

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

A PERSONAGEM NEGRA NA TELENOVELA BRASILEIRA

Representações da negritude em “Duas caras”

Danubia Andrade

Juiz de Fora
2009

DANUBIA DE ANDRADE FERNANDES

A PERSONAGEM NEGRA NA TELENOVELA BRASILEIRA

Representações da negritude em “Duas caras”

Dissertação apresentada em cumprimento parcial às exigências do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social da UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora, para obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Comunicação e Sociedade

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Brandão de Faria

Juiz de Fora
2009

Dedicatória: À minha bisavó Custódia

Agradecimentos

Aos meus pais e à minha irmã Roberta que sempre estiveram ao meu lado nesta empreitada sofrida e deliciosa que é a carreira acadêmica.

Incontáveis agradecimentos à querida orientadora Cristina Brandão pelo afeto e generosidade que fizeram diferença em minha trajetória desde os tempos de graduanda.

Sem dúvidas, há muito que agradecer ao professor Aluizio Ramos Trinta, que inúmeras vezes com seus recortes de jornais, seus conselhos e elogios me deu forças para prosseguir com ainda mais seriedade na busca incessante pelo meu melhor.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social (PPGCom UFJF), especialmente àqueles que mais intensamente estiveram comigo neste percurso, Cláudia Lahni, Paulo Roberto Figueira Leal e Iluska Coutinho.

Aos amigos incríveis que compartilharam comigo o orgulho de pertencer à primeira turma de mestres do PPGCom UFJF. De maneira especial, agradeço às companheiras de trabalhos Aline Maia, Gláucia Mendes e Simone Martins.

Aos imprescindíveis Lara Linhalis, Vanessa Reis, Guilherme Lourenço, Jaci Madsen e Isabel Dornelas da Costa, cada um ao seu modo, pelo carinho e incentivo.

Aos professores Ignacio Godinho Delgado, Enilce Albergaria Rocha e Elizete Menegat, por todo o aprendizado que tive nos meses de preparação do II Colóquio Culturas e Diásporas Africanas.

À Capes e à Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo auxílio financeiro.

Ao projeto Globo Universidade, pela parceria enriquecedora, agradeço nos nomes de Daniela Damiani, Flávio Ferreira e Laura Andreotti.

Aos globais Aguinaldo Silva e Cris Vianna, pelas entrevistas tão gentis.

Por fim, agradeço a Deus, por me permitir ir tão longe.

Sumário

Primeira Parte

1. Introdução
2. Metodologia
3. De conto de fadas a conto de fatos
 - 3.1. Identidade e diferença
 - 3.2. A mediação da experiência
 - 3.3. As histórias que a telenovela nos conta
4. O olhar sobre o negro
 - 4.1. Tocando a invisibilidade
 - 4.2. Racismo midiático
5. Trajetória das personagens negras na telenovela brasileira
 - 5.1. Presos às senzalas nas tramas histórico-escravocratas
 - 5.2. Domésticas, motoristas, seguranças e mais o quê?
 - 5.3. O racismo na telenovela: por onde caminha a discussão?

Segunda Parte

6. O fio da meada: apresentação de "Duas caras"
 - 6.1. A marca da autoria de Aguinaldo Silva
 - 6.2. Sinopse de "Duas caras"
 - 6.3. As personagens e suas pequenas histórias
7. Uma análise racial para "Duas caras"
 - 7.1. As personagens subservientes e a ascensão social
 - 7.2. Os casamentos inter-raciais
 - 7.3. Os conflitos raciais e suas soluções mágicas
8. À guisa de conclusão
9. Referências

DANUBIA DE ANDRADE FERNANDES

A PERSONAGEM NEGRA NA TELENOVELA BRASILEIRA

Representações da negritude em “Duas caras”

Dissertação apresentada em cumprimento parcial às exigências do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social da UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora, para obtenção do grau de Mestre.

Comissão julgadora:

Orientadora: Prof^ª.Dr^ª. Maria Cristina Brandão de Faria (UFJF)

Convidada: Prof^ª.Dr^ª. Liv Rebecca Sovik (UFRJ)

Convidado: Prof. Dr. Aluizio Ramos Trinta (UFJF)

Conceito: A

Juiz de Fora, 16 de março de 2009.

Resumo

Nesta dissertação investigamos a identidade negra brasileira como construto contemporâneo em processo de ressignificações permeada por valores e sentidos advindos do período colonial e nutridos socialmente desde então. Verificamos qual seria o peso das criações teledramatúrgicas neste contexto sem perder de vista que a ficção seriada interfere ativamente na construção da idéia de realidade do telespectador e no olhar sobre Si e sobre Outro.

Assim sendo, analisamos as formas de representação da negritude na telenovela brasileira. A trama selecionada para o estudo foi “Duas caras”, da autoria de Aguinaldo Silva, exibida às 21 horas pela TV Globo, nos anos 2007 e 2008.

Esmiuçamos a narrativa de “Duas caras” em busca das personagens negras ali inseridas, no intento de observar os discursos acerca do papel social dos negros na vida em sociedade, envolvendo as dimensões do mundo profissional, dos relacionamentos amorosos e no que cerca os conflitos raciais.

Palavras-chave: telenovela brasileira; negritude; identidade.

Abstract

This dissertation will attempt to investigate the Black-Brazilian identity as a contemporary product that is in the process of re-definition because of changing in values and meanings that has been socially constructed since the colonial period. It verifies the role of television melodramas in actively constructing an idea of reality for spectators that affect the way the spectators view themselves and others.

To explore this, representations of blackness are analyzed in a specific Brazilian telenovela. The telenovela "Duas Caras", which was written by Aguinaldo Silva and presented daily at 9 p.m. by Globo TV in 2007 and 2008, is the subject of study. "Duas Caras" was chosen due to its inclusion of black characters and the telenovelas discourses about the social role of black people in social life, mainly in the professional field, love affairs, and the concerns about racial conflict.

Key words: Brazilian telenovela; blackness; identity.

1. INTRODUÇÃO

Ao invés de tomar a palavra,
gostaria de ser envolvido por ela
e levado bem além de todo começo possível.

Michel Foucault

Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (1999, p.16) definem o que seria o "mal de ojo" que afeta os intelectuais latino-americanos. Tal "enfermidade" os impede de ver a importância dos meios em sua dimensão histórica e cultural e age mais intensamente quando o produto midiático em jogo é a televisão.

Para estes autores, a televisão colombiana — como poderia ser a brasileira — converteu-se em um ponto neurálgico em que seja pelo futebol, seja pelo telejornal ou pela telenovela o país se encontra. Trata-se de um espaço de constituição de imaginários coletivos nos quais as pessoas se reconhecem e representam seus desejos, operando na transformação de sensibilidades e nos modos de construir identidades. Mas a televisão também pode reforçar preconceitos de toda ordem e trazer empobrecimento cultural, além cercear possibilidades democratizadoras de acesso à informação e às formas criativas e ricas de cultura.

Nossa proposta de análise pretende escapar do "mal de ojo" de que nos fala Martín-Barbero e Rey. Para tanto, consideraremos ao longo de toda a pesquisa o caráter paradoxal da televisão e, especialmente, da telenovela. Estarão em foco seu potencial de abrangência na esfera do cotidiano, as experiências mediadas que proporciona, além do fato de ser para uma parcela significativa da população a única possibilidade de entretenimento.

Outro desafio interpõe-se ao nosso estudo. Diante da perspectiva de constituição de identidades aparentemente liberta de quaisquer amarras em tempos de modernidade líquida, é preciso pensar o peso das representações midiáticas para a conformação positiva da negritude brasileira. A identidade negra, em processo de resignificação intenso, destaca a responsabilidade dos discursos televisivos para sua afirmação. Afinal, como a telenovela pode interferir no olhar sobre o negro e do negro sobre si? Qual seria o papel da ficção seriada no projeto de constituição desta identidade coletiva?

Rever os discursos delineados no interior das tramas de uma telenovela no que concerne às representações da negritude será nosso objetivo principal. Quem são os negros representados na teleficção escolhida para a análise? Que papéis sociais eles representam? Como o racismo entra no debate ficcional e como ele se soluciona no interior da narrativa? Que mensagens este discurso é capaz de suscitar? E, finalmente, existem avanços? Estas questões vão permear nossa linha de raciocínio e serão, na medida do possível, se não solucionadas ao menos ainda mais aguçadas no desenvolvimento desta investigação.

Fugir às amarras que consideram a identidade negra como *naturalmente* inferior, assim como àqueles pressupostos que vêem a telenovela apenas como alienação para massa são os grandes desafios propostos. Nesta pesquisa, terminamos por conjugar duas questões subestimadas por uma parcela importante da sociedade brasileira, tanto no que diz respeito aos nossos laços com a negritude, invisibilizada, estigmatizada e estereotipada, quanto à própria telenovela, definida por muitos como produto midiático que dispensa análises mais profundas.

Organização dos capítulos

Inicialmente, no capítulo que se dedica a Metodologia, apresentaremos os percursos que nos levaram à escolha da trama “Duas caras” e justificaremos os procedimentos

metodológicos adotados para sua análise. Também entram no debate as definições pertinentes ao uso dos termos “negro” e “negra” e questões relativas à autoria em telenovela.

No Capítulo 3, viajaremos pela seara das representações identitárias na ficção seriada, não sem antes expor teoricamente aquilo que entendemos por “fluidez identitária” e “modernidade líquida”. Também esmiuçaremos a perspectiva da identidade em contraponto com a diferença. No mais, como estamos tratando objetivamente de telenovela, e não de qualquer outro dispositivo midiático, percebemos como imprescindível a investigação do produto em si. Sua capacidade de diálogo com o mundo concreto, sua intromissão na domesticidade dos públicos e abrangência cotidiana na experiência do brasileiro.

No Capítulo 4, discutiremos a identidade negra e seus processos de resignificação passando pelo viés da diferença. Como um construto contemporâneo com origens nas estruturas opressoras do período colonial, a negritude tenta se libertar das amarras dos estereótipos e estigmas que *naturalmente* a conectam aos sentidos de inferioridade e subalternidade congênitos. Buscaremos as origens históricas desta construção identitária negativa, bem como seus porquês. Ademais, investigaremos o papel da televisão brasileira neste processo, naquilo que denominamos “racismo midiático”.

No momento seguinte, apresentaremos um breve retrospecto da participação de atores e atrizes negros na História da Telenovela Brasileira, passando pelas tramas histórico-escravocratas, pelas representações da subalternidade e inferioridade profissional e intelectual da personagem negra até alcançarmos as discussões do racismo nas ficções pós-escravocratas.

A Segunda Parte da dissertação está inteiramente dedicada à análise de “Duas caras”. No Capítulo 6, estarão em foco todas as personagens negras presentes nesta trama, detalhando cada pequena narrativa, creditando os atores e as atrizes que as interpretam e as classificando hierarquicamente de acordo com pressupostos teledramatúrgicos também

expostos no capítulo. Além disso, para compreensão da análise que se seguirá, apresentaremos a trajetória de Aguinaldo Silva como autor de telenovelas e a sinopse de “Duas caras”.

À guisa de conclusão, daremos ênfase tanto os resultados obtidos na análise de “Duas caras”, quanto um arremate de todas as perspectivas teóricas suscitadas ao longo da pesquisa. Mais que apresentar respostas às perguntas ou soluções para a identidade negra brasileira, pretendemos aguçar olhares críticos em direção às representações da negritude dentro da telenovela.

2. METODOLOGIA

A análise de um mapa pode tornar-se profundamente inquietante quando não se sabe que direção tomar: os olhos passeiam pelos nomes, setas e trajetos sem construir informação alguma. A observação de um mapa, portanto, só é suportável quando se procura um caminho específico, quando se quer traçar um itinerário e desse modo viajar (WENDERS, apud CANCLINI, 2006, p.117). Esta metáfora nos serve para pensar a dissertação como uma busca por caminhos que devem ser rigidamente delimitados para que a viagem não se torne impossível.

Segundo Aluizio Ramos Trinta (2003, p.158), por meio de uma práxis, o conhecimento da Comunicação pode nos fornecer dados para a compreensão crítica das relações que, entre si, os indivíduos mantêm, bem como o quadro que se configura por sua *cultura*, sua inserção em meio social e mesmo a relevância do papel que em tudo isso os meios de comunicação desempenham.

Neste intuito, a metodologia que propomos para o estudo das formas de representação da negritude e dos conflitos raciais na telenovela brasileira buscou restringir o objeto empírico a um recorte que nos proporcionasse flexibilidade e foco. Escolhemos “Duas caras” como elemento para análise, exibida pela Rede Globo às 21 horas, de 1º de outubro de 2007 a 31 de maio de 2008, texto de Aguinaldo Silva e direção geral de Wolf Maia.

Escolhemos baseados em critérios que relacionam tanto o cronograma do Programa de Mestrado, quanto dados estruturais da trama. Optamos por uma produção da TV Globo, em detrimento daquelas realizadas em outras emissoras, por sua liderança na audiência e, por ser, notoriamente, a mais estruturada no que tange à produção de ficções seriadas, com capacidades técnica e humana inquestionáveis, inclusive em âmbito internacional (MARQUES DE MELO, 1988; ALENCAR, 2002).

Já a escolha pela faixa nobre da programação global é justificável porque neste horário são exibidas as produções de maiores audiência e capacidade de interferência no repertório cotidiano do telespectador. Tradicionalmente, cabe à trama do horário nobre fornecer pautas que podem alimentar o falatório coletivo (MATTELART, 1989; ANDRADE, Roberta, 2003 (b)). Assim, “Duas caras” poderia fomentar a discussão social de temas correlatos à pesquisa, como o racismo e as questões afirmativas da negritude. E isto, sobretudo, por possuir, pioneiramente, um ator negro como protagonista.

Por fim, cabe destacarmos que “Duas caras” foi exibida em período satisfatório ao encaminhamento da dissertação, permitindo que a telenovela pudesse ser acompanhada diariamente e quando necessário registrada em DVD.

Pressupostos de análise

Uma vez definida a telenovela “Duas caras” como proposta para análise, foi preciso estabelecer pressupostos que nos guiassem para pontos objetivos de pesquisa. Afinal, quais

seriam as questões relativas à negritude e às relações raciais que ganhariam nossa atenção? Quais representações identitárias estariam em foco? Optamos pela análise de três problemáticas concernentes às possibilidades de representação do negro em sociedade: 1º) as personagens negras em papéis subservientes e a ascensão social; 2º) os relacionamentos amorosos multirraciais; e, finalmente, 3º) a discussão do racismo em cena.

A escolha destes pressupostos, em detrimento de outros possíveis, deu-se por critérios que conciliaram o peso destas questões na formação das identidades dos telespectadores e para as discussões atuais que dizem respeito à constituição de uma identidade negra brasileira positiva, além do desejo de estabelecer uma análise com fins comparativos. Contudo, torna-se necessário resgatar rapidamente quais foram os autores basilares de nossa pesquisa.

Em 1971, Solange Martins Couceiro de Lima defende sua tese de doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), cujo título foi “O negro na televisão de São Paulo: um estudo das relações raciais”¹. Este trabalho buscou dar continuidade a uma pesquisa da autoria de João Baptista Borges Pereira, intitulada “Cor, profissão e mobilidade — o negro e o rádio de São Paulo”, publicada em 1967². Couceiro de Lima, assim como havia feito Borges Pereira, investigou os processos de integração do negro na estrutura ocupacional ligada aos meios de comunicação de massa e à comercialização do entretenimento popular; ele na esfera do rádio, ela, na televisão paulista.

Décadas mais tarde, outra tese de doutorado defendida na USP abordaria o tema. Entretanto, não se tratava de simples continuidade às pesquisas realizadas, Joel Zito Araújo afunilaria o foco: não mais toda a esfera televisiva e a análise mercadológica e, sim, “O negro na telenovela brasileira”³. Sob a orientação de Couceiro de Lima, Araújo conseguiu traçar um

¹ Este trabalho foi publicado em 1983 pela editora da USP, então FFLCH/USP.

² Nesta pesquisa, nós utilizamos a 2ª edição deste livro, lançada também pela Edusp em 2001.

³ A 2ª edição deste livro, publicada pela Editora Senac em 2004, faz parte de nossas referências. Importante fixar que o trabalho de Araújo também gerou um documentário, de mesmo nome, lançado em 2000.

painel de toda a participação de atrizes e atores negros na História da Telenovela Brasileira, ressaltando década a década os limites e estereótipos vinculados a estas representações.

Atualmente, outros pesquisadores têm dado continuidade a estes estudos elevando a profundidade das críticas, abordando outros aspectos a partir de novas propostas metodológicas e, sobretudo, observando na telenovela de hoje o que se mantém e o que modificou na televisão brasileira no que tange à representação da negritude com relação ao passado. Estes três autores, porém, sempre servirão de base para quaisquer pesquisas sobre o tema, indicando alguns nortes e propiciando análises mais contundentes.

Neste sentido, ao definir os pressupostos de análise a serem utilizados ao longo desta dissertação, verificamos quais poderiam ser traçados ressaltando não apenas a relevância para as questões da negritude nos debates sociais contemporâneos, bem como buscando hipóteses que pudessem dialogar com perspectivas anteriormente tracejadas.

De acordo com estes pressupostos definidos *a priori* realizamos a coleta esporádica de material de outras mídias⁴, bem como a gravação sistemática de “Duas caras”. Para que pudéssemos aprofundar o exame da estrutura dramática do nosso objeto como um todo, bem como de cada personagem destacada, utilizamos o processo de decupagem⁵ de cenas. Diante da impossibilidade logística de documentar os sete meses de telenovela, estabelecemos como procedimento metodológico registrar, em DVD, apenas as cenas que abordassem às personagens negras da trama ou quaisquer das três hipóteses previamente estabelecidas.

Selecionamos as cenas a serem gravadas de acordo com aquilo que se apresentava nos resumos da trama, divulgados aos domingos nos mais variados jornais e no próprio site de “Duas caras”. Assim, cientes das datas em que tal cena seria levada ao ar, nos

⁴ Reportagens, notas, pesquisas, ensaios ou crônicas que dessem conta de temas relacionados à telenovela “Duas caras” foram recolhidos na mídia impressa e eletrônica de forma não sistemática apenas para ajudar na composição da análise.

⁵ O processo de *decupagem* consiste em registrar as características de uma cena para facilitar sua localização a posteriori. As informações principais da cena, como data de sua exibição, atores envolvidos, cenários e observações relevantes são registrados, bem como a transcrição minuciosa dos diálogos, contemplando dados

organizávamos para registrá-la em DVD na expectativa de que fosse realmente útil à análise geral da telenovela.

Gravar as cenas foi fundamental para a concretização desta pesquisa, uma vez que as ficções seriadas têm consumo imediato, ao contrário de uma peça de teatro ou filme que podem ser assistidos novamente. A televisão está presa a um tipo de estética que Artur da Távola (1984, p.22) denomina como “estética da superficialidade” por permitir ao espectador uma única leitura de sua mensagem. Nesta empreitada foram utilizados 13 DVDs, totalizando aproximadamente 10 horas de teledramaturgia. O que de fato não é muito quando comparado aos sete meses de telenovela no ar, com seus 210 capítulos e cerca de 126 horas de trama.

Especificidades do discurso da teledramaturgia

Para que pudéssemos analisar as cenas pré-selecionadas foi preciso delimitar critérios metodológicos que levassem em conta a natureza da pesquisa (análise de uma telenovela) e os objetivos a serem alcançados (estudar as relações raciais e as construções identitárias da negritude em “Duas caras”). Neste sentido, uma das ferramentas utilizadas foi a análise de discurso, especialmente valorizando questões próprias ao texto teledramatúrgico, que conjuga as falas das personagens com dados referentes à interpretação, composição, cenários e enquadramentos.

Conforme a metodologia proposta por Maingueneau (2002, p.61), o gênero discursivo teledramatúrgico pertence ao tipo de discurso televisivo que, por sua vez, faz parte do discurso mediático. Ainda que este autor não tenha delineado uma revisão teórica específica para a análise de ficções seriadas, nos utilizaremos de muitos conceitos suscitados para o discurso televisivo.

Segundo Maingueneau (ibidem, p.75) o texto de televisão é carregado de recursos discursivos que contribuem para manter o contato entre os co-enunciadores (produtor e receptor), uma vez que estes não se encontram em um ambiente compartilhado e, portanto, não pode haver interferência imediata na enunciação. Observa-se a presença de fórmulas fáticas, construções deslocadas à esquerda ou construções deslocadas à direita, além de modalizações.

Diferentemente do que ocorre com os discursos teatral ou cinematográfico, no caso do televisivo encontramos uma assistência dispersa no espaço da domesticidade que demanda estruturas específicas que capturem sua atenção. Nesta empreitada, o discurso teleficcional utiliza a linguagem coloquial, repetitiva e redundante. Aliás, para Renata Pallottini (1998, p.36) a redundância, herdada do romance-folhetim, é a principal arma da televisão para não perder o espectador no frenesi do *zapping*, proporcionado por seu discurso descontínuo — sucessivamente interrompido pelos comerciais.

Abordando mais especificamente o discurso ficcional na televisão, Anna Maria Balogh (2002, p.75) destaca o uso recorrente de redundâncias relativas a acontecimentos já registrados, utilizando-se de comentários, fofocas, recordações de personagens. Tais recursos conseguem retardar o fluxo temporal da narrativa e captar novos espectadores. Outra característica deste discurso seria a proximidade existente entre as temporalidades real e ficcional, uma vez que a telenovela tende a obedecer a uma cronologia mimética da cotidianidade da audiência.

Aluizio Trinta (1995) aponta a predileção pela iluminação chapada, naturalista e reveladora, bem como por enquadramentos que valorizam os rostos das personagens, em closes que revelam suas reações psicológicas, sentimentos e pensamentos. Há, sobretudo, ênfase a ação em detrimento do discurso. No mais,

a narrativa teleficcional, por imperativos de sua lisibilidade imediata (e seqüente inteligibilidade), deve estruturar-se, sintaticamente, de modo coerente,

proporcionando, ao longo de cada capítulo, momentos de suspense e motivada expectativa. (É esta a função do “gancho” dramático). (TRINTA, 1995, p.20)

Por fim, cabe destacar que o exame do discurso de “Duas caras” traz consigo não apenas foco no texto em si, como seria próprio à análise literária ou mesmo àquela da mídia impressa, como também dialoga com todas as perspectivas específicas da teleficção esboçadas neste momento da Metodologia. Com efeito, a interdisciplinaridade faz-se necessária e se justifica, na abordagem de Rousiley C.M. Maia (2003, p.199), porque o olhar comunicacional se apóia e é herdeiro das diferentes tradições que recortam os vários elementos que compõem o processo comunicativo. Este busca a soma e a convergência para estudar a relação entre sujeitos interlocutores e a construção conjunta de sentidos no âmbito das trocas simbólicas mediadas por dispositivos tal qual a telenovela.

Negros e negras de todas as cores

Uma das questões a ser discutida na metodologia de nossa pesquisa diz respeito aos critérios que utilizamos para classificar as personagens como negras. Afinal, quem é negro(a) no Brasil? E mais especificamente, quem é negro(a) no olhar desta pesquisa? Conforme Cidinha da Silva (2003, p.19), embora parte da sociedade brasileira insista que a constatação da negritude no país é bastante dificultada pela miscigenação, “é contraditório que todas as pessoas saibam quem é negro(a) quando se trata de preteri-lo(a) por pressupostos e características raciais”. E ainda que os critérios de definição utilizados na sistemática das cotas, por exemplo, dêem vazão a decisões equivocadas, nada impede que estes mesmos critérios existam e sejam aplicados diariamente no Brasil no momento das revistas policiais, seleções profissionais, identificação de possíveis assaltantes em bancos ou lojas etc.

