorada de Paco, uma mulher racista. Sendo o desfecho da história, Paco e Preta terminam juntos, vencendo assim o racismo do pai e as desigualdades. E assim, questiona se o único drama de negros e negras nas telenovelas seria sofrer na mão do sogro, da sogra ou do meio-irmão racista.

Tendo em vista esse cenário, por exemplo, Bianca Santana, uma das grandes pensadoras do racismo na atualidade, autora do livro “Quando me descobri negra”, concede entrevista para o canal Ecoa uol, após o lançamento de uma nova edição do livro. Nessa entrevista, Bianca Santana (*apud* Linhares 2023) afirma categoricamente que o trabalho de domésticas é resquício da escravidão. Em um trecho da entrevista, Santana é questionada se ainda se sentia como tinha relatado em um dos capítulos do seu livro dizendo que sempre é lembrada que ser professora universitária, morar em bairro central, frequentar cafés e restaurantes de classe média, ou melhor a casa grande não era para ela. Prontamente, a autora responde que o fenômeno ainda era o mesmo, mas que o sentia diferente. Antes, tinha uma dor, um sentimento de raiva de as pessoas reafirmarem que aquele não era o seu lugar. Mas naquele momento, afirma que tirou a percepção dela para olhar essa outra pessoa que não consegue admitir que alguém diferente dela possa frequentar os mesmos espaços que ela. Assim sendo, Santana ilustra que certa vez estava na fila de uma sorveteria e que uma mulher a perguntou se ela conhecia alguém, uma amiga ou uma prima para indicar para trabalhar na

casa dela. “Respondi que não tinha, mas que se ela também tivesse uma amiga ou uma prima para me indicar eu aceitava. Eu só queria tomar um sorvete” (Santana *apud* Linhares, 2023).

Dessa forma, Ribeiro (2017) reflete que os roteiristas das telenovelas brasileiras parecem não conseguir escrever personagens negras que não sejam socialmente marginalizadas. Exemplifica com a personagem Leila, uma arquiteta interpretada pela Lucy Ramos, em *A Força do Querer*, que sumiu rapidamente da história. Ribeiro afirma que se ela fosse uma empregada doméstica provavelmente não teria sumido da trama, uma vez que acredita que os roteiristas não sabem escrever sobre negras arquitetas com a mesma facilidade que o faz sobre negras pobres sofrendo racismo à espera de um homem branco para salvá-las. Desse modo, Ribeiro sinaliza a importância de fomentar trabalhos de roteiristas, diretores e dramaturgos negros para assim o povo negro poder escrever o seu próprio roteiro.

Desse modo, Dias (2010) conclui que as representações consistem na forma fenomênica da “coisa em si” capturada pela consciência, que ao mesmo passo que oferece elementos para desvelar o objeto representado, também o mascara. Sendo assim, suspeitamos que as representações da realidade de pessoas negras nas telenovelas por muito tempo foram feitas para consolidar as posições subalternas destinada a essa população. O lugar que comumente foi reservado para atores e atrizes negros/as nos move a refletir sobre o processo de difusão do preconceito que os coloca na “casa-grande”, mas mantendo a “senzala”. Por exemplo, Helena, interpretada por Taís Araújo na novela *Viver a Vida* exibida pela Rede Globo entre 2009 a 2010, é um forte exemplo de como a branquitude muitas vezes atua para impedir que pessoas negras alcancem posições de prestígio na sociedade. A personagem, criada por Manoel Carlos, enfrenta diversos desafios e discriminações ao longo da trama, refletindo dinâmicas reais de exclusão e do racismo estrutural.

As personagens femininas criadas por Manoel Carlos, conhecidas como “Helenas”, são um marco na história da teledramaturgia brasileira, especialmente em suas novelas das décadas de 80, 90 e início dos anos 2000. Manoel Carlos é reconhecido por construir personagens femininas complexas, com diversas nuances e profundamente humanas, refletindo dilemas pessoais e sociais de mulheres contemporâneas. Dramas familiares, o bairro Leblon e a protagonista chamada Helena: essa era a assinatura de Maneco (como popularmente é chamado o autor). O nome “Helena” tornou-se quase um símbolo em suas obras, representando um arquétipo de mulher que enfrenta desafios existenciais e emocionais, muitas vezes relacionados a questões de amor, família e identidade. Cada “Helena” criada por Maneco possui características únicas, mas todas compartilham a característica de serem mulheres fortes, independentes, por vezes vulneráveis, que lutam para encontrar seu lugar no