Primeiramente, é preciso que façamos uma diferenciação entre as personagens e os atores e as atrizes que as interpretam. Em nossa análise, classificamos como negras apenas as personagens e não estabelecemos nenhum juízo a respeito dos atores. Esta precaução faz-se

necessária porque, em determinada circunstância, a telenovela pode se utilizar de um ator branco para interpretar uma personagem negra⁶ ou o contrário. Em “Duas caras”, por exemplo, o ator Eri Johnson brônzea o corpo e deixa os cabelos mais crespos para interpretar um homem negro; trata-se, enfim, de parte do processo de caracterização da personagem.

Como nosso objetivo era ir em busca das personagens negras de “Duas caras” a leitura da Sinopse da trama (SILVA, Aguinaldo, 2007) nos ofereceu parte dos dados de que necessitávamos, pois Aguinaldo Silva já estabelecia a questão racial na descrição física de cada personagem. Dessa forma, ‘Evilásio’ e ‘Misael Caó’, ‘Mãe Bina’ e seus filhos ‘Ezequiel’ e ‘Zé’, além de ‘Andréia Bijou’ e ‘Solange’ foram descritos por termos variantes como “mulata dourada”, “afro-descendente”, “negra”, “negro”. Cabe a ressalva de que ao esboçar as personagens que seriam interpretadas por brancos, o autor não tece especificações, de modo que concluímos que para papéis que poderiam ser indiferentemente interpretados por brancos ou negros, os negros foram preteridos na escolha do elenco.

Com efeito, além daquelas previstas na Sinopse da telenovela, “Duas caras” ainda apresenta outras 12 personagens negras. Nós as classificamos como “negras” seguindo um conjunto de critérios que reuniu caracteres físicos, laços familiares aparentes e ainda por suas práticas sociais e discursivas no interior da ficção. Assim, também foram enquadradas como personagens negras ‘Bijouzinha’, ‘Condessa’, ‘Sabrina’, ‘Celestino’, ‘Miguel’, ‘Apolo’, ‘Priscila’, ‘Victoria’, ‘Naná’, ‘Josiane’ e ‘Gislaine’.

A classificação por “negro” ou “negra”, ao invés por optar por outros termos que buscam dar conta da miscigenação, deu-se por entender que pardos e negros estão muito próximos em números indicadores no que se refere à pobreza, baixa escolaridade, mortalidade infantil, desemprego etc. Trata-se de um grupo que historicamente distanciou-se

⁶ Ver “A cabana do pai Tomás” no Capítulo 5 deste trabalho.

dos brancos em um quadro de desigualdade social nunca totalmente obliterado pelo mito da democracia racial.

Acreditamos que este mito, que propagou a impossibilidade de polarização branco-negro no Brasil, mascarou a verdadeira divisão bipolar dos brasileiros em brancos e negros em tudo o que concerne às oportunidades sociais, seja no mundo do trabalho, da educação, moradia, lazer, acesso aos serviços públicos de saúde e segurança.

E ainda que o ideal de branqueamento articulado em fins do século XIX e no princípio do século XX como proposta concreta para o desenvolvimento da nação e constituição de sua identidade nacional tenha fracassado como projeto — uma vez que os negros não desapareceram nem estão em vias de; seu ideal permanece fortemente arraigado na cultura brasileira, dificultando a formação de identidades coletivas baseadas na negritude e na mestiçagem (MUNANGA, 1999, p.50).

Destarte, utilizar terminologias que promovam escalas de embranquecimento entre os indivíduos seria invisibilizar a problemática racial no Brasil, por isso sistematicamente recusamos os termos como “mulato”⁷, “moreno”, “de cor”, “escuro”, “claro” entre outros. No mais, para fins metodológicos a artificialidade proporcionada pelo *continuunn* de cor brasileiro, que permite as denominações mais variadas, dificultaria sobremaneira a construção de quadros estatísticos e, portanto, a análise desta representatividade.

Cabe justificar a inserção dos termos “preto” e “pardo” ao largo desta pesquisa. Estas qualificações foram retiradas das bases de dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) ou do Laboratório de Análises Estatísticas Econômicas e Sociais das Relações Raciais do Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Laeser UFRJ). Respeitá-las em sua denominação foi estratégico para que não houvesse distorções nos resultados finais das estatísticas consultadas.

⁷ O termo “mulato” foi criado no contexto de uma teoria científica defendida em 1744 por Edward Long, na qual indivíduos brancos e negros não pertencem à mesma espécie, pois uma vez cruzados, não produzem filhos

Finalmente, neste estudo, o termo “negro” pretende abranger o *continuum* de cor que compreendemos constituir a massa de negros e negras brasileiros, indiferenciando tons mais claros ou mais escuros de pele, traços mais ou menos negróides. Por consequência, a partir desta perspectiva, o número de personagens negras na trama é ampliado, pois se considera como negros mesmo aqueles mais miscigenados. Como contraponto à realidade social brasileira, contudo, devem-se utilizar os dados do IBGE ou da Laeser UFRJ que agrupem “pretos & pardos”, os considerando como um só grupo racial. Dessa forma, a representação de negros aumenta quantitativamente na telenovela, mas também é comparada com números bastante expressivos da realidade social brasileira, cerca de 49,5%⁸.

A autoria em telenovela

Ao longo de toda a pesquisa trabalharemos com as intenções e expectativas da autoria de “Duas caras”. Mas a quem estamos responsabilizando pelos discursos e construções identitárias analisadas? A quem recaem nossas críticas no que concerne às representações da negritude e dos conflitos raciais nesta produção?

Primeiramente, é preciso que estejamos atentos ao caráter específico da autoria de telenovelas. Mais que apontar as co-autorias e o papel dos redatores, para Artur Távola (1984, p.70), a criação em televisão é um ato a quatro mãos, que envolve não só autor e ator, bem como diretor e também o espectador. Para ele, há momentos em que um desses elementos sobrepõe-se e os outros reincidentem em funções coadjuvas ou auxiliares, em um esquema assimétrico e móvel, no qual influem o peso e a circunstância de composição específica da cena.

A avaliação do desempenho de cada um destes elementos na autoria de “Duas caras” é de difícil mensuração, pois envolve desde os índices de audiência até a relevância das

férteis. Daí o termo advir de “mulas” (MUNANGA, 1999, p.27).

⁸ Cf. PAIXÃO, 2008, p.23.

opiniões dos grupos de discussão, sem contar com entrevistas que dessem conta dos 20 atores negros envolvidos e dos diversos diretores que atuaram sob o comando geral de Wolf Maia. A impossibilidade metodológica de pensar a autoria a partir do paradigma das “quatro mãos” nos força a creditar a responsabilidade a Aguinaldo Silva, seu principal *autor*.

Então, por que além da entrevista com Aguinaldo Silva também buscamos entrevistar os atores Cris Vianna e Lázaro Ramos? Isto se deu porque embora acreditássemos que a perspectiva da autoria estivesse necessariamente recolhida na pessoa de Aguinaldo Silva, compreendemos que a proeminência dos papéis de ‘Sabrina’ e ‘Evilásio’ justificava o contato e uma visão destes atores sobre suas personagens enriqueceria a análise. No entanto, cabe ressaltar, nunca obtivemos qualquer retorno de Lázaro Ramos.

Uma última observação sobre a autoria de “Duas caras” faz-se imprescindível. Ao longo da análise racial desta telenovela nos depararemos com discursos nos quais estão intrincados valores de natureza discriminatória. Mas sabemos que muitas vezes estes discursos passam pela não-intencionalidade e apenas reproduzem elementos preconceituosos pertencentes ao senso comum da cultura brasileira que *naturalmente* posicionam os negros em papéis de subalternidade e inferioridade. Imperceptíveis diante de uma leitura não-racial, muitos destes elementos passam na superfície das relações sociais e fugir a eles implica uma atitude crítica, que muitas vezes não faz parte do posicionamento pessoal do autor. No mais, a função desta pesquisa é justamente tornar palpáveis preconceitos que se escondem, invisíveis, na ordem dos discursos da telenovela.

4. O OLHAR SOBRE O NEGRO

Recuperava meu corpo, exposto, desmembrado, demolido,

coberto de tristeza neste dia branco de inverno. O negro é um animal, o negro é ruim, o negro é malvado, o negro é feio; olhe, um negro! faz frio, o negro treme, o negro treme porque sente frio, o menino treme porque tem medo do negro, o negro treme de frio, este frio que dói nos ossos, o menino treme porque pensa que o negro treme de raiva, o menino branco se joga nos braços da mãe: mamãe, o negro vai me comer.

Frantz Fanon⁹

4.1. TOCANDO A INVISIBILIDADE

No capítulo anterior, analisamos a fragmentação da identidade e os câmbios no território da experiência com o intuito de compreender como se relacionam os temas da construção identitária e a importância sociocultural da telenovela brasileira na vida cotidiana. Neste momento, nos deteremos com maior atenção na identidade negra como construto contemporâneo e, em seguida, nas manifestações do racismo midiático, passando pelas definições de estereótipo, estigma, raça e racismo.

Antes de adentrarmos a discussão, torna-se preponderante observar que a análise de uma identidade específica, no caso a identidade negra, prescinde de determinado grau de essencialização que de certa forma conflita com os pressupostos de fragmentação e fluidez identitárias anunciados anteriormente. Ao examinarmos a identidade negra, iremos, pois, alijá-la dos outros sentidos e a colocaremos em oposição direta com a identidade branca. Sabemos que a lógica das oposições binárias é limitadora das potencialidades da constituição identitária, sobretudo porque contemporaneamente a etnia tende a ser especificada como fonte de sentido e identidade, subordinando-se a princípios de autodefinição cultural mais amplos como religião, nação ou sexo.

Desta forma, não compartilhamos da visão ingênua de um “negro essencial”; compreendemos que detrás da palavra “negro” encontram-se homens, mulheres, héteros e

⁹ FANON, 1983, p.94.

homossexuais, representantes das elites e *sans-papiers*, enfim, tipos sociais com necessidades e lutas distintas. Entrementes, para atingir a complexidade da análise e dimensionar a construção identitária sobre a base do “eu” (branco) versus o “Outro” (negro) tomaremos por pressuposto a lógica polarizadora “branco-negro”. Para Stuart Hall (2003, p.344), a intervenção e a conquista de espaço pela cultura negra dentro do *mainstream* só foi possível na medida em que se condensaram dimensões diversas no significante “negro”, no que podemos nomear como essencialismo estratégico.

Como vimos, identidade e diferença são elementos de uma construção social assimétrica e polarizada, cujos valores e privilégios são codificados de forma desigual pelas partes, ordenando os espaços do “eu” e do “Outro” em meio a imposições e disputas de poder. Pela relação de extrema dependência existente entre as configurações das identidades negra e branca, torna-se necessário investigarmos também os contornos da branquidade nos contextos internacional e brasileiro antes de adentrarmos o que concerne à negritude.

Para tanto, nos apropriaremos da definição de branquidade de Ruth Frankenberg (2004, p.312), cuja clareza e espessura solicitam a transcrição dos oito pressupostos:

1. A branquidade é um lugar de vantagem estrutural nas sociedades estruturadas na dominação racial.
2. A branquidade é um “ponto de vista”, um lugar a partir do qual nos vemos e vemos os outros e as ordens nacionais e globais.
3. A branquidade é um *locus* de elaboração de uma gama de práticas e identidades culturais, muitas vezes não marcadas e não denominadas, ou denominadas como nacionais ou “normativas”, em vez de especificamente raciais.
4. A branquidade é comumente redenominada ou deslocada dentro das denominações étnicas ou de classe.
5. Muitas vezes, a inclusão na categoria “branco” é uma questão controvertida e, em diferentes épocas e lugares, alguns tipos de branquidade são marcadores de fronteira da própria categoria.
6. Como lugar de privilégio, a branquidade não é absoluta, mas atravessada por uma gama de outros eixos de privilégio ou subordinação relativos; estes não apagam nem tornam irrelevante o privilégio racial, mas o modulam ou modificam.
7. A branquidade é produto da história e é uma categorial relacional. Como outras localizações raciais, não tem significado intrínseco, mas apenas significados socialmente construídos. (...)
8. O caráter relacional e socialmente construído da branquidade não significa, convém enfatizar, que esse e outros lugares raciais sejam irreais em seus efeitos materiais e discursivos. (FRANKENBERG, 2004, p.312)

A branquidade é um acessório imediato, transparente e unitário do corpo, bem como

a identidade branca pode ser lida como a formação identitária naturalizada socioculturalmente, o que significa constituir-se como desejável, natural e única¹⁰. Arbitrariamente a identidade branca é construída como o padrão a partir do qual todas as outras identidades étnicas são encaixadas. Nas palavras de Homi Bhabha (2005, p.118), ela é, ao mesmo tempo, cor e ausência de cor.

Ao contrário da identidade negra que passa por constantes afirmações e ressignificações, entre os brancos a noção de racialidade não é desenvolvida nem questionada. A variedade de termos sinônimos para “negro” como preto, de cor, crioulo, moreno, mulato, afro-descendente, afro-americano e outros tantos, contrasta com a singularidade da denominação “branco”. Para Edith Piza (2000, p.97) a branquitude é entendida como um lugar de fala confortável, estável e privilegiado. Além disso, se a negritude constrói-se em um processo de busca de uma identidade racial positiva, a branquitude é uma construção que leva a uma neutralidade racial, cujo uso político baseia-se na suposta superioridade de brancos sobre negros.

Para Liv Sovik (2004, p.363), o silêncio que cerca a branquitude serve para a manutenção das práticas racistas no contexto brasileiro. Isto se dá tanto com base no mito da democracia racial¹¹, que propaga a convivência inter-racial pacífica, quanto sob a cortina de afirmação da mestiçagem brasileira que manifesta a impossibilidade da polarização branco-negro, excluindo, portanto, formas violentas do racismo. Assim como o discurso identitário da negritude, a branquitude também é uma construção social, ainda que pouco explícita, porém não menos poderosa.

¹⁰ Não podemos nos olvidar de que se trata, mais especificamente, da identidade branca masculina. Nas palavras de Wron Ware (2004, p.285), “As masculinidades e feminilidades negras e brancas são construídas não como simples pares binários — como o da branca “pura” e da negra “animalesca” —, mas também num padrão mais complexo e assimétrico de atributos similares interligados. É importante frisar que a assimetria refere-se aos valores e privilégios codificados pela “branquitude” e pelas construções da masculinidade (...)”.

¹¹ “O mito da democracia racial (...) tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a idéia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades impedindo os membros das comunidades não-brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão do qual são vítimas na sociedade.” (MUNANGA, 1999, p.80)

Antes de tratarmos da negritude, como contraponto à aceção de branquidade, é válido citar um exemplo de como as questões identitárias que perpassam a racialidade podem ser complexas. Wron Ware (2004, p.13) nos fala de um festival de cinema na África do Sul cuja temática estava baseada na pergunta “O que torna você negro?”. A simples possibilidade de “se tornar” negro indica que as identidades raciais podem ser livremente escolhidas ou rejeitadas como uma opção por um estilo de vida ou viés político. No entanto, a pergunta também nos faz lembrar que na África do Sul, assim como em muitos outros países incluindo o Brasil, ser negro não faz parte de uma escolha, trata-se de uma imposição de cor.

A normalização da raça como uma qualidade corporal imediatamente reconhecível aponta para a capacidade dos mecanismos de poder de produzirem corpos adequados e inadequados ao sistema. Deborah P. Britzman (2004, p.168) aborda um racismo que se instala no corpo e afirma que “a natureza do indivíduo, independentemente da sua conduta e dos atos — e nesse discurso, a rigor, os atos são interpretados como apenas uma confirmação da natureza —, nunca poderá ser alterada”.

O que diferencia os negros dos não-negros, tanto no continente africano como aqui, são os direitos que lhes são negados, os anos de escola que deixam para trás, os postos de trabalhos que devem ocupar, os salários que recebem, os serviços públicos que lhes oferecem, as maneiras estereotipadas e estigmatizadas de suas representações midiáticas e assim por diante. Queremos como este exemplo aparentemente distante relembrar que existem limitações nas perspectivas construtivistas das identidades que, no caso dos negros, não se oferece muitas escolhas a quem queira fugir das amarras da negritude.

Se identidade e diferença, branquidade e negritude, são construções sociais mutuamente determinadas, poderíamos dizer que o reconhecimento do Outro (ou a ausência deste reconhecimento) é peça importante no processo de elaboração identitária. Como nos lembra Kabengele Munanga (2006, p.28), um grupo pode sofrer uma deformação real se as

pessoas ou sociedades que o rodeiam lhe devolvem uma imagem limitada, depreciativa ou desprezível deles mesmos. O reconhecimento inadequado ou a invisibilidade social podem acarretar opressão e aprisionamento. No caso do negro, durante gerações a sociedade branca construiu e impôs uma imagem depreciativa, enxergando-os como incivilizados e inferiores. A falta de reconhecimento infligiu “uma ferida cruel ao oprimir suas vítimas de um ódio de si paralisante”.

Em suas análises Frantz Fanon (1983; 2005) explicita que o complexo de inferioridade que acompanha o negro surge após um processo duplo: inicialmente, econômico, em seguida, pela epidermização¹² dessa inferioridade. Submerso em uma cultura que trabalha para a manutenção deste complexo, em uma sociedade que afirma a superioridade de uma raça, o negro sobrevive no anseio de se tornar branco, embranquecer. Para tanto, são requisitos a negação de suas origens, expressões culturais e religiosidades. Neste trajeto de rejeição da negritude o indivíduo sofre de *despersonalização*. Esta decorre, em grande parte, do modo como seu corpo é aprisionado pelo olhar daqueles que o excluem.

Todos os esforços são feitos para levar o colonizado a confessar a inferioridade da sua cultura, transformada em condutas instintivas, a reconhecer a irrealidade da sua nação, e finalmente o caráter inorganizado e não acabado de sua própria estrutura biológica. (FANON, 2005, p.271)

Assim como para Munanga e Fanon, também para Bhabha (2005, p.105), a desumanização da imagem do negro é parte de uma estratégia de dominação do branco colonizador que pretendia solucionar a contradição entre os ideais de liberdade e uma economia fundada na escravidão. Negando a humanidade dos povos negros legitimou-se a atividade econômica mais lucrativa naquele momento histórico. Neste sentido, o discurso colonial dependia inteiramente do conceito de fixidez na construção ideológica da alteridade. Do mesmo modo, utilizou-se do estereótipo como estratégia discursiva que exclui o Outro e

¹² O termo “epidermização” é utilizado porque acrescenta sentidos à idéia de interiorização. Mais que um processo inconsciente, trata-se de algo que está irremediavelmente preso à imagem do negro. Sua fisionomia não lhe permite fugir à negativização da raça.

combate a insegurança diante do *estranho*. “O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução.” (BHABHA, 2005, p.111)

Ao intentar construir uma teoria do discurso colonial, Bhabha explora o estereótipo como estratégia primeira da dominação do branco sob o colonizado. Antes de prosseguirmos neste raciocínio, cabe apresentar uma definição mais aprofundada daquilo que entendemos por “estereótipo”. Conforme Joan Ferrés (1998, p.135), os estereótipos são representações sociais, na medida em que pressupõem uma visão compartilhada que um coletivo social possui sobre outro. Sua natureza configura-se na reiteração e no reducionismo que permitem que práticas discursivas ganhem formas de realidade ao mesmo tempo em que reduzem uma complexidade em algo simples.

Os estereótipos jogam com a percepção seletiva, uma vez que uma dimensão isolada da realidade, geralmente negativa, polariza a atenção do receptor, alimentando um processo de globalização que transfere os valores supostamente negativos da parte para o todo. Assim, a dimensão negativa se transforma, para o receptor, em uma representação da realidade completa. Este processo realiza-se sob parâmetros emotivos e inconscientes.

A dimensão isolada, carregada com o atributo da negatividade, é transferida ao conjunto da realidade: o aspecto negativo da cor da pele [negra] é transferido para a pessoa como um todo, para a raça inteira. A racionalidade é anulada. Quando ela é ativada, é mediante processos de racionalização que pretendem justificar *a posteriori* uma atitude gerada por uma pulsão emotiva. Em conclusão, metonímia, adormecimento do pensamento secundário, narcisismo e transferência globalizadora. Mas tudo isso no negativo. A inversão da sedução. (FERRÉS, 1998, p. 136)

Como manifestação clara da ideologia latente em um discurso, a estereotipia facilita a interpretação da realidade, pois reduz sua complexidade e sua ambigüidade, amplia a sensação de controle e, sobretudo, presta-se como instrumento de dominação do Outro. Sua força ideológica consiste em apresentar como um reflexo da ordem natural aquilo que não é nada mais que uma generalização simplificadora. “Os estereótipos seriam banais, se não

fossem tão letais, tão contundentes em termos físicos, emocionais, afetivos e espirituais.”
(FRANKENBERG, 2004, p.309)

Em sua leitura do discurso colonial, Bhabha sugere que a análise dos estereótipos ultrapasse o imediato reconhecimento das imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos processos de subjetivação que os envolvem. É preciso entender o “regime de verdade” que se constrói socialmente *a duras penas* pelo poder colonial, por meio dos “saberes oficiais”¹³, para que se mantenha a repetitividade necessária à sobrevivência da imagem estereotipada. Para uma significação bem-sucedida, o estereótipo requer uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos, e estes não sobrevivem naturalmente, são frutos de exercícios de poder.

Bhabha enfatiza que a imagem construída no e pelo estereótipo não é uma simplificação, na medida em que é uma falsa representação de uma dada realidade. Contudo, seria uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, que nega, tanto ao colonizador quanto ao colonizado, o acesso ao reconhecimento da diferença. Em outras palavras, limita o significante de pele/cultura às fixações da tipologia racial, à herança do sangue, às ideologias de dominação racial e cultural ou da degeneração. A negritude se torna signo não-erradicável da diferença negativa nos discursos, já que o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante de “raça”¹⁴ a não ser manifesta sob a forma de racismo. A estrutura rígida do estereótipo não facilita qualquer olhar por trás dos signos negativos da identidade negra.

Por fim, o discurso colonial não apenas contém (freia, domina) o Outro como também o contém (aprisiona) nesta forma limitada de alteridade que denominamos estereótipo. Trata-se de um facilitador das relações coloniais.

O ato de estereotipar não é o estabelecimento de uma falsa imagem que se torna bode expiatório de práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento,

¹³ Seriam os saberes oficiais do colonialismo conhecimentos e teorias de cunho pseudocientífico, tipológico, legal-administrativo, eugênico (BHABHA, 2005, p.125).

¹⁴ Aprofundaremos o conceito de “raça” adiante.

sobredeterminação, culpa, agressividade, o mascaramento e cisão de saberes “oficiais” e fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista. (BHABHA, 2005, p.125)

A análise dos estereótipos que definem e aprisionam a identidade negra demanda um exame de tema correlato: a estigmatização do negro. Afinal, estereótipos e estigmas foram no período colonial, e ainda são em tempos de sociedade midiática, úteis ferramentas para dominação do Outro. Conforme Erving Goffman (1978, p.11), em livro dedicado ao assunto, os gregos criaram o termo *stigma* para se referirem a sinais corporais, feitos com cortes ou marcas de queimaduras, por meio dos quais se procurava distinguir os sujeitos ou evidenciar seu *status* moral. Na Era Cristã, dois níveis de metáfora foram acrescentados ao termo: o primeiro dizia respeito a sinais que simbolizavam a graça divina, estes tinham formas de flores em erupções sobre a pele; o segundo referia-se a marcas de distúrbio físico.

A sociedade contemporânea estabelece os meios de categorizar as pessoas e definir quais atributos são considerados comuns e naturais para os membros classificados *a priori* em cada categoria. Dentro de um determinado ambiente social tem-se a expectativa de encontrar determinadas categorias de pessoas. Desta forma, quando um indivíduo nos é apresentado, os primeiros aspectos nele observados nos permitem prever sua categoria e seus atributos, isto é, sua identidade social. Nossas pré-concepções a respeito do Outro são, de fato, expectativas normativas.

Em relação a estas expectativas e pré-concepções, Goffman distingue a *identidade social virtual* da *identidade social real*. A primeira diz respeito às características que se atribui ao Outro, verificando quais expectativas normativas são cumpridas e em qual categoria previamente fixada pode-se encaixar o indivíduo que se apresenta. A identidade efetiva, por sua vez, nos fala das características que o sujeito verdadeiramente possui, sua categoria e seus atributos reais. Observa-se a existência de uma discrepância entre a identidade social virtual e a identidade social real. Nesta passagem do potencial/virtual ao real/atual surge o estigma, a marca da desqualificação da diferença.

É preciso fixar que o estigma funciona como uma arma eficiente na defesa contra a inoportuna ambigüidade do estranho na medida em que fornece elementos facilmente identificáveis que diferenciam os sujeitos e estabelecem *o seu lugar*. Não estamos lidando com construção social amparada em pressupostos científicos ou naturais e sim com uma estratégia de dominação do Outro ativa, social e culturalmente articulada.

Por definição, é claro, acreditamos que alguém com um estigma não seja completamente humano. Com base nisso, fazemos vários tipos de discriminações, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida. Construímos uma teoria do estigma, uma ideologia para explicar sua inferioridade e dar conta do perigo que ela representa, racionalizando algumas vezes uma animosidade baseada em outras diferenças, tais como as de classe social. (GOFFMAN, 1978, p.15)

O corpo negro é estigmatizado por traços facilmente identificáveis como a pele escura, o nariz largo, o quadril grande (no caso das mulheres) e os cabelos crespos. Diante destes signos de negritude, o olhar do Outro, bem como o olhar do negro sobre si, perdem-se nas estratégias de significação anteriormente descritas, e enxergam as habilidades para a dança, aptidão para música e ritmo, sexualidade aguçada, inferioridade intelectual e fraqueza de caráter.

Em seu trabalho sobre a mobilidade do negro no rádio de São Paulo, João Baptista Borges Pereira (2001), nos revela que a organização dos setores da empresa radiofônica segue os estereótipos e estigmas aos quais estão sujeitos os negros. Neste sentido, os negros são biológica e fatalmente considerados inadequados para o desempenho de funções de grande responsabilidade e inteligência, pois são vistos como preguiçosos, irresponsáveis e boêmios. Por seu turno, são *naturalmente* considerados como bons em tarefas artísticas, como o canto, a dança etc.

...e sempre em oposição ao branco, o negro é “burro”, só é criador e versátil com a música; não é culto e nem sabe se expressar; apenas semi-alfabetizado, lê e redige mal. Como se pode observar, todos estes predicados estão direta ou indiretamente ligados à instrução e ao aprisionamento intelectual. Porém, neste contexto de trabalho, não se distingue até onde essas peças expressivas de interavaliações grupais são sintomas de deficiências “raciais” ou resultantes de circunstâncias sociais e culturais. (BORGES PEREIRA, 2001, p.153)

As possíveis deficiências culturais e educacionais do indivíduo negro, frutos da desigualdade de oportunidades presente no contexto brasileiro, dão margem à reafirmação dos estereótipos e estigmas do negro desqualificado e limitado intelectualmente. As dificuldades socioeconômicas de aprimoramento são entendidas como características *naturais* do corpo negro, fomentando frases como “o tipo de personalidade do homem de cor é completamente inadequado à natureza de certos trabalhos”, “o negro é incompatível com normas disciplinares” ou “só serve mesmo para chão de fábrica”.

A identidade e a diferença, a identidade branca e a negra, o normal e o estigmatizado fazem parte do mesmo jogo social. “Pode-se, portanto, suspeitar que o papel dos normais e o papel dos estigmatizados são parte do mesmo complexo, recortes do mesmo tecido-padrão.” (GOFFMAN, 1978, p.141) E ainda: “o estigmatizado e o normal são parte um do outro”. (ibidem, p.146)

No subcapítulo posterior abordaremos a construção da identidade negra nos veículos midiáticos, esmiuçando como formas de racismo sobrevivem e se reconstróem nesta esfera e, especialmente, na televisão brasileira.

4.2. RACISMO MIDIÁTICO

Do ponto de vista histórico, as marcas deixadas pela escravidão dotam de um alto grau de violência o cenário das relações étnicas no Brasil. Ainda que se tenha sustentado o ideal de um país em que a convivência entre brancos e negros é pacífica, e que nossas diferenças estão muito mais relacionadas às questões classistas que raciais, é preciso observar a presença do racismo nos tecidos da vida cotidiana brasileira. A discriminação racial de hoje,

não obstante, diferencia-se daquela presente na vivência colonial. O racismo de dominação que se utilizava da depreciação e desumanização do negro para coagi-lo como força de trabalho, atualmente faz do *branqueamento* sua estratégia para a exclusão.

Frantz Fanon (2005, p.287) observa a manutenção das práticas racistas após a descolonização. Para ele, os sistemas de opressão do negro geraram “ferimentos múltiplos e às vezes indelévels”. A ausência de um projeto político-econômico de Nação, a perpetuação da desigualdade e da miséria e, sobretudo, a assimilação dos valores discriminatórios colonialistas pela burguesia fomentam conflitos e instauram, em alguns contextos, guerras civis. No caso africano neocolonial, com a saída dos estrangeiros, a discriminação racial ganhou novas facetas: a rivalidade que se solidificou entre a África Branca e África Negra.

Divide-se a África em uma parte branca e uma parte negra. (...) Aqui, afirma-se que a África Branca tem uma tradição de cultura milenar, que é mediterrânea, que prolonga a Europa, que participa da cultura greco-latina. Vê-se a África Negra como uma região inerte, brutal, não civilizada... selvagem. (FANON, 2005, p.191)

No entanto, o cenário de opressão e alijamento social não é privilégio africano. No Brasil, há um forte componente de discriminação racial, como herança do escravismo, que sustenta o fosso entre negros e brancos. Desde o início dos anos 1980, estudos apontam para desigualdades raciais gritantes, pesando desfavoravelmente para os negros em diversos setores da vida social. De acordo com o Relatório Anual das Desigualdades Raciais no Brasil (2008)¹⁵, com dados colhidos no ano de 2005, no que diz respeito ao acesso à educação, constata-se que 9,7 milhões de analfabetos são pretos & pardos¹⁶, o que corresponde a 67,4% do total¹⁷. Além disso, a média de escolaridade dos pretos & pardos não chega ao nível fundamental completo, atingindo 6,2 anos, 1,8 a menos que os brancos (PAIXÃO, 2008, p.69).

¹⁵ Este relatório é fruto das pesquisas e análises realizadas no Laboratório de Análises Estatísticas Econômicas e Sociais das Relações Raciais do Instituto de Economia da UFRJ, sob a organização de Marcelo Paixão e Luiz M. Carvano.

¹⁶ Neste momento, adotaremos o termo “pretos & pardos” tal qual o utilizado no Relatório, ao invés de “negros”, para não divergir da sistemática adotada por seus organizadores Marcelo Paixão e Luiz M. Carvano.

¹⁷ Dados referentes à população brasileira com 15 anos de idade ou mais. São 14,4 milhões de analfabetos: 4,6

Ainda que se possa falar em uma ascensão em matéria de renda e de escolaridade, e na formação de uma classe média com 7,5 milhões de pessoas¹⁸, dados estatísticos revelam uma concentração desproporcional de renda pelos brancos em detrimento dos não-brancos (ibidem, p.103). O Relatório também dá conta que pretos & pardos morrem mais cedo que os brancos em todas as causas de mortalidade (ibidem, p.46). Além disso, são eles as maiores vítimas de morte por homicídio no país, 54,3% do total (ibidem, p.50).

Para Muniz Sodré (1999, p.263), a complexidade da discriminação racial, considerada como um verdadeiro mal-estar civilizatório, desqualifica qualquer tentativa de redução à lógica político-econômica. Democracia política e ascensão econômica apenas mascaram a presença do racismo. Por isso, há que se ter cautela com as imagens euforizantes da classe média negra consumindo, pois elas simulam a extinção do preconceito de cor. “Faça o que se fizer em termos de representação “progressista” do Outro, se não ocorre o *ksynon heracliteano*¹⁹, o movimento da aproximação coesiva, persiste o império da pele branca como marca da excelência humana no Ocidente (...).” (SODRÉ, 1999, p.263)

Para adentrarmos a análise, é preciso antes esclarecer o que entendemos por “raça”. Conforme Stuart Hall (2003, p.68), em comunidades não-brancas o termo raça é aplicado geralmente aos negros e etnicidade aos asiáticos. Considera-se que raça traduza melhor a experiência dos afro-caribenhos e descendentes devido à importância da cor da pele, uma idéia que possui origem biológica. Conceitualmente, é uma categoria discursiva, não-científica. Trata-se de uma construção política e social organizadora de formas de falar e de práticas sociais. Em torno desta categoria discursiva organiza-se um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão, ou seja, o racismo.

milhões brancos (32%) e 9,7 milhões de pretos & pardos (67,4%) (PAIXÃO, 2008, p.67).

¹⁸ Cf. VEJA. São Paulo: Abril, v.31, n.25, junho, 1998, p.98-109.

¹⁹ Termo contido no pensamento do filósofo Heráclito, diz respeito à força de aproximação das diferenças. A constituição e coesão dos grupos humanos em comunidades dão-se não apenas pelo que há de comum entre os membros, bem como pelas diferenças.

O racismo biológico privilegia marcadores como a cor da pele. Esses significantes têm sido utilizados também, por extensão discursiva, para conotar diferenças sociais e culturais. A “negritude” tem funcionado como signo da maior proximidade dos afro-descendentes com a natureza, e *conseqüentemente*, da probabilidade de que sejam preguiçosos e indolentes, de que lhes faltem capacidades intelectuais de ordem mais elevada, sejam impulsionados pela emoção e o sentimento em vez da razão, hipersexualizados, tenham baixo controle, tendam à violência etc. (HALL, 2003, p.70)

Os estigmatizados por razões étnicas também são caracterizados em termos físicos, embora não de forma tão acentuada como a caracterização dos negros. A etnicidade gera um discurso em que a diferença está embasada menos em aspectos físicos e mais em características culturais e religiosas. Hall salienta, enfim, que o racismo biológico e a discriminação cultural não são sistemas distintos, ao contrário, seriam estes dois registros do racismo, duas lógicas do mesmo sistema de exclusão do Outro.

Embora a crença na existência de raças e a possibilidade de hierarquização racial sejam teorias desacreditadas pela maioria da comunidade científica, o conceito de raça ainda possui um grande poder de influência sobre a organização social²⁰. Conforme o sociólogo Edward Telles (2003, p.38), o uso do termo fortalece distinções sociais que não possuem qualquer valor biológico, mas continua sendo utilizado para classificar e tratar o Outro segundo idéias socialmente aceitas. Para Telles, “a raça existe apenas em razão das ideologias racistas”.

No Brasil, raça é um conceito ambíguo, situacional, inconsistente e relacional. Existem vários sistemas de classificação. São várias as categorias situadas ao longo de um *continuum* que vai do branco ao preto e que são também influenciadas pela classe social e pelo gênero. Além disso, os brasileiros têm pouco sentido de pertencimento a um grupo racial. Ao passo que a classe social e o gênero são aspectos centrais na maioria das identidades brasileiras, a raça ainda não é. (TELLES, 2003, p.132)

Nas palavras de Muniz Sodré:

(...) o termo raça emerge como significante investido de um potencial de revitalização simbólica da subjetividade negra, como algo capaz de levar à superação do estigma étnico. Semioticamente, invertem-se os sinais: o que é conotado como negativo pela consciência discriminadora transvalora-se positivamente pela consciência discriminada. Por isso, em tom exaltativo, os negros

²⁰ Na África do Sul, por exemplo, branquidade e negritude e o discurso que as constituiu enquanto raças foram objeto de legislação por meio da política do *apartheid*.

referem-se a si próprios, ao que desejam valorizar, como da “raça”. (SODRÉ, 1999, p.241)

Para Sodré (1999, p.258), o racismo não deve ser entendido apenas sob a perspectiva da exclusão social, mas principalmente enquanto mecanismo civilizatório organizado pela sociedade ocidental cristã de rejeição existencial, em outras palavras, consciente e subconscientemente, alijamento da alteridade. Esta lógica exacerba-se precisamente no instante da aproximação, quando o Outro abandona o seu lugar e ameaça penetrar os espaços hegemônicos, rompendo as fronteiras da hierarquia territorial. Desse modo, o nojo racista decorre do deslocamento inadequado do negro, invasão de um ambiente que “não é o seu lugar”. Sodré (1999, p.261) exemplifica com a seguinte metáfora: “ele (o negro, o índio, etc.) está ali onde não deveria, assim como o suflê preparado por um grande cozinheiro, antes lindo no prato sobre a toalha da mesa, poderia inspirar nojo se colocado sobre o lençol da cama.”

Mas o que significa *racismo* no contexto brasileiro? Joel Rufino dos Santos, em livro dedicado ao tema (1985 (b)), esclarece que racismo é um sistema que afirma a superioridade de um grupo racial sobre outros, cujo fundamento biológico ou científico é nulo. É preciso fixar que a classificação racial brasileira é baseada na aparência e geralmente com base em categorias que são utilizadas de forma inconsciente.

Dentre os pilares que sedimentam o racismo no Brasil, encontra-se sua própria negação. “O racismo se organizou para negar a existência do racismo no Brasil” (LOPES, 2007, p.28). Ao contrário do que se verifica em outros países, os discursos discriminatórios são malvistas socialmente, negados em essência sob o manto de uma suposta democracia. Porém, nosso preconceito racial, zelosamente guardado, vem à tona, quase sempre, num momento de competição. Além disso, as expectativas em relação ao negro estão ancoradas em estereótipos e estigmas, que o conduzem a papéis sociais delimitados culturalmente: negro bom de bola, de samba, marginal ou preguiçoso.

Em nossa sociedade, o racismo aloja-se em novas modalidades institucionais, encontrando na mídia dispositivo eficaz e sutil para sua propagação. Acreditamos que além de se estabelecer nas relações sociais sob a forma de exclusão, como dissemos no sub-capítulo anterior, a discriminação racial e as manifestações que depreciam a identidade negra, como representantes do imaginário das elites, têm seu lugar nos conteúdos midiáticos por meio de seus discursos e imagens.

...a televisão cumpre a sua função de agente socializador através de um processo lento, mas perseverante de apresentação de concepções estereotipadas da realidade que se vão sedimentando de forma inconsciente. A exposição constante a imagens estereotipadas da realidade leva à construção de algumas representações mentais da realidade igualmente estereotipadas. (FERRÉS, 1998, p.140)

Conforme nos lembra Edimilson Pereira (2001), os meios de comunicação transmitem modelos culturais que excluem de suas instâncias de produção escalas consideráveis do público, recortando a diversidade cultural brasileira muitas vezes sob um olhar ideológico. Deste modo, o que se apresenta como a “cultura brasileira” exclui expressões da cultura negra ou, em outras oportunidades, as apresenta sob formas estereotipadas. “Os negros são representados de maneira estereotipada como se isto fosse uma verdade dada *a priori* e aceita pela sociedade como justificativa para admitir que a inferioridade dos negros *parece ser* incontestável.” (PEREIRA, 2001, p.49)

Entrementes, a mídia não apenas cria novos estereótipos, mas também reitera aqueles difundidos no cotidiano da população brasileira, alimentando-se fartamente de elementos presentes no senso comum. As ideologias dominantes, através do senso comum, tornam um fato socialmente construído em um fato naturalizado. Esta *naturalização* da inferioridade do negro e dos estereótipos a ele vinculados esconde os interesses de determinados grupos em segregar e oprimir. O senso comum, neste raciocínio, foi utilizado pelas elites para desenhar imagens dos negros da maneira mais conveniente para atender aos seus interesses: do bom escravo ao mau cidadão.

Edimilson Pereira (2001, p.50) destaca que o senso comum por si mesmo não atua

como fonte de representações negativas ou positivas dos negros brasileiros. Existe manipulação dos conteúdos veiculados pela linguagem verbal (histórias, piadas, frases feitas) ou linguagem visual (caricaturas, fotografias, filmes) a fim de sustentar práticas de exclusão contra grupos minoritários. A força desta manipulação está, justamente, na crença social de que qualquer conteúdo advindo do senso comum é natural, ou seja, não está sujeito a nenhum tipo de organização ou direcionamento.

Para que possamos compreender a abrangência e penetração dos discursos da mídia no que concerne à manutenção do racismo e difusão de valores negativos associados à identidade negra, faremos uso dos pressupostos teóricos do “racismo midiático”²¹, de Muniz Sodré (1992; 1998; 1999). No entanto, ressaltamos que há possibilidades de escapar ou negociar o racismo midiático e que, em muitos momentos, a telenovela brasileira, por exemplo, caminha na contramão e oferece aos seus públicos exemplos que dão conta da valorização e afirmação da negritude. Como verificaremos adiante na análise de “Duas caras”, o discurso ideológico propagado na teleficção não é uníssono e muito menos linear, cabendo dentro dele sentidos que muitas vezes se opõem, conciliando instavelmente o racismo midiático e disposições de cunho cidadão.

O primeiro aspecto do racismo midiático que analisaremos é a indiferença profissional. Conforme Sodré, nenhuma verdadeira política anti-racista pode implantar-se num sistema discursivo como o da grande mídia. Isto porque a mídia organiza-se empresarialmente com motivações de lucro e poder semelhantes às de outras iniciativas industriais, sem a preocupação de refletir as causas públicas ou políticas, desinteressada pelas questões da discriminação dos negros ou minorias. No mais, a indiferença profissional dá-se por meio da reserva de um ou outro posto para negros a fim de construir uma imagem empresarial *colored*, à maneira do sistema de quotas, produzindo um simulacro profissional

²¹ Utilizaremos os pressupostos estabelecidos por Sodré sem respeitarmos a ordem de argumentação por ele sugerida, no intuito de esboçar de forma mais clara e objetiva os quatro itens por ele apontados.

de democracia. Em realidade, as empresas de mídia brasileiras organizam um “controle de rostos” que permite a manutenção do mito de democracia racial.

O racismo midiático também se caracteriza pela negação de sua existência. A menos que este apareça “como objeto noticioso, devido à violação flagrante desse ou daquele dispositivo anti-racista ou a episódicos conflitos raciais” (SODRÉ, 1998, s/p; 1999, p.245), sua presença social será considerada anacrônica pelo dirigentes da mídia brasileira. No telejornalismo, o que se observa é um destaque momentâneo à questão racial, concedido em data específica, o 20 de novembro, dia da Consciência Negra. Já nas telenovelas, como veremos no capítulo seguinte, o tratamento do preconceito racial esteve à margem de outros debates sociais, em detrimento dos temas da corrupção, independência feminina e homofobia. Este entra em destaque apenas a partir da década 1990 e passa a figurar as tramas protagonistas muito recentemente, nos anos 2000.

O terceiro ponto apontado por Sodré a respeito do racismo midiático é o recalçamento dos aspectos identitários positivos das manifestações simbólicas de origem negra não apenas no domínio midiático como também no ensino de História, nas Artes ou na Literatura. Neste sentido, ressaltamos que a partir de 2003, com a Lei Federal 10.639, as instituições de ensino, sejam públicas ou particulares, devem ensinar aos alunos conteúdos relacionados à história e cultura afro-brasileiras. Entretanto, embora a lei signifique um avanço, cabe a ressalva de que ainda não foi implementada.

Na grande mídia impressa, o compositor e escritor Nei Lopes²² atua como difusor da cultura afro-descendente. Em suas crônicas, ele defende que as manifestações culturais e artísticas africanas não foram insignificantes ou interferiram menos no desenvolvimento do Homem, ao contrário, foram relegadas pelo ensino da História e sistematicamente fagocitadas pela cultura dos brancos. Para ele, tem-se a tendência de omitir a origem africana de grandes

²² Nei Lopes escreve para o jornal O Globo, às quartas-feiras. As informações utilizadas neste trecho fazem referência direta às crônicas de 31 de agosto de 2006 e 20 de agosto de 2008.

personagens do passado com o pretexto de “limpar” suas biografias e preservá-los dos estigmas negativos que cercam a identidade negra. Destacamos a atitude política de Nei Lopes não apenas para valorizá-la, bem como no intento de realçar sua atuação quase solitária.

O quarto aspecto que analisaremos é a estigmatização do sujeito negro. Na mídia brasileira esta ocorre aproveitando-se de elementos advindos do senso comum alimentado por uma longa tradição ocidental de preconceitos e rejeições. Como anteriormente dito, estigmas e estereótipos são estratégias desenvolvidas no mundo colonial, seja este de exploração ou escravidão, para oprimir e sujeitar o negro. Mas de que forma este tipo de tática de dominação do Outro sobrevive na mídia nos dias de hoje?

A professora Solange Martins Couceiro de Lima (2006), em artigo, apresenta uma propaganda recente da maionese Hellmann's, difundida em rede nacional, para exemplificar a forma pela qual estereótipos e estigmas continuam a associar a negritude à incivilidade, irracionalidade, canibalismo e violência. Tal publicidade se passa na selva, onde um homem branco, vestido à moda safári, é aprisionado por uma “tribo” de negros pintados e trajando vestimentas tribais. Imobilizado, o branco vê um caldeirão ameaçador, preparado para recebê-lo, marcando objetivamente o caráter canibal de seus raptos. No chão, dominado, ele encontra um pé de alface, tira a uma folha, molha num vidro de maionese e oferece ao chefe da tribo. Este experimenta, faz “hummmm!”, emite grunhidos à guisa de fala e, com isso, o estrangeiro consegue se salvar. Além da veiculação na tevê, reproduziram esse anúncio com dois personagens, o rapaz branco do safári e o sorridente chefe tribal. A legenda diz “com Hellmann's até canibal vira vegetariano”.

Nos meios de comunicação massiva, sendo esses os dispositivos centrais de produção das aparências na modernidade contemporânea, os cidadãos que fazem parte da massa de “excluídos”, como os negros e os migrantes, são recorrentemente apresentados a

partir de construções discursivas negativas, interpretando vilões ou cidadãos de segunda classe. “Em outras palavras, numa cultura que vive cada vez mais de narrativas e representações tornadas visíveis num espaço publicitário e tecnológico, a visibilidade do negro e do migrante é essencialmente negativa. O discriminável é automaticamente suspeito.” (SODRÉ, 1992, p.114)

No capítulo seguinte, analisaremos a participação do negro na telenovela brasileira com o intuito de destacar não apenas as circunstâncias que propiciaram a manutenção do racismo midiático, bem como as possibilidades de sua contestação. Observaremos a telenovela como campo próspero a lutas simbólicas, negociações e mediações que representam as contradições da sociedade e da história. Neste sentido, as formas de (re)apresentação do negro nas tramas teleficcionais vão possibilitar a constituição de múltiplas leituras; para além de um olhar maniqueísta que é incapaz de vislumbrar as formas de resistência, buscaremos alcançá-las como modo de ativação de competências e fomentador de debates profícuos em outras esferas midiáticas e no falatório coletivo.