mundo. No documentário *Tributo - Manoel Carlos*, original da Globoplay, podemos ver que se criou um imaginário de que Helena seria uma mulher branca. Ao todo, Maneco escreveu nove “Helenas”, sendo que apenas a penúltima foi negra. Assim sendo, podemos pontuar que este momento gerou duas grandes novidades, a primeira Helena negra escrita pelo autor Manoel Carlos e a primeira protagonista negra de uma novela das 20 horas, carro-chefe da programação.

Contudo, se é esperado que, quando uma atriz é chamada para interpretar Helena de Manoel Carlos, ela se sinta realizada, não foi o que aconteceu a todo momento com Taís. Ao se analisarem reportagens e entrevistas da época, é visível que ela estava contente e satisfeita com o convite. Entretanto, no programa *Saia Justa*, exibido no canal GNT, em 12 de abril de 2017, essa conclusão foi desfeita quando se iniciou a pauta ‘Pânico’ (Tourinho, 2017, p. 39).

Em sua participação no *Tributo - Manoel Carlos*, Taís afirma que

a expectativa estava lá no alto, porque era a primeira protagonista, uma protagonista de novela das 21 h, do Manoel Carlos. Era uma expectativa que ia além do além. Era difícil aceitar uma negra bem posicionada sem você justificar o porquê ela estava ali, qual era toda a corrente que ela teria arrastado até então para poder fazer parte daquele lugar fazer parte desse lugar de todos os lugares e lados. Aquilo bateu diretamente em mim.

Durante a exibição da novela, em entrevista concedida ao portal IG, Aguinaldo Silva, autor de grandes sucessos da teledramaturgia brasileira, criticou Helena, vivida por Taís Araújo. “O que falta a essa Helena é o componente racial. Você não pode ter uma atriz negra na novela como se fosse uma branca”, diz Silva.

Dessa forma, podemos concluir que a Helena em *Viver a vida* pode representar como a branquitude lida com a possibilidade de ascensão social de negros(as). Santos *et al.* (2020) afirmam que a primeira protagonista negra de Maneco trouxe a esperança de uma desconstrução do estereótipo da mulher negra nas telenovelas, que costumeiramente era retratada como a serviçal, ou a mulher sexualidade. Porém, no entanto, essa esperança cai por terra ao passo que a personagem perde o posto de protagonismo para a coadjuvante Luciana, interpretada por uma atriz branca, Aline Moraes. Afirmam que Helena é um claro exemplo de que quando indivíduos negros ocupam posições de destaque, a sociedade a sucumbe de tal forma para que retornem “ao seu lugar de origem”, ou seja, ao lugar de inferioridade.

Pode se atribuir essas características, também, à falta de representação negra tanto nos elencos quanto ao corpo de produtores. Historicamente, a população negra teve o acesso às posições sociais e políticas cerceados, e a

própria conjuntura econômica, política e educacional sempre colocaram a população negra à margem, por isso a dificuldade na representação. O tempo mudou, mas a consciência social resiste. Resiste em reconhecer que há uma dívida histórica com a população negra; resiste em oportunizar, de igual modo, as pessoas que vivem que vivem em situação de vulnerabilidade social (maioria negra e afrodescendente); resiste em manter privilégios de poucos em detrimento dos direitos (humanos) de muitos (maioria, quantitativamente falando). É preciso reconhecer que o “espaço” social em que a população negra está inserida não é o local ao que ela pertence, mas onde ela foi colocada ao longo dos séculos de escravidão e do último século de exclusão social (Santos *et al.*, 2020, p. 16).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo sobre o "Pacto da Branquitude e a Representação da População Negra nas Telenovelas Brasileiras" revelou como a mídia, e particularmente as telenovelas, desempenham um papel crucial na perpetuação das desigualdades raciais no Brasil. A análise das representações negras nas telenovelas demonstra que, desde o período colonial até o presente, a mídia tem sido um veículo essencial para a manutenção do pacto da branquitude, uma estratégia ideológica que visa preservar a supremacia branca e marginalizar a população negra. Como bem denunciado por Araújo (2006) que nas telenovelas, o melhor lugar reservado para o negro, é a representação do “povão”, sempre vítimas de estereótipos negativos, obrigados a incorporar na televisão a humilhação social em uma sociedade gerida pela ideologia do branqueamento.

A pesquisa mostrou que as telenovelas brasileiras frequentemente reforçam estereótipos negativos sobre os negros, limitando suas representações a papéis subalternos ou estereotipados. Tendo em vista, segundo Almeida (2018) essas representações não são apenas um reflexo da realidade social, mas também um meio de reforçar ideologias que naturalizam e legitimam a divisão racial existente. Sendo assim, entendemos que o conceito de pacto da branquitude é evidenciado pela forma como os personagens negros são frequentemente relegados a posições periféricas ou estereotipadas, mesmo em produções que prometem uma abordagem mais inclusiva.

Vimos que a formação sócio-histórica do Brasil, marcada pela violência racial e pela desigualdade econômica, condiciona essas representações, como evidenciado pela teoria de Karl Marx sobre a relação entre produção material e ideologia. A natureza ideológica das representações culturais em telenovelas reflete a perpetuação dos interesses de uma classe dominante que busca manter o status quo racial e econômico. O racismo estrutural, alimentado pela história de escravidão e desigualdade, se manifesta nas produções midiáticas, reforçando uma hierarquia social em que a branquitude é a norma e a população negra é colocada em posições de subalternidade.

Apesar de alguns esforços para diversificar as representações, como a inclusão de personagens negros em papéis de destaque, a pesquisa revelou que essas tentativas muitas vezes são limitadas e acabam subvertidas, como exemplificado pela trajetória da personagem Helena em *Viver a Vida*. A substituição de Helena por Luciana, uma personagem branca, no centro da trama demonstra como a presença negra em posições de protagonismo é muitas

vezes desestabilizada, reforçando a ideia de que negros não devem ocupar permanentemente espaços de poder ou relevância.

Além disso, o estudo de representações culturais e de como estas influenciam a percepção e a identidade social é crucial para compreender o impacto das telenovelas na manutenção do pacto da branquitude. Sendo que, segundo De Faria e Fernandes (2007), as telenovelas não intervêm na realidade por meio de uma narrativa desvinculada de um projeto ideológico; ao contrário, almeja construir a realidade. A televisão configura-se um espaço de construção de realidade que perpassa por processos de controle político da realidade que objetivam homogeneizar o coletivo. Assim, as narrativas veiculadas nas telenovelas não apenas refletem, mas também moldam a percepção pública sobre os negros, reforçando a ideia de que a integração social e econômica dos negros é condicional e limitada.

Portanto, é evidente que as telenovelas brasileiras, como um importante meio de produção cultural, têm um papel significativo na manutenção e perpetuação da marginalização da população negra. A análise crítica dessas representações e do pacto da branquitude revela a necessidade urgente de uma transformação mais profunda na forma como os negros são representados na mídia, com o objetivo de promover uma verdadeira inclusão e justiça social.

Assim sendo, o trecho abaixo é uma transcrição direta de um trecho da composição *BB King* interpretada por Baco Exu do Blues, presente no álbum *Bluesman* (2018):

1903, a primeira vez que o homem branco observou um homem negro, não como um 'animal' agressivo ou força braçal desprovida de inteligência. Desta vez, percebe-se o talento, a criatividade, a música. O mundo branco nunca havia sentido algo como o blues. Um negro, um violão e um canivete. Nasce na luta pela vida, nasce forte, nasce pungente. Pela real necessidade de existir. O que é ser um bluesman? É ser o inverso do que os outros pensam. É ser contra a corrente, ser a própria força, a sua própria raiz. É saber que nunca fomos uma reprodução automática da imagem submissa que foi criada por eles. Foda-se a imagem que vocês criaram. Não sou legível. Não sou entendível. Sou meu próprio deus; meu próprio santo; meu próprio poeta. Me olhe como uma tela preta, de um único pintor. Só eu posso fazer minha arte. Só eu posso me descrever. Vocês não têm esse direito. Não sou obrigado a serem o que vocês esperam. Somos muito mais. Se você não se enquadra ao que esperam, você é um bluesman (Você é um bluesman, você é um bluesman, você é um bluesman).