5. TRAJETÓRIA DAS PERSONAGENS NEGRAS NA TELENVELA BRASILEIRA

Antigamente o pelourinho era o pau e o chicote.
Hoje está nos meios de comunicação de massa.
Somos chicoteados a toda hora em nossa auto-estima.

Antônio Pitanga²³

²³ Cf. JORNAL DO BRASIL, Super TV, 20 a 26 de julho de 1997, p.5.

Neste capítulo, analisaremos a trajetória das personagens negras na telenovela brasileira, fundamentados, especialmente, nas pesquisas de Solange Martins Couceiro de Lima (1983; 2006) e Joel Zito Araújo (2000; 2004; 2006). Vamos em busca dos sentidos que se depreendem das representações sociais desenhadas para os negros diariamente pela ficção seriada. Que estratégias discursivas se utilizam para representá-los? Quais são as personagens mais recorrentes para este grupo social? Que estrutura dramática está reservada para elas? Como podemos classificá-las? Que formas caricaturais e estereotipadas modelam a construção destas personagens? E ainda: houve mudanças significativas nestas conformações ao longo da trajetória de modernização da teledramaturgia nacional?

Realizaremos a seguir uma avaliação da inclusão de atrizes e atores negros na telenovela brasileira, ao longo de mais de 45 anos²⁴ de produções. Esta pesquisa não pretende, porém, resgatar todas as tramas nas quais houve a discussão ou tematização de questões pertinentes à cultura negra, menos ainda elencar as ficções nas quais participaram atores negros. O que apresentaremos nos subcapítulos posteriores tem como norte os pressupostos teóricos apontados por Couceiro de Lima (1983).

Conforme Couceiro, o aproveitamento do ator negro está condicionado a três situações bem definidas. Seja em trama que se desenrole em cenário histórico-escravocrata, na qual há uma demanda de atores negros para representar os escravos; seja vinculada a personagem pertencente a uma posição subalterna ou marginal da sociedade, interpretando a empregada doméstica, o trabalhador braçal, o mordomo, o favelado ou mesmo o bandido; seja, enfim, em escala bastante reduzida, quando a história se desenrola em fase pós-escravocrata e inclui temas raciais ou deliberadamente se propõe a discuti-los.

Os paradigmas de Couceiro de Lima nos servirão de guias metodológicos para a execução da pesquisa. Em um primeiro momento analisaremos as personagens negras em

²⁴ Exibida em 1963, pela TV Excelsior, “2-5499 Ocupado” foi a primeira telenovela brasileira a ser veiculada diariamente (FERNANDES, 1997, p.39).

tramas histórico-escravocratas, em seguida, focaremos a incidência de personagens negras em papéis sociais subservientes e marginais e, por fim, apresentaremos a análise da discussão do racismo em telenovelas que se passam em fase pós-escravocrata. Como dissemos, nosso estudo não pretende contemplar o universo de personagens ou enredos que envolveram tais temáticas, restringindo-se aos feitos mais significativos no nosso entendimento e no de outros pesquisadores do tema.

5.1. PRESOS ÀS SENZALAS NAS TRAMAS HISTÓRICO-ESCRAVOCRATAS

Em 1969, portanto nos primeiros anos de teledramaturgia diária no Brasil, a Rede Globo colocava no ar trama que abordava a luta política, social e econômica entre escravos e latifundiários no sul dos Estados Unidos, à época da Guerra de Secessão, focalizando a vida do escravo negro ‘Tomás’. Como muitas outras ficções daquele período, “A cabana do pai Tomás” trazia um texto distante da realidade social do país, não atingindo o sucesso esperado. Apesar da baixa audiência, esta telenovela ganha repercussão por ter sido a primeira produção global a contar com uma personagem principal negra.

Contudo, ‘Tomás’ fora interpretado por um ator branco, o galã do momento, Sérgio Cardoso, seguindo as exigências do patrocinador Colgate-Palmolive (DICIONÁRIO TV GLOBO, 2003, p.19). Para que Sérgio Cardoso pudesse convencer na pele de um escravo era preciso tingir todo o seu corpo, usar peruca, rolhas no nariz e atrás dos lábios para aparentar uma pessoa negra de nariz largo e lábios fartos. Tal recurso, conhecido como *blackface*, foi amplamente utilizado no início do cinema norte-americano, porém, em terras brasileiras, o

fato acabou desencadeando um movimento de protesto por parte de alguns artistas que não concordavam com a escalção de um branco para interpretar uma personagem negra (ARAÚJO, 2004, p.90).

Verificamos que ‘Tomás’ encarna uma das caricaturas mais recorrentes no cinema brasileiro no que diz respeito à representação de negros: o “preto-velho”, desenhado na maioria das circunstâncias como simpático, conformista, supersticioso e ignorante. O “preto-velho” aparece especialmente em tramas histórico-abolicionistas (RODRIGUES, 2001, p.30).

Poderíamos dizer que “A cabana do pai Tomás” evidenciou a dificuldade da televisão brasileira em sustentar personagens complexas para grupos étnicos não-brancos. Esta personagem exemplifica as formas de (in)visibilidade do ator negro nos primeiros momentos da produção nacional. Ainda que a participação de atrizes e atores negros tenha sido constante e significativa em termo numéricos e que tenham sido as tramas abolicionistas as recordistas de venda no mercado internacional (MARQUES DE MELO, 1988), devemos observar que as personagens negras (de fato, interpretadas por negros) eram construídas a partir de estruturas esquemáticas que as destituem de complexidade, tornando-as planas. Portanto, com pouca capacidade de interferência no andamento da narrativa, em detrimento de construções reais individualizadas.

Vale destacar que a emergência do tema abolicionista deu-se na década de 1970, coincidindo, com os primeiros anos da ditadura militar e com as primeiras manifestações de sindicatos e de estudantes contra prisões e assassinatos cometidos pelo regime. Nesse período, a Rede Globo, seguindo uma orientação estatal, valorizou as produções que transmitissem uma visão “bem-comportada” e “de qualidade”. Constituiu-se a “novela literária”, cujo formato melhor se enquadra aos horários das 18 ou 19 horas. A escolha foi por tramas que trouxessem embutida a idéia de uma recuperação do passado, das raízes e da

tradição e que, dessa maneira, resgatassem valores que constituíssem um senso de “brasilidade” (ORTIZ et al, 1989, p.97).

Ainda que as telenovelas histórico-escravocratas tenham condenado a escravidão, Joel Zito Araújo (2004, p.187) critica a forma como retrataram a libertação dos escravos, pois, segundo ele, tal representação apenas confirmou a versão oficial que indica os brancos como líderes na luta pela liberdade dos negros. E o que é mais trágico, uma das únicas personagens negras que demonstrou consciência de sua época e orgulho de si mesma foi ‘Isaura’, interpretada em suas duas versões por atrizes brancas.

“Escrava Isaura” foi exibida pela primeira vez na TV Globo, de 11 de outubro de 1976 a cinco de fevereiro de 1977, no horário das 18 horas. Novela de Gilberto Braga, baseada no romance homônimo de Bernardo Guimarães, escrito em 1875; trata-se do maior sucesso de exportação da Rede Globo, sendo vendida para 80 países até 2002 (DICIONÁRIO da TV Globo, p.72). A segunda versão foi exibida pela Rede Record de 18 de outubro de 2004 a 29 de abril de 2005, com o título de “A escrava Isaura”, no horário das 19:30 horas, texto de Tiago Santiago e Anamaria Nunes.

A ficção narra as desventuras de ‘Isaura’, uma mulher lindíssima, escravizada, que desperta paixão em seu senhor, ‘Leôncio’. ‘Isaura’ foge de seu almoz, passa-se por branca em outro local, é desmascarada numa festa de gala e volta ao cativeiro. No mundo da elite branca, seu amor, o jovem abolicionista ‘Álvaro’, estará lutando para libertá-la e contra as adversidades que os separam (FERNANDES, 1997, p.203).

A escolha por Lucélia Santos, uma atriz branca, para interpretar uma mulher escravizada na primeira versão da trama, foi questionada por Araújo (2004, p.202). A opção de Bernardo Guimarães por descrever ‘Isaura’ como branca corresponde a demandas da sociedade do século XIX, que não conseguiria associar uma mestiça à inocência e à pureza necessárias à personagem, já que a “mulata” vinculava-se ao estigma da sedutora, lasciva e

amoral. No entanto, em pleno século XX, a opção por uma atriz branca reflete a continuidade dos preconceitos e a falta de ousadia dos produtores e diretores de então. A mesma crítica estende-se à escolha da atriz Bianca Rinald para ser a protagonista da Rede Record, em 2004.

Não se trata apenas de contestar a construção da personagem 'Isaura' com base na "cor" das atrizes que a interpretaram. O discurso da personagem, na defesa do fim da escravidão, reflete o tom humanitário e levemente distanciado que a faz assemelhar-se aos abolicionistas brancos, a uma verdadeira "sinhazinha", e não aos negros conscientes de sua luta.

Cabe destacar, ainda, que a versão exibida pela Rede Record, apesar de 27 anos de distância daquela produzida pela TV Globo, não apresentou nenhuma inovação significativa no que tange ao tratamento das personagens negras ou mesmo no que diz respeito à configuração da protagonista 'Isaura'. Com algumas diferenças na condução da trama e no desfecho, "A escrava Isaura", de Tiago Santiago, caminhou de forma semelhante à versão de Gilberto Braga, perpetuando as imagens do negro sem consciência de sua condição e do branco generoso.

Somente 20 anos após a primeira versão de "Escrava Isaura", surgiria a primeira protagonista negra da teledramaturgia brasileira. De 17 de setembro de 1996 a 11 de agosto de 1997, a Rede Manchete exibe a novela "Xica da Silva", escrita por Walcyr Carrasco (sob o pseudônimo de Adamo Angel) e dirigida por Walter Avancini.

No enredo, a história de 'Xica da Silva', interpretada por Taís Araújo, uma jovem escravizada, inteligente e sedutora que conquista o contratador de diamantes enviado pelo Reino de Portugal e é comprada e alforriada por ele. Na tentativa de transformar 'Xica' em fidalga, o contratador escandaliza todo o arraial e provoca a ira de diversos oponentes. A trama se passa no ano de 1751, época em que a coroa portuguesa dominava a economia brasileira e pouco se falava em liberdade para os negros. Mesmo assim, a complexidade da

personagem ‘Xica’ e o fato de se tratar de uma negra consciente de sua “raça” e capaz de enfrentar de forma intrépida seus inimigos preconceituosos fazem desta telenovela um marco das produções que almejavam retratar o período da escravidão no Brasil.

Não obstante, como analisou Esther Hamburger, em artigo para a Folha de S.Paulo²⁵, a Rede Manchete priorizou a sensualidade da atriz Taís Araújo em detrimento de uma campanha mais ousada em torno da negritude, das lutas e dos quilombos. Aliás, a participação de Taís Araújo em tramas importantes para esta pesquisa se estende a “Da cor do pecado”, que será avaliada adiante.

Por fim, além de citar as novelas “Escrava Isaura” e “Xica da Silva” por suas relevâncias específicas, resta-nos investigar uma configuração recorrente nas produções histórico-abolicionistas: a representação paternalista de heróis brancos na luta pela liberdade dos negros. Dentre um conjunto de tramas com construção semelhante — como “Helena” (TV Globo, 1975, 18h), “Senhora” (TV Globo, 1975, 18h), “A moreninha” (TV Globo, 1975, 18h), “Sinhazinha Flô” (TV Globo, 1977, 18h) e “Pacto de sangue” (TV Globo, 1989, 18h) —, destacaremos “Sinhá Moça”, já que, regravada em 2006, alcançou altos índices de audiência e gerou uma polêmica nos tribunais.

A primeira versão de “Sinhá Moça” foi levada ao ar pela Rede Globo de 28 de abril a 14 de novembro de 1986, escrita por Benedito Rui Barbosa inspirada no romance de Maria Dezone Pacheco Fernandes. “Sinhá-Moça” é o marco inicial dos heróis negros na novela antiescravocrata, devido à presença de alguns personagens negros (escravizados) conscientes de sua situação e capazes de lutar por seus direitos. Além disso, nessa telenovela, brancos e negros estão empenhados na luta pela abolição, ainda que o enredo não dispense o par romântico branco dedicado a ajudar “os fracos e oprimidos” do sistema escravagista.

A configuração das protagonistas da trama fala por si só. Tanto ‘Sinhá Moça’

²⁵ Cf. FOLHA DE S. PAULO, 18 nov. 1996, Ilustrada, p.4.

(Lucélia Santos / Débora Falabella) quanto ‘Rodolfo’ (Marcos Paulo / Danton Melo) lutam até o último capítulo da novela para libertar os escravos dos maus-tratos de seus senhores brutais e contra o sistema que os mantinha cativos. Se por um lado, ‘Sinhá Moça’ encarna o arquétipo da princesa Isabel, ‘Rodolfo’, por seu turno, personifica o próprio “irmão do quilombo”.

Além das protagonistas, destacamos ‘Rafael / Dimas’ (Raymundo de Souza / Eriberto Leão) como representante do estereótipo *mullatoes* ou “mulato trágico” descrito por Donald Bogle com relação às atuações negras no cinema norte-americano (apud ARAÚJO, 2004, p.48). Filho bastardo do coronel Ferreira, o Barão de Araruna, com a escrava Maria das Dores, sendo, portanto, meio-irmão de ‘Sinhá-Moça’.

‘Rafael / Dimas’ vive os dilemas de estar na fronteira entre dois mundos, como homem livre (branco), pertencente aos salões letrados, e como mestiço, aliado da sociedade por sua origem de escravo. A duplicidade dessa personagem acarreta inclusive o fato dele possuir dois nomes: para sua “personalidade branca” ele é ‘Dimas’, um jornalista que não mede esforços pela abolição; por nascença, é ‘Rafael’, o “mulatinho” bastardo renegado pelo pai. A característica trágica está justamente na tentativa de se enquadrar em qualquer grupo racial, uma vez que a sociedade não o aceita como branco por ter sangue negro e os escravos também desconfiam dele, justamente por sua aparência e cultura.

Para analisar a complexidade do “mulato trágico”, não podemos olvidar o caráter específico das relações raciais nos Estados Unidos. Ainda que Brasil e Estados Unidos sejam as duas maiores sociedades multirraciais das Américas, esses países lidam com as diferenças de forma distinta. A sociedade americana coloca toda a população afro-descendente numa única categoria, a “negra”, e desde o início do século XX não reconhece a categoria “mulato” em seu censo oficial. Na sociedade brasileira, por sua vez, o censo oficial distingue seus afro-descendentes entre “pretos” e “pardos”. Assim sendo, a categoria do mulato é perpetuada

pela estrutura social brasileira.

No mais, o *remake* de “Sinhá Moça” motivou um inquérito civil instaurado pelo promotor de justiça Almiro Sena Soares Filho para apurar se a trama deturpava a história da escravidão no Brasil e prejudicava a auto-estima da população negra. O representante do Ministério Público da Bahia afirmou que o autor errou ao descrever e mostrar o negro apático e passivo que precisava de heróis brancos para libertá-lo (*site* Mundo negro, 22 jun. 2006).

Por certo existe uma justificativa histórica ao destinar ao ator negro a personagem cativa em trama histórico-escravocrata. Inevitavelmente, caberá a ele um papel social subalterno sempre que a ficção seriada utilizar o Brasil escravagista como pano de fundo. A nossa indagação abrange a configuração desta personagem, a forma como ela é desenhada em sua suposta passividade, ingenuidade ou inconsciência. Utilizando-nos das palavras de Antonia Aparecida Quintão, “a subserviência e o infantilismo dos personagens negros reiteram a visão preconceituosa de uma humanidade incompleta do negro que se contrapõe à humana do branco, mesmo que sejam brancos de classes subalternas...” (QUINTÃO, 2004, p.56).

Enfim, concordamos com Araújo (2006 (b)) quando afirma serem dispensáveis as ficções que insistem em retratar o período da escravidão narrando exclusivamente a trajetória de “heróis brancos”. A teledramaturgia brasileira precisa rever as tramas histórico-abolicionistas na maneira como constroem suas personagens principais. Com base na necessidade de recontar essa fase da nossa história, torna-se imprescindível adotar uma postura distinta, valorizando os nossos “heróis negros” e os construindo como eles de fato são: personagens complexas e importantes para o desenvolvimento do país.

5.2. DOMÉSTICAS, MOTORISTAS, SEGURANÇAS E MAIS O QUÊ?

Iniciamos com uma pergunta: por que encontramos, de forma recorrente, o negro no papel de empregada doméstica, trabalhador braçal, mordomo, motorista entre outras profissões subservientes quando fora das telas a sociedade é farta em exemplos de negros e negras ocupando cargos de prestígio e poder?

As telenovelas são um planeta branco, aqui e ali salpicado de pretos — o chofer, a cozinheira, o policial... Realistas no sentido em que são essas de fato as profissões comuns dos negros reais, mas falsificados no sentido em que eles não têm família, não têm idéias nem sentimentos, salvo os dos patrões: são coisas, apêndices, e não pessoas. (RUFINO DOS SANTOS, 1988, p.34)

A insistente representação do negro em papéis subalternos e serviçais reforça a idéia de sua inferioridade intelectual, desvinculando-o das posições de poder dentro da sociedade brasileira. Assim, a telenovela acaba por reforçar a ideologia do embranquecimento ao reiterar diariamente que o bem-sucedido, o patrão ou o herói é branco. As personagens interessantes da trama, aquelas que comandam a ação e polarizam a atenção da audiência, são geralmente brancas. O que sobra aos atores negros? Representações estereotipadas e sem complexidade de setores sociais pouco atrativos do mundo profissional.

Esta exclusão não se explica só pelos argumentos (sociológicos) de que os negros não têm a mesma distribuição que os brancos na pirâmide sócio-econômica, mas também por razões decorrentes da estratégia (semiológica) da cultura dominante, que se defende do sistema cultural negro. (SODRÉ, 1980, s/p)

A insistente utilização de atores negros para representar o bandido, o favelado ou excluído da ordem social não pode significar uma demanda pura e simples da realidade. Afinal, a telenovela é um produto ficcional que pode fugir às regras do real para tornar-se atrativa. Segundo Edimilson Pereira (2001), o modo com os negros têm sido representados indica sua inclusão parcial em uma ordem projetada por grupos hegemônicos, além de reafirmar no imaginário coletivo a associação do negro como perigoso, como culpado *a priori*.

Neste momento, recorreremos novamente à pesquisa de João Carlos Rodrigues (2001), com base no cinema brasileiro, para apresentarmos um dos tipos mais comum de personagem subserviente em telenovela que se desenrola em fase pós-escravocrata: a empregada doméstica. Interpretada de forma recorrente por atrizes negras, tem aparição vinculada à caricatura que se manifesta de duas formas: a “mãe-preta”, caracterizada como uma negra velha, afetuosa, generosa e ingênua; ou a “criadinha cômica”, vivida por uma atriz jovem, que se intromete nos assuntos dos patrões, servindo de conselheira e amiga, é também espevitada, impulsiva e romântica.

A “mãe preta” é oriunda da sociedade escravocrata brasileira, onde tantas vezes o filho do sinhô era amamentado por uma mulher escravizada. Presente na literatura e no teatro desde o século XIX tornou-se personagem comum no cinema brasileiro e também nas teleficções. Em geral, apresenta-se como sofredora conformada e capaz de se sacrificar pelo “filho” branco. Na telenovela brasileira, o exemplo mais significativo é ‘Mamãe Dolores’, de “O direito de nascer”, exibida pela TV Tupi de 7 de dezembro de 1964 a 13 de agosto de 1965.

O melodrama do cubano Félix Caignet já havia obtido êxito no rádio²⁶, mas é nas telas da televisão que encontra assombroso sucesso. Na trama, a história de um bebê bastardo, que abandonado pela mãe, é recolhido e cuidado pela empregada da família, a negra ‘Dolores’. Crescido, este jovem se reencontra com seus familiares e se apaixona por uma prima.

Este original cubano de 1946 é sempre lembrado por ter os ingredientes necessários para chegar às profundas emoções do ser humano. Sua história, por incrível que pareça, não apresenta nenhum mistério que o telespectador só saberá ao final. Ao contrário, o público é quem sabe tudo. Os personagens em cena se entrelaçam sem se conhecer suficientemente para admitir laços familiares. A expectativa se restringe em ver a reação de cada um ante novas revelações. (FERNANDES, 1997, p.50)

A atriz Isaura Bruno, responsável pela interpretação de ‘Mamãe Dolores’ é, segundo Araújo (2004, p.84), a primeira personagem negra com relativa importância para a História

²⁶ Na década de 1950, em São Paulo pela Rádio Tupi e no Rio de Janeiro pela Rádio Nacional (FERNANDES,

da Telenovela Brasileira. Isaura imortalizou esta personagem representando com primazia todos os estereótipos ligados à maternidade. No entanto, a carreira da artista ficaria marcada pelo estigma de ‘Dolores’ e nos anos seguintes caberia à atriz papéis semelhantes em apenas mais três telenovelas²⁷.

A respeito da presença de personagens negras na domesticidade das famílias brancas, atuando como criados, cabe a ressalva de Maria Lourdes Motter (2003, p.114) sobre a importância destas na construção do cotidiano dentro do campus ficcional. A base de sua realidade depende da interação que se estabelece entre a personagem e o ambiente. Por isso, as cenas de cozinha e alimentação são reticentes, bem como a presença de comércio, bancos, vizinhos.

A duração da telenovela (mais que teatro e cinema) solicita a construção de um cotidiano ficcional capaz de ancorar a personagem e fazer dela o análogo de um cidadão comum. Neste sentido, os empregados domésticos constituem pontos de articulação. Eles auxiliam na coesão narrativa e conduzem a trama para o verossímil. A ausência de alguém que faça os serviços da casa enfraquece a credibilidade do núcleo.

A preferência por artistas negros para tais personagens revela que a possibilidade de aproveitamento dos mesmos está condicionada à cor e aos papéis que historicamente lhes têm sido reservados na vida em sociedade. Além disso, é válido destacar que os empregados domésticos são construídos de modo geral como planos e secundários, destituídos, muitas vezes, de corpus dramático.

A História da Telenovela Brasileira trouxe, não obstante, algumas ocasiões nas quais houve a intenção de retratar o negro em papéis da classe média. O exemplo mais antigo é a interpretação de Milton Gonçalves como o psiquiatra ‘doutor Percival Garcia’, na novela

1997, p.51)

²⁷ Que seriam “O preço de uma vida”, “o anjo e o vagabundo” e “A cabana de pai Tomás” (ARAÚJO, 2004, p.88).