Esta conclusão pode ser enriquecida pela reflexão sobre o trecho acima, que ressoa profundamente com o tema do nosso estudo. A letra destaca um processo essencial de autoafirmação e resistência cultural diante das imposições e expectativas externas. A mensagem central do trecho – que o bluesman é alguém que transcende as expectativas e estereótipos impostos, definindo sua própria identidade e arte – reflete um desejo de

autenticidade e autonomia que muitas vezes falta nas representações midiáticas da população negra.

O trecho sugere que o bluesman, como metáfora para a resistência negra, se recusa a se conformar com a imagem submissa criada pelos outros. Ele se define por sua própria força e criatividade, desafiando a visão estereotipada e o controle branco sobre sua identidade. Isso ressoa com a análise das telenovelas, onde a construção da identidade negra frequentemente se vê limitada por um pacto de branquitude que deseja moldar a representação do negro de acordo com padrões preconceituosos e estereotipados. A letra do bluesman é uma afirmação poderosa de que os negros têm o direito de se auto-representar e criar sua própria narrativa, sem serem reduzidos às imagens pré-concebidas impostas por uma classe dominante. “Esse corpo negro aviltado, seviciado e silenciado que agora irrompe com o poder de falar. Ele fala sobre si, sobre o mundo e sobre suas dores – e suas alegrias também! Ele tece seus fios em ações que denunciam o racismo e o colonialismo nas práticas cotidianas” (Ribeiro, 2020, p. 125).

Essa reflexão aponta para a necessidade de uma mudança significativa nas representações midiáticas, para que possam verdadeiramente refletir a complexidade e a riqueza da experiência negra. O bluesman, como descrito por Baco Exu do Blues, é um símbolo de resistência e autoafirmação que deve inspirar não apenas a construção de novas narrativas na mídia, mas também uma reavaliação crítica das antigas. Como aponta Silva (2024) acerca da importância de reconfigurar e renomear e potencializar a imagem da população negra neste mundo assolado pela colonialidade. A busca por representações mais autênticas e menos condicionadas pelos interesses da branquitude é um passo crucial para a realização de uma verdadeira inclusão e justiça social. Assim, somente ao desafiar e superar os estereótipos e preconceitos existentes é que será possível abrir espaço para uma representação que celebre a diversidade e a complexidade da experiência negra, permitindo que cada indivíduo seja visto em sua plenitude e singularidade.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Eduardo Pascottini Pernet de; Rodrigues, José Carlos Souza. **Um país de todos: o corpo na propaganda do Governo Federal**. 2015. 228 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2015.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo institucional**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANOS REBELDES. Criação de Gilberto Braga. Direção de Dennis Carvalho. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1992. Minissérie.

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo-a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. **Revista USP**, n. 69, p. 72-79, 2006.

ARBEX Júnior, José. Rede Globo: Teledramaturgia e poder sob a ditadura. **Nhengatu**, v. 2, n. 3, p. 1-19, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/nhengatu/article/view/34260>. Acesso em: 30 jul. 2024.

BARROCO, Maria Lucia Silva. **Assistente Social no combate ao preconceito: O que é preconceito**. Brasília: Conselho Federal de Serviço Social-CFESS, 2016.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. Companhia das Letras, 2022.

BETO ROCKFELLER. Criação de Bráulio Pedroso. Direção de Lima Duarte. São Paulo: TV Tupi, 1968-1969. Novela.

BK'. BB King. In: **BLUESMAN**. [S.l.]: Pirâmide Perdida, 2018. 1 disco sonoro.

CASTILHO, Fernanda. Mulheres nas telenovelas brasileiras: corpos e padrões estéticos. In: XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais [...]**. Joinville, 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1075-1.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2024.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Ideologia e educação. **Educação e pesquisa**, v. 42, p. 245-258, 2016.

CIDADE DE DEUS. Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Rio de Janeiro: O2 Filmes, 2002. Filme.

CIDADE DE DEUS. Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Rio de Janeiro: O2 Filmes, 2002. Filme.

COMO NASCEM OS ANJOS. Direção de Papo de Anjo. São Paulo: Papo de Anjo, 1999. Filme.