“Pecado capital”, de Janete Clair, exibida de 24 de novembro de 1975 a cinco de julho de 1976, às 20 horas. Conforme sinopse da novela, a personagem teria o seguinte perfil:

(...) psiquiatra com vários cursos na Europa, onde participa de congressos médicos como representante brasileiro. Desenvolvendo novos métodos de tratamento, inicia as consultas com Vilma pouco depois de ela receber alta no hospital e estende seu atendimento a toda família, num trabalho de grupo. É a tentativa de equilíbrio. (ARAÚJO, 2004, p.118)

Entretanto, apesar da inovação, o psiquiatra era uma personagem plana, secundária para o andamento da trama. No mais, a tentativa da autora de “engatar” um romance entre ‘doutor Percival’ e ‘Vitória’ (Tereza Amayo), uma mulher branca, não se concretizou por conta de uma “enxurrada” de cartas do público e pressão por parte da censura. Em sua segunda versão, exibida de cinco de outubro de 1998 a sete de maio de 1999, escrita por Glória Perez, “Pecado capital” contou com Antônio Pompeo interpretando ‘doutor Percival’, sem maiores destaques para a personagem.

O mesmo Milton Gonçalves interpretaria 33 anos depois, novamente em horário nobre global, uma personagem bem-sucedida financeiramente e profissionalmente. Desta vez, porém, a personagem possui núcleo familiar, circula por seus próprios cenários ao invés de figurar nos espaços das personagens brancas, é construída de forma complexa, instável, relevante para a trama: estamos descrevendo o político corrupto ‘Romildo Rosa’, de “A favorita”.

No ar de dois de julho de 2008 a 17 de janeiro de 2009, “A favorita” é da autoria de João Emanuel Carneiro, com direção geral de Ricardo Waddington. Apesar de diminuir o número de atores negros no elenco com relação à trama antecessora²⁸, esta telenovela inova ao apresentar o negro não apenas como personagem pertencente à elite brasileira, mas também como um vilão esférico, que oscila entre sentimentos de paternidade e ausência total de valores éticos no que diz respeito ao seu papel como representante do povo.

²⁸ Cf. nota do jornal O GLOBO, 15 de junho de 2008.

Em outras produções também foi possível encontrar atores e atrizes negros interpretando papéis de classe média. Citamos o fotógrafo ‘Bruno Carvalho’ (Sérgio Menezes) e ‘Zaira’ (Janaína Lins) de “Celebridade” (TV Globo, 2003, 21h), o executivo ‘Felipe’ (Rocco Pitanga) de “Da cor do pecado” (TV Globo, 2004, 19h) e a médica ‘Selma’ (Elisa Lucinda) de “Páginas da vida” (TV Globo, 2006, 21h), entre outros exemplos. Observamos que cada vez mais cresce o número de personagens negras de classe média nas telenovelas brasileiras, entretantes, ainda podemos afirmar que a maioria delas é configurada de forma plana, secundária ao encaminhamento da trama e, por vezes, descartável.

5.3. O RACISMO NA TELENOVELA: POR ONDE CAMINHA A DISCUSSÃO?

Em pesquisa acerca da presença de temas de importância social nas telenovelas brasileiras, Daniela Jakubaszko (2008, p.55) revela que nas décadas de 1960, 1970 e 1980 nenhuma produção apresentou o racismo de modo a provocar debate ou reflexão na sociedade. Em outras palavras, não houve uma só ficção nos trinta primeiros anos da teledramaturgia nacional capaz de demonstrar propriedade no trato da discriminação racial.

Para Jakubaszko, considera-se detentora de “tema de importância social” a telenovela capaz de suscitar discussão, seja por posições reacionárias ou ousadas, servindo de pauta para a mídia e para o falatório coletivo, acionando até mesmo instâncias oficiais para interferência real na estrutura do cotidiano do telespectador²⁹.

²⁹ Esta lógica está mais bem explicitada no capítulo 3 deste trabalho, no qual abordamos a dimensão cotidiana da telenovela, sua capacidade de difusão de experiências mediadas e possibilidade de interferência na construção de identidades.

Para além das questões de interesse comercial, este tipo de ficção irá “documentar”, “registrar” o cotidiano, a passagem dos nossos brasileiros dias, e não só, ela também será lugar de observação de memória coletiva e uma manifestação discursiva que se apresenta como importante interlocutor em nosso contexto sociocultural. (JAKUBASZKO, 2008, p.55)

A fase embrionária da telenovela brasileira, de 1963 a 1969, quase não apresenta temas de importância social, exibindo tramas nas quais se observa pouca verossimilhança ou correspondência com o cotidiano do telespectador. Já a segunda década de produções teleficcionalis, que vai de 1970 a 1979, prioriza as questões decorrentes do coronelismo, a corrupção nas grandes cidades e os problemas ecológicos. “Um Brasil corrupto, repressor, repleto de mentiras e planos maquiavélicos de um sistema que legitima dos horrores físicos e as deformações de caráter.” (JAKUBASZKO, 2008, p.81)

Os anos 1980 contribuíram especialmente para a valorização e emancipação do papel feminino, apresentando ainda, de forma pioneira, a discussão da homossexualidade. Somente em 1990, a discriminação racial ganha destaque em “Renascer” (TV Globo, 1993, 20h30), “Pátria Minha” (TV Globo, 1994, 20h30), “A próxima vítima” (TV Globo, 1995, 20h30), “A indomada” (TV Globo, 1997, 21h), “Por amor” (TV Globo, 1998, 20h30) e “Louca paixão” (Record, 1999, 20h10). Nos anos 2000, conforme Jakubaszko, o racismo é não é tema de relevo social nem mesmo em “Da cor do pecado” (TV Globo, 2004, 19h), produção que contou com a primeira protagonista negra em telenovelas da Globo.

A pertinência dos temas de importância social sinaliza, entre outros, o forte potencial dialógico da telenovela brasileira com o seu contexto espaço-temporal. Neste sentido, a ausência do debate do racismo reafirma o Brasil como um território livre de preconceitos e, assim, difunde a crença na democracia racial. De um modo geral, nossa teledramaturgia tem preterido as questões raciais, apesar de combater outras formas de conservadorismo, como o machismo ou a homofobia, por exemplo.

Nas oportunidades em que se propõe a destacar os embates raciais, o faz de maneira quase sempre superficial. Conforme Renata Pallottini (1998), em uma telenovela podem

existir conflitos de natureza definitiva (aqueles pertinentes aos protagonistas) e conflitos de natureza provisória (solucionáveis em alguns capítulos). Ao analisarmos a trajetória das personagens negras na ficção seriada brasileira, fica claro que a questão do racismo, nas poucas oportunidades em que se deu sua abordagem, ganhou enfoque provisório na trama. Podemos afirmar, desta forma, que os conflitos raciais não fizeram parte do quadro de temas de relevância social trabalhados na teledramaturgia brasileira.

Uma das primeiras produções a inserir o racismo em um núcleo romântico composto por casal inter-racial foi “Corpo a corpo”, de Gilberto Braga, levada ao ar às 20 horas, pela Rede Globo de 26 de novembro de 1984 a 21 de junho de 1985. Zezé Motta encarnava a arquiteta e paisagista ‘Sônia Nascimento Rangel’, uma perfeita “dama das camélias” por sua resignação. Marcos Paulo vivia ‘Cláudio Fraga Dantas’, o herdeiro de uma rica família. No desenvolvimento do “dramalhão”, o casal enfrenta uma série de adversidades para ficar juntos, no entanto, a maior delas estava justamente do lado de fora da tela: a reação dividida do público em relação ao amor dos dois.

O ator Marcos Paulo declarou que a sua secretária eletrônica ficou congestionada por recados racistas e impúblicáveis, Zezé Motta sentiu o preconceito de forma inversa; as pessoas que a assediavam nas ruas diziam que ela era “uma sortuda por ter fígado aquele gatão branco” (...). (ARAÚJO, 2004, p.249)

Vale observar que tanto em “Corpo a corpo”, como em outras telenovelas, as falas preconceituosas limitaram-se aos vilões como recursos dramáticos para marcar a maldade ou a arrogância das personagens elitistas. Por isso, torna-se interessante analisar as novelas “Anjo mau” (segunda versão), “Por amor”, “Páginas da vida” e “Cobras & lagartos”, pois nestas tramas o racismo surge dentro do núcleo familiar. Em seguida, discutiremos “Da cor do pecado” como exemplo em que o preconceito racial aparece na seara da personagem protagonista, em outras palavras, como conflito de natureza definitiva. Por fim, não poderíamos deixar de citar uma das cenas mais abertamente racista da televisão brasileira, escrita por Gilberto Braga em “Pátria minha”.

A segunda versão de “Anjo mau” foi ao ar às 18 horas, de oito de setembro de 1997 a 27 de março de 1998, escrita por Maria Adelaide Amaral. Em sua história, um núcleo negro que gira em torno do drama do de ‘Cida’ (Léa Garcia) que omite ser a mãe de ‘Tereza’ (Luísa Brunet) para preservá-la e lhe garantir um bom casamento. A negação da identidade negra de ‘Tereza’ entra em confronto com o orgulho racial da filha adotiva de ‘Cida’, ‘Vivian’ (Taís Araújo), gerando embates e diálogos interessantes sobre a perspectiva da afirmação do negro na sociedade.

Em “Por amor”, a discriminação racial também se manifesta na esfera do lar por meio dos preconceitos e da violência física do marido branco (Paulo César Grande) que rejeita a gravidez de sua esposa negra, a artista plástica ‘Márcia’ (Maria Ceíça). A criança nasce com as características do pai, branca e com os cabelos claros e, por conta disso, é aceita. Desse modo, o conflito esvaziou-se e a telenovela não cumpriu completamente seu papel de debater o racismo dentro dos relacionamentos amorosos inter-raciais. “Por amor” foi exibida na Rede Globo em horário nobre, de 13 de outubro de 1997 a 22 de maio de 1998, com texto de Manoel Carlos.

Outra telenovela deste autor a apresentar a discussão do racismo foi “Páginas da vida”, exibida na Rede Globo, às 21 horas, de dez de julho de 2006 a dois de março de 2007. Nesta produção, encontramos a médica negra ‘Selma’ (Elisa Lucinda), casada com um homem branco mais jovem, ‘Lucas’ (Paulo César Grande), que atua como enfermeiro-chefe. Os conflitos se iniciam quando ‘Selma’ tem de conviver mais intensamente com sua enteada ‘Gabriela’ (Carolina Oliveira). A menina, que fora criada com a mãe e avós maternos, apresenta um discurso altamente racista e repudia o segundo casamento do pai com uma mulher negra. Com a morte da mãe de ‘Gabriela’, resta a jovem aprender a conviver com ‘Selma’, vencendo seus preconceitos.

“Cobras & lagartos” foi exibida pela Rede Globo de 26 de janeiro a 18 de novembro

de 2006, às 19 horas, com texto de João Emanuel Carneiro e direção geral de Wolf Maia. Esta novela não objetivou trabalhar a questão o racismo entre os seus temas, porém, figura em nossa análise, porque apresentou a discriminação racial dentro das relações familiares mais íntimas, bem como uma personagem negra, construída para ser secundária e estereotipada, conquistou o carisma da audiência e passou a protagonista.

Os quatro protagonistas “oficiais”³⁰ de “Cobras & lagartos” foram interpretados por atores loiros de olhos claros – Carolina Diekman, Henri Castelli, Daniel de Oliveira e Mariana Ximenes. Fato nada excepcional na teledramaturgia brasileira, na qual, salvo raras exceções, as protagonistas são representadas por atores e atrizes cujo padrão de beleza segue moldes europeus, apontando para uma dificuldade de se valorizar a beleza negra de nossa população.

Já a personagem de Lázaro Ramos, ‘Foguinho’, de loiro tinha apenas o bigode. Este funcionava como um recurso dramático criado pelo ator e pelo diretor da trama Wolf Maia³¹. A idéia era marcar que, por sua absurda carência de recursos e afetos, ‘Foguinho’ descolore o bigode para diferenciar-se no meio de tantos outros “zês ninguém” que habitam o Saara, centro comercial popular na cidade do Rio de Janeiro. E por que justamente a cor loira? A ironia está no fato desta personagem, criada para ser secundária, ter roubado o brilho dos outros protagonistas (estes sim, loiros de verdade) e conter nas mãos a chave do desfecho da história.

À ‘Foguinho’ garantia-se, inicialmente, apenas o estereótipo do malandro engraçado, bem ao estilo *coons*³², descrito por Donald Bogle para o cinema norte-americano como uma variação de palhaço de olhos esbugalhados, menestrel, moleque travesso e malandro (apud Araújo, 2004, p.49). Por seu turno, a caricatura do “crioulo doido”, delineada para o cinema

³⁰ Tal assertiva constrói-se com base no material de divulgação da telenovela e no desenrolar de sua própria trama, na medida em que se valorizavam estas quatro personagens em detrimento das demais.

³¹ Cf. ISTOÉ, 19 jul. 2006, p.95.

³² O termo inglês *coons* é uma abreviatura de *racoons*, originalmente refere-se a um animal carnívoro noturno,

brasileiro por João Carlos Rodrigues (2001, p.49), também ajuda compreender os limites iniciais da personagem. Conforme Rodrigues, o “crioulo doido” tem origem na *Commedia dell’Arte* sob a figura endiabrada do Arlequim, que faz trapalhadas e confusões, mas é capaz de dizer aos imperadores verdades interditas aos outros súditos por meio da comédia. Nas artes brasileiras, seu feminino é a “nega maluca”. Esta caricatura reúne comicidade, simpatia, ingenuidade e infantilidade. Raramente, no entanto, é protagonista da ação dramática, servindo, de modo geral, como contraponto de uma personagem branca.

Como podemos observar na descrição de ‘Foguinho’, presente no *site* da telenovela, trata-se de personagem com viés cômico forte, natureza plana e secundária:

Ele é o patinho feio da família já que, nitidamente, seu pai prefere os filhos do segundo casamento, e a família toda o considera um perdedor. Mesmo assim, Foguinho gosta de todos e deseja ser aceito, querido e admirado por eles. Mas ele nunca consegue nada que quer: sonha ser um campeão de boxe, mas jamais ganhou uma única luta; quer namorar a linda e ambiciosa Ellen, sua paixão de infância, mas ela não quer saber de pobre. (...) Mesmo assim, Foguinho ainda acredita que um dia, num golpe de sorte, sua vida vai mudar.

No princípio da trama, quando ‘Foguinho’ era pobre e trabalhava como “homem-sanduíche”³³ no Saara, para seu pai, ele sofria ofensas racistas de sua madrasta e de seus dois meio-irmãos. Considerado feio e “burro”, ‘Foguinho’ representava o negro sem esperança, sem talento e sem amor. Ao apropriar-se indevidamente de uma herança, e tornar-se rico, a situação mudou: a família que o desprezava passou a bajulá-lo e a mulher que ele amava caiu aos seus pés.

Em “Cobras & lagartos”, ‘Foguinho’ somente conquista respeito e afeto por intermédio do dinheiro, revelando uma sociedade que aceita o negro na medida de seu “embranquecimento” pela ascensão social. Conforme Dalmer Pacheco (1988, p.76), a moral transmitida pela telenovela brasileira é de tolerância para com aquele que vem de uma classe social mais baixa ou com sujeito excluído quando estes, por meio da elevação financeira, conquistam postos entre a elite.

mas, num contexto racista, nos fala de um sujeito desumanizado, preguiçoso, indolente, inativo, amedrontado.

³³ Fruto da economia informal brasileira, trata-se de um subemprego no qual o sujeito, parado em ruas de grande

O primeiro passo de ‘Foguinho’, depois de tornar-se rico, foi buscar aceitação libertando-se dos valores de sua antiga vida e buscando viver sob as regras da elite. Aprender a se vestir, a falar, a comer, enfim, transformar-se em um Outro. Porém, ‘Foguinho’, por sua ingenuidade ou autenticidade, não consegue romper com o passado e, mesmo abastado, mantém seus valores suburbanos o que provoca deboche e piedade. Ao contrário dos ternos em cores sóbrias, ele veste-se em tons fortes de azul, vinho ou dourado. Os acessórios discretos e elegantes são substituídos por colares grossos com pingente em forma de cifrão — moda criada para ser brega que ganhou as ruas das periferias brasileiras.

O grande conflito da trama está no fato de ‘Foguinho’ ter roubado a herança de seu melhor amigo, seu homônimo ‘Daniel Miranda’ (Daniel de Oliveira). A partir daí, ‘Foguinho’ oscilará entre os eixos do bem e do mal, prejudicando seus amigos para sustentar sua farsa, mas, ao mesmo tempo, mostrando-se arrependido e capaz de gestos nobres. Nas palavras de seu interprete: “Foguinho é mutante, não pode ser definido como herói ou vilão”³⁴. Um personagem complexo, portanto.

O sucesso de ‘Foguinho’ desmistificou definitivamente um possível preconceito de autores e diretores de telenovela com relação aos atores negros. O argumento seria que o ator negro brasileiro não teria carisma e talento suficientes para encarnar um protagonista (COUCEIRO DE LIMA, 1983, p.76). Veremos adiante que Lázaro Ramos será escalado para viver o primeiro protagonista negro da telenovela brasileira com base no sucesso conquistado por sua atuação em “Cobras & lagartos”.

Não obstante, enquanto ‘Foguinho’ significou um avanço para a afirmação do negro, a personagem de Taís Araújo não caminhou no mesmo ritmo. Taís interpretou ‘Ellen’, uma jovem atraente e ambiciosa capaz de qualquer coisa para lograr ascensão social e vingar a morte de seu pai (interpretado por Milton Gonçalves). Assim sendo, ‘Ellen’ não fugiu muito à

movimento em centros urbanos, tem colado ao corpo, no peito e nas costas, placas publicitárias.

³⁴ Cf. ISTOÉ, 19. jul. 2006, p.94.

caricatura da “mulata boazuda” que se qualifica por reunir as características da beleza, vaidade, sensualidade, altivez, impetuosidade, ciúmes, promiscuidade e irritabilidade, num misto de cigana e prostituta (RODRIGUES, 2001, p.51).

As quatro telenovelas citadas acima se destacaram por retirar o racismo da esfera do vilão e colocá-lo no círculo do familiar e das relações de amor, amizade e parentesco e, neste sentido, significam um avanço para o tratamento da temática na História da Telenovela Brasileira. A produção que analisaremos a seguir, “Da cor do pecado”, apresenta o conflito racista com natureza definitiva, na medida em que este envolveu a personagem protagonista.

“Da cor do pecado” foi exibida pela Rede Globo de 26 de janeiro a 28 de agosto de 2004, às 19 horas, e teve autoria de João Emanuel Carneiro, com supervisão de Sílvio de Abreu. Foi reprisada em 2007, no “Vale a pena ver de novo”, de sete de maio a 16 de novembro de 2007. Importante ressaltar que não se tratou de uma ficção histórico-abolicionista, na qual houvesse uma demanda natural por atores negros, e sim de uma novela deste século, com personagens encontradas no cotidiano.

Em “Da cor do pecado”, Taís Araújo deu vida à feirante maranhense ‘Preta’, que traz no próprio nome o orgulho de sua “raça” e é a protagonista da trama. Ainda em terras nordestinas, ela desperta a paixão do carioca ‘Paco’ (Reynaldo Gianecchini), homem de hábitos simples, embora herdeiro de uma grande fortuna. De um lado, uma vendedora de ervas medicinais que representa a sabedoria e a simplicidade da cultura popular, de outro, um botânico, representante do mundo acadêmico e da ciência formal. Indivíduos pertencentes a mundos distintos, porém, unidos pelo amor. Um perfeito conto de fadas moderno que terá de superar as investidas das personagens racistas ‘Bárbara’ (Giovanna Antonelli), a noiva do galã, e do ‘doutor Afonso Lambertini’ (Lima Duarte), pai de ‘Paco’.

Dentre as possíveis ressalvas a esta teleficção destacamos a ausência de sotaque na protagonista. Ao longo da trama, ‘Preta’ faz várias referências à cultura e às belezas do

Maranhão sem, no entanto, apresentar um sotaque que não fosse tipicamente carioca, artificializando as referências a sua origem e a sua condição de migrante. Ademais, o fato de possuir, pioneiramente, uma atriz negra como protagonista não deve esconder que, nesta mesma produção, houve apenas outras duas personagens interpretadas por atrizes negras. Ou seja, além da personagem principal, havia ‘Dona Lita’, a mãe de ‘Preta’, vivida por Solange Couto em uma participação especial e uma personagem secundária chamada ‘Laura’, interpretada por Maria Rosa. Em um elenco feminino de 17 atrizes, apenas três eram negras. O caráter de exceção do protagonismo de Taís Araújo fica ainda mais evidente diante de tais números.

Em “Da cor do pecado” há que se deter no título. Afinal, qual é a cor do pecado? O corpo nu de uma mulher negra, apresentado nos últimos *takes* da abertura da novela, nos remete a uma possível resposta — a mais óbvia ao espectador médio. Resposta que, vale ressaltar, converge com o senso comum brasileiro que associa a mulher negra à sensualidade, à sexualidade. E ainda, é preciso observar que o título não faz uma pergunta, ao contrário, ele afirma: o negro é a cor do pecado. Reiterando a indagação de Luciene Cecília Barbosa (2004, p.5), questionamos: por que este título no momento em que pela primeira vez na emissora está estreando uma negra como personagem principal?

O título “Da cor do pecado” e as cenas que ilustram a abertura sugerem e reafirmam a noção de sensualidade da mulher negra associando-a ao pecado carnal. Não por menos, este foi repudiado pelo Fórum Permanente de Mulheres Negras Cristãs do Rio de Janeiro sob o argumento que ele reforçaria, no imaginário brasileiro, o estereótipo da negra sensual, “malemolente”, erótica e vulgar³⁵.

Como vimos no capítulo anterior, os discursos racistas inserem-se na cultura brasileira com ares de “naturalidade” o que, num primeiro olhar, impede uma crítica

³⁵ Cf. *site* Mundo Negro, 30 jan. 2004.

sistemática. Porém, é preciso fixar que estamos lidando com discursos de exclusão intencionalmente elaborados, que contam com o estímulo do senso comum para serem aplicados nas relações interpessoais e intergrupais. Com referência ao negro, é preciso estar atento ao fato de que a mídia constrói identidades virtuais (ou pseudo-identidades) a partir não só da negação e do recalçamento da identidade negra, como também um saber de senso comum alimentado por uma longa tradição ocidental de preconceitos e rejeições (PEREIRA, 2001, p.211; SODRÉ, 1999, p.246).

Por fim, vale lembrar que “Da cor do pecado” revelou-se um grande sucesso³⁶, especialmente por cenas protagonizadas por Lima Duarte e Sérgio Malheiros, nas quais avô e neto estabeleciam uma amizade que ia além das diferenças raciais e sociais. E ainda que para alguns pesquisadores como Daniela Jakubaszko (2008, p.55) esta produção não tenha apresentado o racismo como tema de relevância social, acreditamos que em muitos momentos este ganhou visibilidade e os desafios da sociedade brasileira no que tange à igualdade racial tomaram formas concretas.

Neste momento final do capítulo, analisaremos a telenovela “Pátria minha” por conter uma das cenas racistas mais polêmicas da História da Telenovela Brasileira. Trata-se da última peça da trilogia de Gilberto Braga sobre a corrupção brasileira, antecedida por “Vale Tudo” (TV Globo, 1988, 20h) e “O dono do mundo” (TV Globo, 1991, 21h). Exibida pela Rede Globo de 18 de julho de 1994 a 10 de março de 1995 em horário nobre. A cena que desencadeou toda a polêmica foi ao ar nos dois primeiros dias do mês de novembro de 1994 e trazia um diálogo em que o execrável ‘Raul Pelegrini’ (Tarcísio Meira) acusa injustamente o seu jardineiro³⁷ ‘Kennedy’ (Alexandre Moreno) de ter roubado jóias e documentos de seu

³⁶ “Da cor do pecado” atingiu picos de audiência de 39 pontos no Ibope, o equivalente a 68% dos aparelhos ligados. Foi a telenovela com maior audiência no horário das 19h desde “Quatro por quarto”, de Carlos Lombardi, exibida em 1994 (ÉPOCA, 8 de março, 2004, p.84).