CORREIA, Aline Nascimento Santos; ALCANTARA, Itamires Lima Santos. Serviço Social e questão racial no Brasil: aportes para o debate. **Serviço Social & Sociedade**, v. 146, n. 1, p. 56-74, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ssoc/a/qmjPjSG976NKYnHgrRyr7Kj/>. Acesso em: 30 jul. 2024.

COSTA, Renata Gomes da. **Apropriação das mulheres no Brasil**: uma análise feminista e antirracista das consequências materiais do capitalismo dependente. 2019. 290 f. Tese (Doutorado em Serviço Social) - Faculdade de Serviço Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

DE FARIA, Maria Cristina Brandão; FERNANDES, Danubia Andrade de. Representação da identidade negra na telenovela brasileira. **E-Compós**, [S. l.], v. 9, 2007. DOI: 10.30962/ec.178. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/178>. Acesso em: 30 jul. 2024.

DA COR DO PECADO. Criação de João Emanuel Carneiro. Direção de Denise Saraceni. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2004. Novela.

DUAS CARAS. Criação de Aguinaldo Silva. Direção de Jorge Fernando. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2007-2008. Novela.

FERREIRA, Gracyelle Costa. **Raça e nação na origem da política social brasileira**: união e resistência dos trabalhadores negros. 2020. 293 f. Tese (Doutorado em Serviço Social) - Faculdade de Serviço Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

GIRELLI, Luciana Silvestre. A Cultura como Mercadoria: reflexões sobre o processo de mercantilização cultural no modo de produção capitalista. **Mediações-Revista de Ciências Sociais**, p. 139-152, 2019.

HAMBÚRGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, São Paulo, 82, p. 61-86, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/b4TLvPwvSfT4DfSnJqJ3fvQ/>. Acesso em: 30 jul. 2024.

IRMÃOS CORAGEM. Criação de Janete Clair. Direção de Daniel Filho e Milton Gonçalves. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1970-1971. Novela.

LINHARES, Juliana. “Trabalho de domésticas é resquício da escravidão”, diz Bianca Santana. **Uol**, São Paulo, 01 ago. 2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/eco/ultimas-noticias/2023/08/01/esquerda-branca-se-diz-antirracista-mas-tem-preconceito-diz-bianca-santana.htm>. Acesso em: 30 jul. 2024.

NETTO, José Paulo. **Para a crítica da vida cotidiana**. In: M. C. CARVALHO, M. C.; NETTO, J. P. (orgs.). **Cotidiano**: consciência e crítica. São Paulo: Cortez, 1987. p. 64-93.

NOVELA 'Alto Astral' homenageia lésbicas mortas em 'Torre de Babel'. **Uol**, São Paulo, 22 dez. 2014. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/12/1566225-novela-alto-astral-homenageia-lesbicas-mortas-em-torre-de-babel.shtml>. Acesso em: 30 jul. 2024.

NUNES, Amanna Luiza de Brito. **O lugar do (a) negro (a) sob um olhar decolonial**: uma análise da série Atlanta. 2023.

O SALVADOR DA PÁTRIA. Criação de Lauro César Muniz. Direção de Gonzaga Blota e Jayme Monjardim. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1989-1990. Novela.

ÔNIBUS 174. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zombie Produções, 2002. Documentário.

ORTIZ, Fátima Grave. **O Serviço Social no Brasil**: os fundamentos de sua imagem social e da autoimagem de seus agentes. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

PANTANAL. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Direção de Jayme Monjardim. Rio de Janeiro: TV Manchete, 1990. Novela.

QUE REI SOU EU? Criação de Cassiano Gabus Mendes. Direção de Jorge Fernando. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1989. Novela.

RIBEIRO, Stephanie. Até quando as negras serão as domésticas da sua novela. **Marie Clarie**, 07 nov. 2017. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Blogs/BlackGirlMagic/noticia/2017/11/stephanie-ribeiro-ate-quanto-negras-serao-domesticas-na-sua-novela.html>. Acesso em: 26 jul. 2024.

RIBEIRO, Rafaela de Souza. O debate de cultura na obra de Antonio Gramsci e a importância da categoria no debate acadêmico do serviço social. In: XVI Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social, v. 1, n. 1. **Anais [...]**. Vitória, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/abepss/article/view/23484>. Acesso em: 30 jul. 2024.