³⁷ O Dicionário da TV Globo (2003, p.223) apresenta ‘Kennedy’ como motorista.

cofre. O vilão dispara uma série de afrontas racistas que abordam a suposta inferioridade intelectual do negro:

“Você abriu meu cofre, negro safado”. Kennedy, assustado e intimidado, diz que não fez nada daquilo. Raul retruca com violência, desfiando um rosário de chavões racistas: “Desde quando acredito na palavra de um crioulo? Vocês quando não sujam na entrada, sujam na saída. Foi vingança! Vingança porque deixei você estudar? Você pensa que conseguiria aprender alguma coisa? Não sabe que o cérebro de vocês é diferente do nosso?” (...) Kennedy, de cabeça baixa, não reage, não se defende, não enfrenta o vilão e foge da sala. (ARAÚJO, 2004, p.272)

A imediata resposta do Geledés/SOS, entidade de São Paulo que luta pelos direitos dos negros, deu-se por acreditar que o diálogo feria a auto-estima da comunidade negra não pela explicitação do racismo ou pelos termos utilizados, mas sim pelo silêncio humilhado da personagem ‘Kennedy’. Apesar da incompreensão de boa parte dos atores negros da emissora, de jornalistas e intelectuais, no dia 14 de novembro a Globo acatou as exigências do Geledés e veiculou cena em que ‘Kennedy’ conversa com sua madrinha ‘Zilá’ (Chica Xavier) a respeito do racismo e da desconstrução do tabu da inferioridade negra (ARAÚJO, 2004, p.274).

A interferência nos rumos de “Pátria minha”, que para alguns traduz um atentado à liberdade de expressão, de fato revela não apenas a força conquistada nos últimos por movimentos organizados dos negros, bem como sinaliza o desejo de valorização da identidade negra em nosso país. Nas palavras de Joel Zito Araújo,

(...) com *Pátria minha* a telenovela brasileira, um gênero que se renovou constantemente por ser aberto às pressões de sua audiência, passou também a incorporar a ação militante das organizações políticas que começam a dar visibilidade, na ficção, a um sentimento crescente na população negra: o desejo de ver valorizado o seu processo de auto-estima e de conscientização racial. (ARAÚJO, 2004, p.275)

Na epígrafe deste capítulo fizemos uso de uma declaração de Antonio Pitanga na qual o ator e político anuncia os meios de comunicação como território atual de massacre da auto-estima negra. No entanto, ao longo de nosso texto apresentamos momentos da História da Telenovela Brasileira nos quais houve não apenas a manutenção dos discursos racistas assim como circunstâncias em que o formato teleficcional permitiu a emergência de

movimentos de resistência e contestação. Neste mesmo intuito de constituição de uma análise aberta às múltiplas e concomitantes leituras da telenovela caminhamos para a segunda parte desta pesquisa, espaço dedicado ao estudo das personagens negras em “Duas caras”.

6. O FIO DA MEADA: APRESENTAÇÃO DE “DUAS CARAS”

Este capítulo cumpre a missão de esclarecer os contornos da telenovela “Duas caras”, obra escolhida para destrincharmos as bases teóricas ofertadas na primeira parte desta pesquisa. O fio da meada é justamente aquele que apresenta os caminhos pelos quais penetramos em território desconhecido, servindo de bússola ou mapa para a melhor realização do percurso.

A trajetória de Aguinaldo Silva, o autor da telenovela em estudo, nos auxilia com os porquês de algumas escolhas da autoria na configuração de determinada personagem ou no tratamento dos dilemas raciais em cena. A sinopse de “Duas caras”, por sua vez, apresenta a trama em linhas gerais para que possamos mensurar a (in)visibilidade das personagens negras nesta teleficção. Por fim, cabe-nos apresentar estas personagens, suas histórias, os *plots* em que estão envolvidas e classificá-las enquanto parte de uma estrutura teledramatúrgica.

6.1. A MARCA DA AUTORIA DE AGUINALDO SILVA

Na História da Telenovela Brasileira, diferentemente do que ocorre em outros países também produtores de ficção seriada, a autoria da trama traz em si marcas expressivas que não devem ser subjugadas no interior de qualquer pesquisa sobre o formato. Grosso modo, no Brasil, autores de telenovela possuem características próprias que se evidenciam no texto, na escolha do elenco, na persistência da abordagem de determinadas temáticas, enfim, é possível inferir que eles possuem uma “marca de autoria” (NOGUEIRA, 2002).

Embora seja a telenovela um produto massivo e sua autoria esteja fragmentada pelo próprio sistema de produção — como abordamos na Metodologia —, é necessário reconhecer “um capital simbólico historicamente incorporado aos seus realizadores, ao ponto de muitos conseguirem de fato imprimir experiências inovadoras e de amplo reconhecimento no campo artístico.” (ROMANO, 2003, p.62)

Desta forma, a escolha por uma obra de Aguinaldo Silva como objeto de pesquisa, por exemplo, e não de outro autor, influi objetivamente nos resultados que vamos obter ao longo da análise. Mas quais são as marcas de sua autoria? E qual relevância ele confere às questões relativas à negritude em suas tramas? Há na trajetória deste autor representações identitárias dos negros que mereçam ênfase?

Criador de 13 telenovelas, cinco minisséries e três seriados, Aguinaldo Silva é prontamente reconhecido por suas tramas regionalistas dotadas de realismo mágico, que caracterizaram sucessos como “Tieta” (1989), “Pedra sobre pedra” (1992), “Fera ferida” (1993), “A indomada” (1997) (AUTORES, 2008, p.16). No entanto, esta faceta nos interessa pouco na medida em que “Duas caras” não traz consigo a proposta do fantástico e, sim, de representar a realidade “sem as amarras do politicamente correto”.

Conforme Joel Zito Araújo (2004, p.284), no que concerne às representações da negritude, o estilo de Aguinaldo Silva está calcado na construção de personagens unidimensionais, presas quase que exclusivamente às relações com seus algozes. Araújo cita como exemplo os conflitos da empregada doméstica ‘Florência’ (Neuza Borges) e sua patroa sádica, ‘Altiva’ (Eva Wilva), em “A indomada”. Outro exemplo é o padre ‘Otoniel’, de “Pedra sobre pedra”, ele era vítima da beata racista ‘Gioconda’ (Eloísa Mafalda).

Outra produção de Aguinaldo Silva que merece destaque é “Porto do Milagres” (2001), pois ainda que baseada em um livro de Jorge Amado e contando com a Bahia por cenário, esta telenovela teve poucos atores negros em seu elenco. Para responder (ou aguçar) a polêmica, Aguinaldo Silva concedeu uma entrevista à Revista Bravo! na qual se posiciona contra as cotas para negros na teledramaturgia e explicita sua visão a respeito das formas de representação da negritude na mídia. Os principais argumentos dispostos nesta entrevista foram compilados por Liv Sovik (2002; 2004):

1. Silva enfatiza a figura do *mestiço* como desestabilizador de certezas produzidas em países onde existem números razoáveis de “arianos”. A essa ênfase, os favoráveis às quotas tendem a não ter proposta clara para a reconcatenação da identidade nacional que leve em conta a extensão do território intersticial e a improbabilidade da sua conversão ao sistema binário de identificação racial, conforme Antonio Sérgio Guimarães apontou em um artigo sobre a história do termo “democracia racial” (2001).
2. Silva se queixa da artificialidade de cotas por imporem restrições à criatividade artística, avalizando uma visão romântica da liberdade artística que, aparentemente, se aplica até entre contratados de uma rede televisiva de grande porte. A acusação de artificialidade destaca que a ação afirmativa seja uma invenção dos EUA. Pode-se responder que o uso da lei como instrumento coercitivo tem uma longa história na cultura ibérica e ibero-americana, com efeitos diretos e indiretos sobre as relações e ethos sociais.
3. Silva separa a ficção (a novela) da realidade (luta social) e depois as reconecta através do realismo (a novela retrata as relações sociais do jeito que são). Expressa uma visão literalista de como o poder econômico negro seria refletido na televisão. Conclui: “Acho que os negros, entre os quais orgulhosamente me incluo, devem correr atrás do prejuízo, sim... mas na vida real. E quando esta for modificada, podem estar certos de que a dramaturgia televisiva o será também” (...). (SOVIK, 2004, p.374)

O raciocínio de Aguinaldo Silva distingue o que é real do que é ficção, ressaltando que telenovela brasileira não pode ser considerada como um dos elementos construtores de

parte da realidade social. Trata-se apenas de entretenimento descompromissado. Assim sendo, suas representações em nada interferem na forma como o público vê a si mesmo e ao Outro. Concomitantemente a isto, este autor entende o formato teleficcional como “produto social” na medida em que é capaz de reproduzir as mudanças ocorridas da esfera do mundo concreto, mas somente a partir delas. A respeito do protagonismo de um negro em “Duas caras”, ele aponta que:

As novelas são produtos de uma sociedade e refletem as mudanças pelas quais ela passa. Em um país miscigenado como o Brasil, acredito que, mais cedo ou mais tarde, teríamos um protagonista negro no horário nobre. (SILVA, Aguinaldo, 2008 (a), s/p)

E ainda,

A maioria dos negros ainda tem menos oportunidades no Brasil e eu precisava representar isto numa novela realista como Duas Caras. (SILVA, Aguinaldo, 2008 (a), s/p)

Todo o discurso de Aguinaldo Silva passa pela precisão de “fidelidade” ao mundo concreto, assim, a representação de um grupo social (ou racial) na telenovela dá-se seguindo os contornos do que se percebe como parte da realidade. Questionamos, entretanto, se as percepções distorcidas ou preconceituosas da realidade devem ser reproduzidas *naturalmente* na teledramaturgia. A realidade não seria, por si só, uma construção individualizada? E onde fica o papel da telenovela de transformar a sociedade por meio da crítica e do fomento à discussão?

Ademais, mesmo em uma trama realista como “Duas caras”, a liberdade artística, que o autor teme perder em razão das cotas, permitiu-lhe extravagâncias que esbarram nos limites do possível na realidade brasileira, como a idealização da favela da Portelinha ou mesmo a ascensão política de ‘Gioconda’. A permissividade e potencialidade ficcionais da telenovela, mesmo nas tramas realistas, são utilizadas por este autor livremente, o que não justifica o tratamento dados às questões relativas à negritude.

Outra característica da autoria de Aguinaldo Silva está no tratamento dos conflitos raciais sob uma base patológica envolvida em humor. Afinal, se por um lado, a personagem negra é vitimizada, colocada em uma postura conformista e conciliadora, por outro, aquela racista é construída com traços de insanidade, em uma representação hiper-realista que “ao invés de chocar o público, diverte, por permitir cenas tresloucadas, praticamente impossíveis de serem vistas no Brasil” (ARAÚJO, 2004, p.286). Recorrendo mais uma vez aos termos de Araújo no que diz respeito às obras de Aguinaldo Silva,

Dessa maneira, a inconsistência do naturalismo na construção dos personagens negros, inspirados na experiência e história da população afro-descendente, não parece trazer nenhuma contribuição específica dos negros brasileiros. E os personagens racistas, que são compostos de forma que os tornam incapazes de desenvolver empatia ou identidade com qualquer segmento dos telespectadores, não adquirem função de diálogo e de crítica da realidade racial brasileira (ARAÚJO, 2004, p.286).

Ainda que em “Duas caras” Aguinaldo Silva apresente uma proposta diferenciada de tratamento dos conflitos raciais, na qual, como veremos, a personagem vítima do preconceito assume uma postura mais ativa, acreditamos que em muito a trajetória de sua autoria nos ajuda a compreender os rumos da telenovela em análise, especialmente no que concerne às doses de humor nas cenas de discriminação racial.

6.2. SINOPSE DE DUAS CARAS³⁸

Com estréia prevista para 1º de outubro de 2007, o mote principal da telenovela dialoga com seu título: “Duas caras”. Com a pretensão de apresentar um texto menos maniqueísta, no qual as principais personagens possuíssem facetas distintas ou se

³⁸ O Anexo 2 deste trabalho traz a ficha técnica de “Duas caras”, contendo os nomes de todos envolvidos, sejam produtores, diretores, intérpretes ou colaboradores.

transformassem ao longo da trama, Aguinaldo Silva anunciou seu 15^a folhetim alardeando que abandonaria o politicamente correto³⁹.

Na novela, fiz todos com duas caras, e isso quebra o maniqueísmo que tem assolado as novelas. Desta vez não haverá isso, tanto que não terei o grande vilão, que adoro fazer (...). Com “Duas Caras”, também quero esquecer totalmente o politicamente correto, que está matando as novelas. Novela tem ser feita de excessos... (SIVA, Aguinaldo, FOLHA DE S. PAULO, 30 set. 2007, p.4)

A personagem central é ‘Adalberto Rangel/Marconi Ferração’, inspirada no político José Dirceu⁴⁰. Ainda como ‘Adalberto’, seu primeiro disfarce, casa-se com uma órfã rica, rouba todo o seu dinheiro, foge e muda de rosto e de identidade. Na pele de ‘Ferração’, o golpista torna-se um grande empresário da construção civil e acaba batendo de frente com um líder comunitário tão autoritário quanto: o todo-poderoso da favela da Portelinha, ‘Juvenal Antena’. Enquanto isso, a jovem ‘Maria Paula’, grávida de ‘Adalberto’, tentará refazer sua vida até o momento de reencontrá-lo para vingar-se.

Mesmo que sua aposta inicial seja a desconstrução do modelo maniqueísta que pontua especialmente as telenovelas mexicanas, “Duas caras” é farta em exemplos de oposições bastante claras entre o bem e o mal, o certo e o errado, em *plots* dignos das produções mais conservadoras. ‘Ferração’, ao contrário da doce e ingênua ‘Maria Paula’, personifica a maldade, a ausência total de escrúpulos, o cinismo e a frieza. Em tramas paralelas, o amor entre personagens pobres e negras (‘Evilásio’, ‘Sabrina’, ‘Andréia Bijou’) por outras ricas e brancas (‘Júlia’, ‘Barretinho’, ‘Petrus’) não apresenta muito em termos de novidade teledramatúrgica. Raciocínio semelhante poderíamos traçar sobre a rivalidade entre ‘Branca Pessoa de Moraes’ e ‘Maria Célia’, que são inimigas, pois disputam por duas vezes os mesmos homens. Nas palavras de Bia Abramo (2007),

No caso de “Duas Caras”, parece que se aposta simultaneamente em duas frentes. A primeira delas é a textura retrógrada dos imbróglis amorosos, que se movem por oposições bastante convencionais: ingenuidade feminina X cinismo masculino, a legítima X a outra, a liberdade de escolha X a autoridade da família. É como se a

³⁹ Cf. as edições do dia 30 de setembro de 2007 dos jornais TRIBUNA DE MINAS (Juiz de Fora), O TEMPO (Belo Horizonte), EXTRA (Rio de Janeiro) e FOLHA DE S. PAULO (São Paulo).

⁴⁰ Cf. FOLHA DE S.PAULO, Ilustrada, 30 set. 2007, p. 1.

novela promettesse, assim, o retorno a um mundo mais simplificado e fácil. (ABRAMO, FOLHA DE S.PAULO, 7 out. 2007, p.9)

Um núcleo familiar importante para o andamento da trama e na interação com as personagens negras é dos Barreto. O pai, ‘doutor Barreto’, é um advogado bem-sucedido, dono de seu próprio escritório, onde também trabalha seu filho ‘Paulo de Queiroz Barreto Filho’, o ‘Barretinho’. Ao contrário do pai, o rapaz é avesso às responsabilidades da profissão e apesar de seus 28 anos leva a vida sem muita seriedade. A matriarca da família, ‘Gioconda’, no princípio de “Duas caras”, apresenta-se como absolutamente alienada, sempre tomando pílulas para evitar possíveis aborrecimentos. No desenrolar da ficção, porém, desperta de sua letargia e alienação para ajudar a filha ‘Júlia’ em seu romance com ‘Evilásio’.

‘Júlia’, a caçula dos Barreto, não seguiu o ramo da advocacia, trabalha com cinema. É inteligente, safá e ativa, bem ao revés de seu irmão. Ao atuar como produtora de um documentário sobre a Portelinha, conhece ‘Evilásio Caó’ e se apaixona perdidamente. Enfrenta os preconceitos de sua família para estar ao lado de seu amor. Grávida de ‘Evilásio’, é expulsa de casa por seu pai e vai viver na comunidade. Mas as complicações de sua gravidez e as dificuldades de adaptação à vida de pobre trazem desentendimentos ao jovem casal. Nasce o bebê dos dois, cujo nome homenageia o pai de ‘Evilásio’, ‘Misaelzinho’. O nenê prematuro necessita da ajuda de seu outro avô para sobreviver, ‘doutor Barreto’, o que termina por ocorrer, enfim. Profissionalmente, a vida de ‘Júlia’ deslança junto com o sucesso do documentário, assim como ‘Evilásio’ é eleito vereador. No desfecho, casam-se e continuam a viver na favela.

No que se refere aos cenários principais da trama, destacamos a Universidade Pessoa de Moraes, onde se dão disputas de poder e conflitos entre os estudantes e a diretoria, as casas de “Ferraço” e ‘Branca’, vizinhos de um condomínio fechado, e os apartamentos da família Barreto e de ‘Maria Paula’. Nas favelas da Portelinha e da Muzema moram quase todas as personagens negras de “Duas caras”, com exceção de ‘Rudolf Stenzel’. As

personagens faveladas somente freqüentam os espaços que representam os bairros classe alta do Rio de Janeiro quando as mesmas trabalham para patrões brancos, como no caso das domésticas e do motorista.

6.3. AS PERSONAGENS E SUAS PEQUENAS HISTÓRIAS

Neste momento, trataremos de apresentar todas as personagens negras que compõe a trama de “Duas caras”, bem como aquelas personagens brancas envolvidas em conflitos de ordem racial. Neste intuito, primeiro vamos elencar alguns conceitos-chave para o entendimento da estrutura do discurso teleficcional, especialmente valorizando a definição da personagem dramática e os critérios que a classificam hierarquicamente. Há que se levar em conta, como tratamos na metodologia desta pesquisa, que esta fundamentação dá-se ancorada em pressupostos classificatórios advindos das artes teatral, cinematográfica e literária, uma vez que existe pouca referência específica para o objeto teledramatúrgico em questão⁴¹.

A natureza da telenovela tem por essência a articulação de grupos de personagens e de lugares de ação, que se relacionam interna e externamente, dentro do grupo e com os demais grupos. A ficção seriada pressupõe a criação de protagonistas, cujos problemas assumem primazia na condução da história, cercados por tramas paralelas vividas por personagens secundárias (PALLOTTINI, 1998, p.35). Neste momento, cabe melhor definir o que entendemos por “personagem”.

A palavra “personagem” vem do latim, da raiz *persona*, que significa máscara. Ao longo da História, os significados originários do termo “personagem” assumiram

⁴¹ Destacamos o artigo “A personagem de telenovela” de Danubia Andrade e Aluizio Ramos Trinta (Rio de Janeiro: E-papers, 2008, p.83-94).

características distintas. No século XV, era a pessoa que desempenhava importante papel às vistas de todos, alguém notável, dignitário, eminente, donde se depreende personagem como sinônimo de celebridade, figura de proa.

Mais tarde, a significação de “personagem” vincula-se à arte da representação teatral. Personagem seria uma figura dramática; cada um dos papéis que figuram numa peça teatral e que devem ser encarnados por um ator ou uma atriz. Seja esta personagem um herói, protagonista; um vilão, antagonista; ou mesmo adjuvantes ao enredo. Ainda nos domínios artísticos, personagem seria aquele ser humano quando rerepresentado em uma obra de arte.

Sob outro olhar, personagem poderia ser a pessoa a quem se passa a considerar por seu comportamento; “minha personagem” é aquela que os outros imaginam que eu seja ou tenha pretendido ser. Neste sentido, personagens seriam sinônimos de papéis sociais que todos desempenhamos no curso (dramático) de nossas vidas (ANDRADE; TRINTA, 2008, p.83).

Segundo Erving Goffman (1999), é por meio das representações que o indivíduo entra em contato com o Outro. Representar um papel social⁴² é fundamentalmente criar uma impressão de realidade sob a máscara de determinadas personagens. A arte de manipular a impressão é também a arte de evitar rupturas da representação.

Dentre todas as definições elencadas, interessa-nos, sobretudo, aquela em que se delimitam os contornos da personagem na arte dramática. Nas palavras de Patrice Pavis, em seu Dicionário de Teatro, encontramos os seguintes termos:

No teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não parece problemático. No entanto, apesar da “evidência” desta identidade entre homem vivo e uma personagem, esta última, no início, era apenas uma máscara — uma *persona* — que correspondia ao papel dramático, no teatro grego. É através do uso de *pessoa* em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana. (PAVIS, 1999, p.285)

Na estrutura dramática, a personagem é relevante para toda espécie de relatos, pois

⁴² “Definido papel social como a promulgação de direitos e deveres ligados a uma determinada situação social

tem a capacidade de mover as ações narradas ocupando, muitas vezes, lugar central na ficção e constituindo elo entre o enredo e sua audiência. Neste respeito, escreve Antonio Candido sobre a personagem do romance:

(...) os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “idéias”, que representam o seu significado, — e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos. (CANDIDO, 2007, p.54)

No caso específico da telenovela, assim como definiu Candido para o romance, a personagem não apenas compõe a trama, mas também é elemento que ordena a coerência e adesão do telespectador, tanto por sua simpatia quanto por sua força dramática. Ao abordar as estruturas elementares do discurso ficcional na televisão, Anna Maria Balogh (2002, p.51) destaca que as ações das personagens para atingir seus objetivos constituem o cerne de toda narrativa. Pode-se afirmar, enfim, que os desejos das personagens, suas aspirações, sonhos e projetos constroem os textos narrativos.

Para aprofundarmos nossa discussão a respeito das personagens de telenovela, e assim conseguirmos avaliá-las em sua complexidade dramática e importância para o desenvolvimento da trama, faremos uso das definições do romancista e crítico inglês Edward Morgan Forster (2005). Por meio de sua análise, hoje nos é possível averiguar a personagem em sua relação com as demais partes da obra.

Foster (2005, p.89) divide as personagens em dois grupos, de um lado as personagens planas, de outro, as esféricas ou redondas. Estas últimas possuem maior complexidade e, em consequência, são capazes de surpreender a audiência. “São dinâmicas, multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano.” (BRAIT, 2006, p.41)

(...)” (GOFFMAN, 1999, 8.ed., p.24)

As personagens planas, por seu turno, são aquelas construídas em torno de uma única idéia ou qualidade. Geralmente, definíveis em poucas palavras, são facilmente reconhecíveis e não mudam com as circunstâncias, permanecendo imunes à evolução no transcorrer da narrativa — características úteis, já que são personagens que não demandam reapresentações, não solicitam observação para se desenvolverem e criam sua própria atmosfera. Além disso, as personagens planas são facilmente lembradas pela audiência, especialmente nos casos em que os autores lhes criam bordões, garantindo ao público uma sensação reconfortante de estabilidade.

Essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em “tipo” ou “caricatura”, dependendo de sua complexidade. A personagem plana considerada como tipo seria aquela que alcança o auge da peculiaridade sem atingir a deformação. Por sua vez, seria caricatura a personagem plana cuja qualidade ou idéia única nela embutida for levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, muitas vezes a serviço da sátira. O riso, conforme Foster (2005, p.96), cabe melhor às personagens planas caricaturais, assim como apenas as personagens redondas conseguem atuar tragicamente por qualquer extensão de tempo e só elas podem despertar sentimentos que não sejam o de humor e o de adequação.

Na estrutura da telenovela, a personagem plana seria aquela que cumpre papel secundário na trama. Entrementes, não há uma regra que impeça o autor de desenhar as personagens secundárias como redondas, assim como não se deve entender que papéis secundários em uma ficção seriada sejam necessariamente ruins, já que existem diversas nuances pontuando a construção e o desenvolvimento das mesmas. Nas palavras de Artur da Távola, em trabalho dedicado ao papel do ator nas narrativas teleficcionais,

Conforme a dimensão que o ator dá ao personagem, este se torna “maior”, “menor”, “profundo” ou “superficial”. Qualquer grande ator transfigura e dimensiona o mais plano dos personagens. Tal aprofundamento independe da história ou do gênero e depende da superficialidade que o ator consegue, persegue, percebe ou concebe em si mesmo. (TÁVOLA, 1984, p.45)

A ambiência estética criada na teleficção envolve o público de tal forma que a hierarquia das personagens e suas respectivas abrangências semânticas podem ser deixadas de lado em detrimento de elementos que emocionam e estes se estruturam no decorrer da dramaturgia de acordo com o sucesso ou fracasso da atuação de atores, autores e direção, sobretudo influi a aceitação ou rejeição da audiência. Desta forma, personagens e tramas protagonistas podem perder espaço no interior da teledramaturgia para outras secundárias, menos por complexidade e mais por empatia (PAIVA; SODRÉ, 2008).

Vale ressaltar que uma telenovela tem, em média, de seis a dez protagonistas, incluindo um casal par romântico, e é em torno de seus encontros e desencontros que se darão as ações do enredo, em outras palavras, os protagonistas centralizam a ação dramática em uma trama tradicional (PALLOTTINI, 1998).

No que diz respeito às personagens secundárias estruturadas de forma plana, sabemos que elas podem possuir diferentes níveis de importância dentro da ficção seriada. Existindo aquelas que são meramente figurativas — presentes para compor o cenário ou constituir o traço de cor local; e aquelas que possuem relativa importância no desenrolar do enredo, geralmente atuando como auxiliares diretos dos protagonistas.

A personagem secundária plana com função figurativa, também chamada personagem decorativa, é aquela considerada inútil à ação dramática, mas nem por isso dispensável: sua utilização é proveitosa à construção do ambiente textual da trama. A personagem figurativa aproxima-se da caricatura, para que sua identificação seja pronta e eficiente. Não possui significação particular ou ponto de vista psicológico e, no contexto específico da telenovela, não possui núcleo familiar, um discurso que dê conta de seu passado, um conflito pessoal ou cenário próprio. Entretanto, como nos lembra Beth Brait (2006, p.48), apesar da expressão “elemento decorativo” estar carregada de sentido pejorativo e aparentemente descaracterizador, não é assim que deve ser entendida. Esta personagem tem

a função de constituir um traço de cor local ou um número de atores indispensável à apresentação de uma cena em grupo.

No mais, ao analisar e classificar as personagens negras presentes em ‘Duas caras’, observaremos não apenas suas classificações no seio da narrativa teleficcional, no que concerne às características específicas das personagens de telenovela, bem como as estruturas de sentido que se desprendem de suas pequenas histórias, da singularidade de seus nomes ou apelidos. Em busca desta compreensão, primeiramente, nos utilizaremos do pressuposto delineado por Dominique Maingueneau (2002) sobre as competências do discurso, especialmente no que diz respeito à competência enciclopédica. Em seguida, sob as bases propostas por Anatol Rosenfeld (2007) e Renata Pallottini (1998), abordaremos a personagem e suas limitações específicas na teledramaturgia.

Para Maingueneau (2002, p.41), ao interpretar um enunciado são mobilizadas diversas competências, dentre elas a competência lingüística, que permite o domínio da língua em questão; a competência genérica, garantidora de um comportamento específico conveniente com cada gênero de discurso; e, por fim, a competência enciclopédica, que nos fala de um conjunto ilimitado de conhecimentos, o saber enciclopédico, que possibilita a compreensão de um determinado enunciado por meio da relação com informações adquiridas anteriormente. Esta competência varia evidentemente em função da sociedade em que se vive e da experiência de cada um. O saber enciclopédico auxilia a compreensão do encadeamento de sentidos necessária ao entendimento total de uma publicidade, roteiro de filme ou telenovela, na medida em que propicia um preenchimento das informações não ditas pelos produtos midiáticos, mas implícitas no senso comum de seus públicos.

O nome escolhido para uma determinada personagem de telenovela, de forma análoga ao que ocorre na literatura, é parte integrante e muitas vezes fundamental do discurso de si própria, assim como componente importante para a apreensão dos sentidos que dali

facilmente podem ser decodificados pelo expectador médio. Em outras palavras, no seio da teledramaturgia, o nome de cada personagem não é apenas pré-requisito do gênero — em teleficção todas as personagens devem possuir um nome —, mas também faz parte de um conjunto de sentidos que abre o entendimento do papel representativo que ela desempenha no interior da narrativa.

Neste sentido, personagens secundárias planas figurativas tendem a possuir apelidos ao invés de nomes completos e as protagonistas, por sua vez, têm nomes e sobrenomes. Os apelidos geralmente fazem menção a outras informações relevantes sobre a mesma, funcionando como agentes facilitadores do entendimento e da memorização do papel de cada personagem. Vale lembrar que tal recurso torna-se indispensável à trama, uma vez que chega a possuir cerca de 104 personagens⁴³.

A novela “Duas caras” está farta de exemplos deste tipo de construção. Citamos os sete anões de ‘Juvenal Antena’ com referências claras ao conto infantil ‘A branca de neve’: ‘Feliz’, ‘Atchin’, ‘Soneca’, ‘Zangado’, ‘Dunga’, ‘Dengoso’ e ‘Mestre’. Excetuando ‘Feliz’, poderíamos dizer que tiveram papel irrelevante em cena, permanecendo como personagens secundárias planas figurativas para as quais os nomes/apelidos funcionaram como referências funcionais à audiência. ‘Feliz’, no entanto, ganha uma carga um pouco maior de complexidade ao constituir par romântico e se casar no desfecho.

O cenário da oficina mecânica também apresenta dois bons exemplos do uso de apelidos para ativar os conhecimentos enciclopédicos do público e facilitar a compreensão da trama. Lá encontramos ‘Marcha Lenta’ e ‘Apolo’. O primeiro nos fala de um mecânico ruim de serviço, com referências ao vocabulário específico da mecânica de automóveis. O segundo traz remissão ao Deus grego cultuado e representado na escultura como um corpo humano

⁴³ Informação colhida no site de “Duas caras”. A este respeito, cabem duas ressalvas. Uma parcela destas personagens teve participação restrita a momentos da trama, morrendo ou simplesmente desaparecendo no seu desenrolar. Além disso, este dado é variável uma vez que algumas personagens acrescentadas ao longo da narrativa não constam na listagem apresentada no site.

perfeito, forte e imponente. Destacamos ainda um recurso extensivo que atua como agente facilitador: a irmã mais jovem de ‘Andréia Bijou’ não tem um nome próprio, é apenas ‘Bijouzinha’. Por fim, a personagem ‘Naná’, também apresentada apenas por seu apelido, nos remete de imediato às escravas que desempenham serviços de ama de leite e babá dos sinhozinhos brancos, tal qual ocorre na trama com o herdeiro dos protagonistas ‘Maria Paula’ e ‘Ferraço’.

No transcorrer da análise que se segue, não devemos nos esquecer de que estamos tratando com *personagens* e não com *pessoas reais* e que estas primeiras nunca alcançam a determinação completa das últimas. Conforme Anatol Rosenfeld (2007, p.32), as pessoas reais são totalmente determinadas, apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns são retirados para compor uma dentre as suas inesgotáveis possibilidades de determinação. Nosso olhar sobre os seres humanos, grosso modo, tende a ser extremamente fragmentário e limitado. Se possuímos uma visão fragmentada da realidade, para Rosenfeld ainda mais descontínuo será o nosso olhar projetado por uma dramaturgia, pois ali encontramos zonas indeterminadas, características de todas as “objectualidades puramente intencionais”.

O curioso é que o leitor ou espectador não nota as zonas indeterminadas (que também no filme são múltiplas). Antes de tudo porque se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque tende a atualizar certos esquemas preparados; finalmente, porque costuma “ultrapassar” o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele. (ROSENFELD, 2007, p.34)

As personagens, mesmo aquelas que denominamos redondas, possuem um grau de complexidade inferior quando comparadas aos indivíduos reais.

Assim, a personagem de um romance (e ainda mais de um poema ou de uma peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora, *formaliter* seja projetada como um indivíduo “real”, totalmente determinado. (ROSENFELD, 2007, p.33)

Tal simplicidade, cabe ressaltar, é a chave para a obra ficcional, pois confere às personagens um cunho definido e definitivo que as possibilita maior nitidez, coerência,

exemplaridade, significação e ainda maior riqueza, “não por serem mais ricas que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente” (ROSENFELD, 2007, p.35).

Finalmente, é válido lembrar que as personagens não são apenas frutos da inventividade de seus autores, bem como reflexões de certas concepções filosóficas e psicológicas de seu tempo, espelhos dos dilemas que invadem uma sociedade e projeções de questões prestes a eclodir. Soma-se a tudo isto, o caráter coletivo da autoria de uma personagem de telenovela. Para Renata Pallottini (1998, p.65), a equipe produtora da trama acaba se tornando responsável pela caracterização das personagens, por meio do número de aparições, dos ângulos escolhidos, a trilha sonora, o figurino e até mesmo a composição de seus cenários. Os diálogos, neste caso, funcionam tanto para o desenvolvimento do enredo, bem como instrumentos que apresentam as personagens. No mais, é válido destacar a *atuação* dos atores como agentes importantes neste processo de construção da personagem teleficcional.

Segue um breve relatório sobre cada personagem negra construída na telenovela “Duas caras”. A perspectiva de estudo pretende apresentá-las, neste momento, de forma individual no intento de qualificá-las minimamente antes de traçar, no capítulo posterior, a análise de algumas cenas relevantes para o bojo geral da pesquisa. Nesta oportunidade, valorizaremos não apenas os dados oficiais, divulgados no site da telenovela, bem como informações colhidas na imprensa.

Evilásio Caó (Lázaro Ramos)

Tem 27 anos, *nascido e criado* na Portelinha, uma vez que filho de ‘Misael Caó’, um dos fundadores da comunidade. É o braço direito de seu padrinho ‘Juvenal Antena’ na

Associação de Moradores e Amigos da Favela (AMAP), onde exerce todos os tipos de função, de secretário à segurança. Corajoso, fiel, inteligente e solidário, ‘Evilásio’ seria uma das poucas personagens complexas de “Duas caras” *sem duas caras*.

A idéia que quis passar com o título Duas Caras é a de que as pessoas estão sempre em mutação, embora não percebam este processo. O Evilásio iniciou a trama como um menino ingênuo e cresceu adorando o seu padrinho Juvenal. Só depois é que passou a discordar do líder da Portelinha e deu um grito de liberdade: a virada do personagem. Agora sobre ele ser correto, o herói da trama, quis fazê-lo assim mesmo. Escrevi alguns – poucos – personagens sem este “lado B” como o Evilásio, a mãe Setembrina e o Pastor Lisboa. (SILVA, Aguinaldo, 2008 (a), s/p)

O viés político da personagem desenvolve-se no decorrer da telenovela, culminando com sua eleição para vereador no Rio de Janeiro. Inicialmente, um *pau mandado* de ‘Juvenal Antena’, em seguida, um sujeito crítico, confiante no discurso democrático e na força da união popular. Nas palavras de Aguinaldo Silva e Lázaro Ramos, respectivamente,

No percurso em direção à consciência, Evilásio vai se revelar um líder nato – ou, como diz o Pastor Divino⁴⁴ a certa altura, “o Moisés que levará seu povo à travessia do Mar Vermelho”.” (SILVA, Aguinaldo, 2007, p.72)

Ao contrário dos outros personagens, que já começam com uma trajetória torta, o meu começa com aptidão para ser um bom rapaz. (RAMOS, Lázaro, O TEMPO, 30 set. 2007, p.6)

No campo sentimental, ‘Evilásio’ envolve-se com duas mulheres ao longo da história: a madura ‘Guigui’ e a jovem ‘Júlia’. As duas são brancas, inteligentes e intelectualizadas, além de representantes das elites paulistana e carioca. A paixão de ‘Evilásio’ e ‘Júlia’ servirá de palco para discussões sobre os preconceitos raciais e de classe e será minuciosamente analisada no capítulo que se segue.

O sobrenome desta personagem merece destaque, pois traz consigo a referência à lei brasileira que combate a discriminação racial: a Lei Caó, Nº 7.437, instituída em 20 de dezembro de 1985, definindo a prática do racismo como crime inafiançável. Seu autor foi o ex-jornalista Carlos Alberto de Oliveira Caó. A trajetória política de ‘Evilásio’, e seu papel significativo como representante dos negros na trama, torna-se ainda mais transparente por meio da observação de seu sobrenome.

⁴⁴ Na sinopse, ‘Pastor Divino’, porém, na telenovela levada ao ar optou-se pelo nome ‘Pastor Lisboa’,

Dentre todas as personagens negras de “Duas caras”, ‘Evilásio’ é a única a não se enquadrar como secundária: é um dos protagonistas e o primeiro a ser interpretado por um ator negro em telenovelas brasileiras. Lázaro Ramos foi escolhido por Aguinaldo Silva para interpretar o grande herói da trama por possuir as características de galã e de mocinho⁴⁵, apropriadas ao papel segundo seu autor.

Ainda que ‘Evilásio’ esteja dentre as seis mais importantes personagens de “Duas caras” e seja, portanto, categorizado como protagonista de ordem redonda, cabe ressalva de que não constitui, com ‘Júlia’, o par romântico principal da telenovela. ‘Ferraço’ e ‘Maria Paula’, como vimos na descrição da sinopse, são as duas figuras centrais da trama e monopolizaram tanto quanto possível as atenções da audiência.

Misael Caó (Ivan de Almeida)

Pai de ‘Evilásio’ e ‘Gislaine’, irmão de ‘Dona Setembrina’. Há poucas referências na trama a respeito da mãe de seus filhos, mas se deixa entender que ‘Misael’ está viúvo. É um excelente marceneiro⁴⁶. Caracteriza-se por ser pessoa centrada e comedida e por suas qualidades atua como conselheiro de ‘Juvenal Antena’. Na parte final da telenovela, apaixona-se e se casa com a sofisticada ‘Claudine’, secretária com sotaque francês da ‘Condessa’. Trata-se, evidentemente, de personagem secundária plana, pois não sofre câmbios no comportamento ou na ação ao longo da narrativa.

Gislaine Caó (Juliana Alves)

Como tal personagem não estava prevista na sinopse, dispomos de poucas observações sobre sua idealização por parte da autoria da telenovela. Sabemos apenas que é

interpretado por Ricardo Blat.

⁴⁵ Cf. FOLHA DE S.PAULO, Ilustrada, 30 set. 2007, p. E4.

⁴⁶ No site de “Duas caras”, esta personagem aparece como carpinteiro. Vale lembrar que há diferenças sutis entre as duas profissões. Ambas trabalham com madeira no feitiço de móveis, objetos e instrumentos de trabalho,

irmã de 'Evilásio' e filha mais nova de 'Misael'. Vai se tornar amiga de 'Solange', ajudando a jovem a se adaptar à vida na favela da Portelinha.

Bonita e sensual, 'Gislaine' personificou, no princípio de "Duas caras", a jovem suburbana avessa aos estudos e fã de bailes *funks*. No entanto, em determinado momento da trama, ganha maturidade e começa a estudar na Universidade Pessoa de Moraes, envolvendo-se com o movimento estudantil e com os projetos da Ong contra a exploração sexual feminina, o que lhe confere a classificação de personagem secundária redonda. No desfecho, casa-se com o mecânico branco 'Zidane'.

Dona Setembrina dos Santos, a Mãe Bina (Chica Xavier)

Uniu-se à 'Juvenal Antena', 'Pastor Lisboa', 'Misael Caó' e 'Geraldo Peixeiro' para fundar a favela da Portelinha. É, portanto, uma das líderes da comunidade, respeitada por todos independente do credo. Mãe de 'Ezequiel' e 'Zé da Feira', mas em nenhum momento da trama menciona a paternidade dos filhos.

A personagem é descrita como de "idade indefinida, afro-descendente e zelosa guardiã da cultura do seu povo. É daquelas mães-de-santo que mantêm seu terreiro "no mato", como exigiam os antigos preceitos." (SILVA, Aguinaldo, 2007, p.67)

'Dona Setembrina' morre de ataque do coração na noite em que traficantes invadem a favela, deixando para 'Andréia Bijou' a missão de comandar o terreiro. O fantasma de 'Mãe Bina' perseguirá 'Andréia', até que a jovem sambista aceite seu destino. Trata-se de personagem secundária plana.

Ezequiel dos Santos (Flávio Bauraqui)

Tem 28 anos, solteiro, sem filhos. Inicia a telenovela como motorista de ‘Marconi Ferraço’ com uma configuração plana. A complexidade da personagem, que a qualificaria afinal como secundária redonda, aparece no encaminhamento das tramas paralelas que compõe “Duas caras”.

Apesar de filho de uma mãe-de-santo do candomblé, ‘Dona Setembrina’, ‘Ezequiel’ professa a fé pentecostal: “Ele nunca se separa de sua Bíblia — até mesmo quando está dirigindo trata de mantê-la sobre o colo.” (SILVA, Aguinaldo, 2007, p.8) Mas, ao contrário do que foi previsto na sinopse (ibidem, p.8), as divergências religiosas não fomentam desentendimentos entre mãe e filho.

Em determinado momento da história, começou a ter visões (ou premonições) em relação ao patrão que com o tempo se confirmaram como verdadeiras. As visões fizeram com que ele mergulhasse, inicialmente, num estado de angústia e negação que quase o enlouqueceram. Mais tarde, ‘Ezequiel’ se sentiu responsável por ajudar a mocinha ‘Maria Paula’ a desmascarar ‘Ferraço’. Neste sentido, há uma remissão ao Profeta Ezequiel, personagem bíblico que tem visões divinas e daí em diante passa a professar a fé e a difundir ensinamentos religiosos.

No desfecho de “Duas caras”, envolve-se com uma das mais fervorosas frequentadoras da igreja evangélica, ‘Edivânia’. O casal toma para si a responsabilidade de substituir o ‘Pastor Lisboa’ na manutenção das atividades da igreja.

José Carlos dos Santos, o Zé da Feira⁴⁷ (Eri Johnson)

Com a pele bastante bronzeada e os cabelos crespos, Eri Johnson encarnou o pagodeiro que sofria de alcoolismo em “Duas caras”. No roteiro, um homem de 34 anos, filho

⁴⁷ Na sinopse, o nome previsto para a personagem era ‘Zé das Couves’.

mais velho de ‘Dona Setembrina’, seguidor do candomblé, feirante, casado com ‘Amélia’, com quem não teve filhos.

Poderíamos classificar ‘Zé da Feira’ como uma personagem secundária redonda, uma vez que existe um nível de complexidade razoável no trato de sua história. Por meio de ‘Zé’, o alcoolismo teve uma abordagem social relevante ao longo de toda a dramaturgia, alertando a respeito de seus prejuízos para a saúde e das dificuldades de se libertar do vício. Seus sucessos como compositor de pagodes e em sua vida pessoal estavam intimamente atrelados à força para vencer a doença.

Andréia Bijou (Débora Nascimento)

O sobrenome, que se confunde com um apelido, remete às palavras do francês *jouir*, *joie*, *joyau*, cujos significados trazem os sentidos de alegria, contentamento, gozar, desfrutar, fruir. Segundo consta, a expressão “filles de bijou” quer dizer “prostitutas”, bem como “bijou” foi tradução de “órgão sexual” na França do século XIX.

Bijou: 1. Petit objet ouvrage, précieux par la matière ou par le travail et servant à la parure. (...) 2. Tout ouvrage, relativement petit, ou se révèle de l’art, de l’habileté. (...) Bijouterie 1. Fabrication, commerce des bijoux. (...) 2. Lieu où l’on vend, où l’on expose des bijoux. (...) (LE ROBERT, 1998, p.130)

Esta jóia de menina tem “dezoito aninhos”, na descrição de Aguinaldo Silva prevista na sinopse da telenovela (2007, p.66). Mais que suas qualificações, profundidade dramática ou intelectual, o autor faz questão de detalhar como imagina fisicamente a personagem, assinalando que, de fato, ‘Andréia Bijou’ foi criada para uma atriz negra, jovem e sensual.

Tem a cor da pele depurada por quatrocentos anos de mistura, e é uma daquelas mulatas douradas, que só existem no Brasil (ao natural) e nos Estados Unidos (depois de devidamente “rebocadas” com as bases fabricadas pela Revlon – vide Beyoncé). (SILVA, Aguinaldo, 2007, p. 66)

Além da cor de pele “depurada pela mistura racial”, ‘Andréia’ tem os olhos verdes, simbolizando um dos frutos profícuos da miscigenação do povo brasileiro. A limitação intelectual concomitante com a beleza de “mulata dourada” ganha contornos no seguinte trecho: “Linda, perfeita de corpo, mas muito simplizinha da cabeça” (ibidem).

Esta mulata *boazuda* e limitada intelectualmente vai atrair para si dois homens brancos ao longo da trama, sem jamais relacionar-se com negros. ‘Andréia’ é objeto do desejo de ‘Waterloo de Sousa’, o capanga de ‘Marconi Ferraço’, e do adolescente ‘Petrus Duarte’, dois anos mais novo e filho dos emergentes ‘Gabriel Duarte’ e ‘Maria Eva Monteiro Duarte’.

No mais, ‘Andréia’ estará vinculada a duas manifestações culturais tipicamente negras: o samba e o candomblé. Isto porque a personagem será escolhida para madrinha de bateria da Escola de Samba Nascidos na Portelinha e, na mesma época, com o falecimento da mãe-de-santo da comunidade, ‘Dona Setembrina’, ‘Andréia Bijou’ terá de substituí-la no terreiro. A dúvida entre as duas vocações dota a personagem de um grau de complexidade razoável, não deixando de ser, entretanto, personagem secundária. Poderíamos classificá-la, enfim, como secundária redonda.

Bijouzinha (Natasha Stransky)

Identificada apenas pelo apelido, que remete imediatamente ao parentesco com ‘Andréia Bijou’, sua irmã mais velha, esta personagem não estava prevista na sinopse. Conforme informações obtidas no capítulo exibido no dia nove de abril de 2008, podemos afirmar que a jovem trabalha como bordadeira durante o dia e estuda em um curso supletivo à noite.

‘Bijouzinha’ torna-se necessária à trama para dar densidade ao amor do jovem branco e rico ‘Petrus’ por ‘Andréia’, já que a diferença de idade entre os dois, pensada pelo autor para apenas dois anos, fica muito evidente quando os atores entram em cena. Sérgio Vieira, que interpreta ‘Petrus’, tem um semblante infantil que não convence como capaz de seduzir a estonteante ‘Andréia Bijou’. A figura mais angelical de ‘Bijouzinha’ soluciona a questão não sem antes marcar a rivalidade das duas irmãs na disputa pelas atenções do rapaz.