RIBEIRO, Milton. “Eu decido se'cês vão lidar com king ou se vão lidar com kong” homens pretos, masculinidades negras e imagens de controle na sociedade brasileira. **Humanidades & Inovação**, v. 7, n. 25, p. 117-134, 2020. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/4911>. Acesso em: 30. jul. 2024.

ROCHA, Luis Fernando. Teoria das representações sociais: a ruptura de paradigmas das correntes clássicas das teorias psicológicas. **Psicologia: ciência e profissão**, v. 34, p. 46-65, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/wrWbCH7fPm37DBzk6x4JmKK/>. Acesso em: 30 jul. 2024.

ROQUE SANTEIRO. Criação de Dias Gomes. Direção de Paulo Ubiratan e Gonzaga Blota. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1985-1986. Novela.

ROSADO, Leonardo Coelho Corrêa. **Telenovelas Brasileiras**: um estudo histórico. 2017. 372 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

ROZA, Isis Silva; LOPES, Jussara de Cássia Soares. Questão racial e a prática profissional do assistente social: Uma interlocução necessária. **Pensando Áfricas e suas diásporas**, n. 1, p. 1-12, 2015. Disponível em:

<https://periodicos.ufop.br/pensandoafricas/article/download/1145/917>. Acesso em: 04 jul. 2024.

SANTOS, Suzane Luz Pereira *et al.* A representação negra nas telenovelas brasileiras: como a telenovela “Viver a Vida” retrata socialmente-implícita e explicitamente-a socialização da pessoa negra no Brasil?. **Direito UNIFACS-Debate Virtual-Qualis A2 em Direito**, n. 237, 2020. Disponível em: <https://revistas.unifacs.br/index.php/redu/article/view/6550>. Acesso em: 23 jul. 2024.

SELVA DE PEDRA. Criação de Janete Clair. Direção de Daniel Filho e Reynaldo Boury. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1972-1973. Novela.

SIFUENTES, Lírian. Personagem de novela ou mulher da vida real. Mediações culturais na conformação da identidade feminina. **Rev. Contracampo**, Fluminense, RJ, n. 20, p. 64-78, 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/65858519/10817.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2024.

SOARES, Marcela. Escravização, irracionalismo e contrainsurgência. **Temporalis**, v. 23, n. 45, p. 117-134, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/temporalis/article/view/40581>. Acesso em: 15 jul. 2024.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SILVA JÚNIOR, Ailton da Costa. **Cinema novo, representação social e identidade brasileira nos filmes Rio, 40 graus (1955) e Vidas Secas (1963)**. 2022. 227 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2022.

SILVA, Jeane Polva Lourenço. Desarquivar para anarquivar: memória e restituição das narrativas de mulheres negras. 2024.

TEIXEIRA, David Romão; DIAS, Fernanda Braga Magalhães. Marxismo e cultura: contraponto às perspectivas pós-modernas. **Filosofia e Educação**, v. 2, n. 2, p. 120-140, 2010. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rfe/article/view/8635495>. Acesso em: 26 jul. 2024.

TOMEI, Francesco Andrade. **O Conceito de Representações Coletivas em Durkheim**. São Paulo: Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH, 2013.

TOURINHO, Anna Carolina Bastos. **As Helenas de Manoel Carlos**. 2017. 46 f. Monografia (Graduação) - Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2017.

TRIBUTO - MANOEL CARLOS. Direção: Matheus Malafaia. Produção: Globo Play, 2024. 1 h 10 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11924587/>. Acesso em: 26 jul. 2024.

TROPA DE ELITE 2: O Início da História. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zeta Filmes, 2010. Filme.

TROPA DE ELITE. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zeta Filmes, 2007. Filme.

VIDAS OPOSTAS. Criação de João Emanuel Carneiro. Direção de José Luiz Villamarim. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2006. Novela.

VIVER A VIDA. Criação de Manoel Carlos. Direção de Jayme Monjardim. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2009-2010. Novela.

ZORZI, Carlos. 'Torre de Babel': explosão trouxe discussão de homofobia em 1998. **Estadão**, São Paulo, 03 out. 2020. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/tv/torre-de-babel-explosao-trouxe-discussao-de-homofobia-em-1998/>. Acesso em: 28 jul. 2024.