Neste sentido, poderíamos dizer que a participação desta personagem é mínima, construída como secundária plana figurativa.

Solange Couto Ferreira (Sheron Menezes)

Solange é fruto do relacionamento de ‘Juvenal Antena’ com uma mulher negra que não aparece na trama. Só aos 20 anos conhece o pai, depois da morte da mãe. Criada em São Paulo, sem nunca ter entrado em uma favela, ‘Solange’ personifica a jovem paulistana de Higienópolis alienada e fútil. Além de negar a paternidade, rejeita sua negritude e dispara frases como: “eu sou morena... e morena clara!”, “claro que é bonitinho: é branco!” e ainda “Quem é negra aqui, Gislaine? Fala por você e me tira dessa.”⁴⁸

Solange é o exemplo típico da pessoa que insiste em negar suas origens sem saber que lá adiante tem um encontro inevitável com elas. E no seu caso este se dará através da figura de Evilásio Caó, negro como ela e como ela de ascendência humilde, pelo qual a certa altura se verá apaixonada, embora sem a menor possibilidade de vir a ser correspondida. (SILVA, Aguinaldo, 2007, p.71)

A paixão por ‘Evilásio’ e a disputa de seu amor com ‘Júlia’, previstos na sinopse e amplamente divulgados pela imprensa, não ganham corpo na telenovela. Como veremos adiante, ao final da trama, ‘Solange’ leva para o altar ‘Claudius’, um advogado branco de classe média, bastante compatível com os anseios iniciais da “patricinha”.

A redenção da personagem, a aceitação do pai, da Portelinha e de suas origens negras se dá muito mais pela amizade com ‘Gislaine’ que pelo contato com ‘Evilásio’. Tal mudança de comportamento confere à ‘Solange’ caráter secundário redondo.

Sabrina Soares Pereira⁴⁹ (Cris Vianna)

“Empregada da casa de Barretão, vive fugindo das investidas de Barretinho.” Com estas poucas palavras o *site* de “Duas caras” apresentava a personagem ‘Sabrina’. Se

⁴⁸ Cf. O GLOBO, Revista da TV, 13 jan 2008, p.12-3.

⁴⁹ Os nomes completos de ‘Sabrina’ e ‘Miguel’ foram obtidos na transcrição da cena do casamento dos dois, que foi ao ar no dia 29 de janeiro de 2008.

fossemos considerá-la apenas por esta indicação, poderíamos classificá-la como personagem secundária plana figurativa, como outras tantas empregadas domésticas interpretadas por atrizes negras da História da Telenovela Brasileira. No entanto, sua correta classificação seria personagem secundária redonda por seu crescimento no decorrer da narrativa.

‘Sabrina’, de forma inquestionável, foi uma das personagens que mais se destacou ao longo da trama e dentre aquelas interpretadas por atores e atrizes negros foi a que mais se desenvolveu dramaturgicamente. Impulsionadas por seu crescimento, surgiram outras duas personagens negras, que interpretam seu pai e seu noivo.

Na trajetória da personagem, um *plot* recorrente na telenovela brasileira: o envolvimento da empregada negra jovem e sensual com o filho do patrão branco. Porém, no olhar da atriz que a interpretou há um diferencial na história de ‘Sabrina’: sua postura profissional.

A Sabrina sempre teve uma postura profissional e se mostrou uma pessoa digna. Trabalhava de cabeça erguida e eu, inclusive, recebi muitos elogios na rua por causa da personagem. Ela poderia pertencer a qualquer setor e durante muito tempo não cedeu aos apelos de Barretinho. Quando o amor entre os dois falou mais alto, a Sabrina casou com o patrão. Os dois nunca tiveram uma relação às escondidas. (VIANNA, Cris, 2008, s/p)

Entrementes, como analisaremos no capítulo ulterior, a complexidade de ‘Sabrina’, e talvez uma das justificativas para seu crescimento na telenovela, está relacionada a sua postura ambígua em relação ao assédio sexual de ‘Barretinho’. Por um lado, atuava com seriedade, inibindo os jogos de sedução do rapaz; por outro, demonstrava prazer em fazer parte destes jogos e em seduzi-lo, construindo cenas recheadas de sensualidade e humor.

Por fim, cabe destacar que ‘Sabrina’, ‘Celestino’ e ‘Miguel’ não vivem na Portelinha. Eles são moradores de uma outra favela, também próxima, a Muzema. Nas oportunidades em que esta comunidade aparece, o cenário é sempre uma rua estreita onde está a barraca de verduras de ‘Celestino’.

Celestino Pereira (Jorge Coutinho)⁵⁰

Com o crescimento dramático da personagem ‘Sabrina’ em “Duas caras”, sentiu-se necessidade de construir para ela um eixo familiar. Assim nasce o verdureiro ‘Celestino’. Sua participação está limitada a aconselhar a filha a respeito de seus sentimentos por ‘Barretinho’. Mesmo nas cenas em que aparece, são poucas as suas falas. Trata-se de personagem plana inteiramente figurativa.

Miguel de Jesus da Silva (Taigura Nazaré)

Surge em “Duas caras” para garantir complexidade mínima ao triângulo amoroso que se forma com “Sabrina’ e ‘Barretinho’. Com a dissolução do *plot*, concretizada no casamento da empregada com o filho do patrão, a personagem de ‘Miguel’, que já era secundária plana figurativa, praticamente desaparece da trama. Ao que indica, trabalha como verdureiro ao lado de ‘Celestino’.

Morena ou Condessa Finzi-Contini (Adriana Alves)

Amante de ‘Juvenal’ no início da novela, protagoniza cenas sensuais nas quais está claro o estereótipo da mulher negra como objeto sexual do homem branco. Ainda na estréia de “Duas caras”⁵¹, vai visitar ‘Juvenal’ no canteiro de obras onde estão vivendo os retirantes que darão corpo à Portelinha. Os dois se beijam e se dá a entender que têm relação sexual. No capítulo seguinte, na continuidade da cena, é despertada por ‘Juvenal’. Da porta da sala, de onde havia passado a noite, ‘Morena’ vê uma multidão de homens e se sente acuada.

Juvenal: _Ei, Morena, o que você está esperando pra picar a mula?
Morena: _Mas eu vou ter que passar no meio daquela gente toda?
Juvenal: _Justamente. Eles vão te olhar tanto que seu traseiro chega vai ficar formigando (*sic*). Mas nem por isso tu vai perder o rebolado. Vai bater no peito, baixar no chão e sair rebolando.
Morena: _Acho que não vou conseguir, não. Eu fico encabulada!

⁵⁰ Vale mencionar que esta personagem, bem como o nome do ator que a interpreta, sequer foram citados no site de “Duas caras”.

⁵¹ Exibida no dia 1º de outubro de 2007.

Juvenal: _Eu vou te ajudar a pegar no tranco!
Juvenal dá um tapa na bunda de Morena e ri.

Este pequeno diálogo apresenta a personagem sob uma perspectiva que deve ser considerada antes de prosseguirmos a análise, na medida em que ‘Morena’ é colocada na posição de objeto sexual em meio a uma situação machista. Depois de uma noite juntos, ela é descartada por seu amante sem consideração alguma. Apesar de expressar seu constrangimento, é ridicularizada e obrigada a se expor na frente de outros homens, a serviço de seus olhares desejosos. ‘Morena’ deve se retirar o mais rápido possível não sem antes expor-se como um pedaço de carne a ser consumido.

Esta personagem sofre uma “virada”. Some por dez anos e reaparece riquíssima, com o título de ‘condessa Finzi-Contini’ em uma ascensão social meteórica: de doméstica, lavadeira de roupas, para prostituta na Europa e, por fim, integrante da nobreza italiana. A mudança dá-se tanto em seu figurino, composto por vestidos de festa e jóias, além de perucas de tons e comprimentos variados, bem como por seu refinamento e vocabulário. Como uma legítima condessa italiana, ela passa a utilizar diversas expressões estrangeiras como “caro mio”, “va bene” ou “grazie”.

Apenas apelidos marcam a trajetória desta personagem, cujo nome não aparece na trama. De ‘Morena’ passa a ser chamada por seu título de nobreza, ‘Condessa’, e retorna à favela de onde saiu com a intenção de abrir uma Organização Não-governamental (Ong) para combater a exploração sexual de mulheres, da qual ela mesma foi vítima. Entretanto, apesar de admitir ter se prostituído na Europa e sofrido todo o tipo de violência, volta ao Brasil como uma rica viúva de um conde italiano. Desta forma, ‘Condessa’ é uma personagem absolutamente ambígua (porém nada complexa), uma vez que tenta, por meio de seu trabalho voluntário, desmascarar o sonho do príncipe encantado europeu que ela mesma vivenciou. Por sua linearidade, será classificada como personagem secundária plana.

No próximo capítulo tornaremos a abordar a trajetória de ‘Condessa’ ao analisarmos os relacionamentos inter-raciais de “Duas caras”, uma vez que esta é a única personagem feminina negra que se casa com um homem de seu grupo racial, o mecânico ‘Apolo’.

Apolo (Antônio Firmino)

Assim como os demais mecânicos da oficina, é personagem secundária plana figurativa destituída de qualquer complexidade. Como já dissemos, ‘Apolo’ é nomeado exclusivamente por seu apelido, numa remissão objetiva ao Deus grego conhecido mais por seu corpo escultural que por seus valores e histórias da mitologia. Sobre seu caráter particular, apenas poderíamos somar a informação obtida no site da telenovela que revela seu gosto pelo fisiculturismo. Termina a trama casando-se com ‘Condessa’.

Rudolf Stenzel (Diogo Almeida)

Aluno da Universidade Pessoa de Moraes (UPM), ‘Rudolf’ seria apenas mais um a compor figurativamente este cenário. No entanto, os conflitos do movimento estudantil com a diretoria da instituição, representada por sua dona ‘Branca Pessoa de Moraes’, ganham corpo e a personagem cresce no mesmo ritmo. Ainda assim, é considerado como personagem plana, pois sua inserção na narrativa fica limitada às aparições na UPM e seus dramas apresentam baixa complexidade.

Criado para ser o líder dos movimentos estudantis que se organizam no seio da universidade particular, ‘Rudolf’ insurge contra o sistema sem articular idéias claras, é prolixo e muitas vezes mal intencionado, servindo de marionete nas mãos dos professores que querem derrubar a diretoria da instituição. Seu papel termina por desqualificar a militância estudantil, suas lutas e reivindicações.

Para Gabriel Priolli, em artigo publicado no Observatório da Imprensa⁵², ‘Rudolf’ está entre as personagens de “Duas caras” construídas sob uma ótica restrita, totalmente discutível.

Personagem unidimensional — como, de resto, são os seus professores —, não se sabe ou se ouve dele nada além da sua obstinação em protestar, criar caso, arrumar problemas sem razão objetiva. (...) Ele representa um estereótipo abertamente negativo do estudante engajado, que é desqualificado como inconseqüente, intransigente e desonesto. (PRIOLLI, 2008, s/p)

Priolli argumenta que Aguinaldo Silva concebeu a invasão estudantil à UPM nos moldes do que acontecia em grandes universidades brasileiras como USP, Unicamp e Puc-SP reproduzindo o discurso da grande imprensa que qualificou os estudantes como radicais, baderneiros e depredadores do patrimônio alheio.

Por fim, resta esmiuçar a origem de ‘Rudolf’. Filho de um alemão com uma negra, ele representa a miscigenação brasileira e assim como outras personagens negras da telenovela terá os olhos verdes. É a única personagem negra de “Duas caras” que não mora em uma favela; ele é rico, estudante universitário, tem carro importado.

Sua postura diante dos conflitos raciais é dúbia, já que, como analisaremos de forma mais detida no capítulo posterior, protagonizará uma falsa denúncia de racismo. No mais, finge ser pobre para conquistar credibilidade no movimento estudantil, mas será desmascarado por ‘Ramona Duarte’, jovem branca de classe média alta por quem se apaixona.

Brucelli (Raphael Rodrigues)

Embora o site da telenovela o apresente como irmão de ‘Edivânia’, uma das mais fervorosas frequentadoras da igreja evangélica que existe dentro da favela da Portelinha, não há evidências no interior da dramaturgia que confirmem este parentesco. ‘Brucelli’ circula apenas no interior dos cenários que integram a Universidade Pessoa de Moraes, praticamente

⁵² Publicado em 22 de janeiro de 2008.

não tem falas, apenas compondo o quadro de estudantes universitários. Trata-se de personagem secundária plana figurativa.

Nanã (Teca Pereira)

Poderíamos dizer que esta personagem circula basicamente em dois cenários: como a principal *iaô*⁵³ de ‘Dona Setembrina’, em seu terreiro de candomblé, e na casa de sua patroa branca, a jovem ‘Maria Paula’. A ausência do nome, o trato pelo apelido, revela sua ligação com as antigas mães-de-leite do período escravagista. Mais que uma empregada doméstica, ‘Nanã’ cuida com primor da segurança e do bem-estar de seus patrões. Seu caráter é secundário plano figurativo e sua dimensão dramática é mínima.

Victoria (Raquel Fiuna)

Inicialmente, ‘Victoria’ era uma das prostitutas que trabalhava (e morava) no Texas Bar. A negra compunha a variedade de tipos femininos do local, dentre a loira, a ruiva, a morena, todas construídas de maneira secundária plana figurativa. Com o desenrolar da narrativa, o autor redimensiona o papel da uísqueria na trama e as personagens deixam de ser apresentadas como prostitutas para aparecerem apenas como dançarinas, o que, de fato, não amplia seus níveis de complexidade. Na parte final de “Duas caras”, ‘Victoria’ envolve-se com ‘Dorgival’.

Priscila (Luciana Barbosa)

Esta personagem surge com quase cinco meses de telenovela para compor um dos *plots* da telenovela, aquele que diz respeito à atuação da Ong da ‘Condessa’ contra o tráfico ilegal de mulheres para a exploração sexual no mundo. ‘Priscila’, uma moradora da

⁵³ *Iaô* significa filho-de-santo em yorubá, dialeto africano.

Portelinha, recebe uma proposta tentadora para ir trabalhar na Espanha e convida a amiga 'Gislaine'. A partir disso, o trabalho em conjunto da Ong e da polícia desmascara os aliciadores e salva 'Priscila'.

Nos capítulos seguintes, a personagem volta à trama como concorrente de 'Gislaine' no amor do mecânico 'Zidane', depois que este ganha a atenção das moças da favela por ter posado nu em um catálogo. Mas termina casando-se com outro mecânico branco, 'Marcha Lenta'.

Vale destacar que sua natureza é absolutamente figurativa. 'Priscila' não tem sobrenome, origens, cenários próprios ou qualquer complexidade. Nas poucas cenas em que desponta, revela-se como o estereótipo de uma "piriguete": jovem suburbana, sensual, ambiciosa, alienada e pouco inteligente.

Josiane (Dani Ornellas)

Participa do terreiro de 'Dona Setembrina'. Aparece em cenas nas quais tenta aconselhar 'Andréia Bijou' a assumir sua vocação religiosa e abandonar o posto de madrinha de bateria da escola de samba. Não tem emprego, nem parentesco, nem relações afetivas. É personagem secundária plana figurativa.

Personagens brancas: família Queiroz Barreto

Barreto (Stênio Garcia)

Dentre as personagens brancas que vivem conflitos de ordem racial em "Duas caras" esta é a que mais se destaca, pois protagoniza cenas explícitas de racismo. 'Barreto' é o

patriarca da família que será preenchida por uniões inter-raciais e terá de superar um trauma familiar para vencer seus preconceitos e aceitar os netos mestiços.

‘Paulo de Queiroz Barreto’ tem cerca de 55 anos, é casado com ‘Gioconda’ e pai de ‘Barretinho’ e ‘Júlia’. Vindo de uma tradicional linhagem de advogados, é dono de um grande escritório e representa as empresas de ‘Marconi Ferraço’. As palavras Aguinaldo Silva traduzem seu brilhantismo como “emérito causídico”: “é aquele que enfrenta — e quase sempre ganha — as ações mais intrincadas pelas quais se vêem ameaçadas as empresas em cujo nome atua.” (SILVA, Aguinaldo, 2007, p.61).

A sinopse previa que ‘Barreto’ tivesse relacionamentos extra-conjugais com rapazes, mas, segundo Stênio Garcia, suprimiu-se a faceta homossexual para que o preconceito racial contra ‘Evilásio’ não fosse justificado por uma paixão recolhida da personagem pelo jovem negro (TRIBUNA DE MINAS, 9 dez. 2007, p.4).

Artur da Távola (1984, p.151) destaca a capacidade de Stênio Garcia de incorporar personagens diluindo-se como pessoa e permitindo que sobressalte apenas a interpretação, a atuação. Como “ator de personagem”, Stênio é um dos mais capazes do repertório brasileiro, de ecletismo marcante que o possibilita representar tipos de classe social diversa e de origem racial vária. Isto justifica o fato deste ator de pele morena conseguir incorporar um sujeito racista vindo de uma família de brancos com tamanha naturalidade.

Gioconda (Marília Pêra)

Primeiramente, cabe observar que o nome previsto para esta personagem na sinopse da trama era ‘Guinevère’, mas que o câmbio por ‘Gioconda’ manteve um dado importante em sua construção, que é seu caráter aristocrático. ‘Gio’ é uma madame delicadíssima no trato, sempre vestida como se estivesse pronta para uma festa, coberta de jóias e com os cabelos penteados. Tem em sua estrutura uma boa dose de fantasia e mesmo quando desperta de seu

mundo para encarar os problemas que assolam sua família, mantém-se num tom acima do verossímil.

Para Marília Pêra, no que diz respeito aos conflitos raciais, 'Gioconda' representa uma parcela da população brasileira que sustenta um racismo velado. Ao contrário do marido que expõe suas recriminações aos negros, 'Gio' prefere guardar suas opiniões preconceituosas, pois reconhece que elas são dignas de punição social. Mas palavras da atriz,

Em determinado capítulo, a Gioconda falou que se recusava a pensar na possibilidade de sua filha ser namorada do Evilásio e que não queria discutir o assunto porque se dissesse o que pensa, mereceria ser apedrejada na rua e xingada de racista. Ela se recrimina porque sabe que é racista, mas gostaria de não ser." (TRIBUNA DE MINAS, 24 nov. 2007, p.4)

Em crítica à atuação de Marília Pêra, Artur da Távola (1984, p.143) destaca a capacidade intuitiva desta atriz, que lhe permite construir pequenos papéis com a sensibilidade dos grandes. Sobre atores do porte dela, diz: "O ator de alto teor de intuição e instinto possui mecanismo ocultos de comunicação incontrolados e que dão peso artístico e alcance a atuações julgadas por ele como aquém de suas possibilidades." (TÁVOLA, 1984, p.146).

Barretinho (Dudu Azevedo)

'Paulo de Queiroz Barreto Filho' tem 28 anos e assim como o nome, repete do pai a atividade profissional, contudo, nos campos da advocacia não apresenta o brilhantismo paterno. Por isso, "trabalha no escritório do qual será o principal herdeiro, mas por ordens expressas do Dr. Barreto passa sempre ao largo das grandes causas. Pois tanto nos meandros do Direito como na própria vida comporta-se de modo destrambelhado" (SILVA, Aguinaldo, 2007, p. 62). 'Barretinho' representa o jovem *playboy* carioca mulherengo e preguiçoso.

Esta personagem inicia a trama configurada de forma secundária plana, mas atinge a esfericidade conforme o conflito com 'Sabrina' intensifica-se, na medida em que o amor que

sente desperta sentimentos de responsabilidade e fidelidade. Poderíamos classificá-lo como personagem secundária redonda.

Júlia (Débora Falabella)

Apesar de protagonizar “Duas caras” esta personagem não possui muitos dados de esfericidade. Sua importância na trama está muito mais relacionada à constituição do par romântico inter-racial com ‘Evilásio’ que necessariamente pela profundidade dramática. São pequenas as ondulações de personalidade e comportamento de ‘Júlia’ do início ao fim da narrativa. Ainda que haja um amadurecimento da personagem ao enfrentar a família para viver seu amor por um negro, observamos certa linearidade na postura e no discurso da jovem. Por isso, classificamos esta personagem como protagonista plana.

‘Júlia’ é a caçula da família. Estudou cinema e atua como produtora do documentário do cineasta ‘Duda Monteiro’. Sua atividade profissional a levará a um mundo até então desconhecido, a favela da Portelinha, onde conhecerá o homem que mudará sua vida e transformará a história dos Barreto.

7. UMA ANÁLISE RACIAL PARA “DUAS CARAS”

No capítulo anterior, trouxemos uma breve retrospectiva da carreira de Aguinaldo Silva como autor de teledramaturgias, além de dispormos uma sinopse de “Duas caras” para fins de compreensão geral do objeto que vamos analisar. No mais, buscamos apresentar todas as personagens negras da telenovela, bem como aquelas personagens brancas que

protagonizaram conflitos raciais, detalhando suas narrativas e explicitando os créditos dos atores e atrizes que lhes deram vida. Nós as classificamos obedecendo a critérios que dizem respeito às suas importâncias, visibilidade e níveis de complexidade no interior do enredo e para o desenrolar do mesmo.

Das 20 personagens negras presentes em “Duas caras”, apenas uma desempenha papel protagonista, no caso, ‘Evilásio Caó’, sendo todas as demais secundárias. Concluímos ainda que sete personagens poderiam ser consideradas “redondas”, pois foram confrontadas com situações limites ou desventuras que modificaram suas personalidades ou ação no transcorrer da telenovela, sendo elas ‘Evilásio’, ‘Gislaine’, ‘Ezequiel’, ‘Zé da Feira’, ‘Andréia’, ‘Solange’ e ‘Sabrina’. Quatro personagens foram classificadas como “planas”, uma vez que não detectamos nelas resquícios importantes de modificação de caráter, mas possuíram relativa visibilidade no interior da trama, como, por exemplo, ‘Misael’, ‘Dona Setembrina’, ‘Condessa’ e ‘Rudolf’. Ainda constatamos a presença de nove personagens de natureza “plana figurativa”, ou seja, papéis pouco proeminentes na ficção e, de modo geral, invisíveis ao telespectador, como ‘Bijouzinha’, ‘Miguel’, ‘Celestino’, ‘Apolo’, ‘Brucelli’, ‘Naná’, ‘Victoria’, ‘Priscila’ e ‘Josiane’.

Assim sendo, observamos que quase a metade das personagens negras presentes em “Duas caras” possui o caráter dramático figurativo, exatamente 45% delas. Em termos de complexidade, no universo total das representações de negros na trama, 95% são personagens secundárias e apenas 35% são consideradas como redondas. Além disso, é preciso observar que mesmo entre as personagens qualificadas da mesma maneira os níveis de visibilidade ou de complexidade podem variar. Poderíamos dizer que ‘Sabrina’ e ‘Gislaine’ são personagens redondas, porém que a primeira alcançou mais repercussão e relevância na telenovela que a segunda. Da mesma forma, dentre aquelas classificadas como secundárias planas figurativas existem as que beiram a invisibilidade, como ‘Celestino’, ‘Miguel’, ‘Brucelli’, ‘Naná’ ou

‘Josiane’, em detrimento de outras com alguma visibilidade em momentos específicos da narrativa, como ‘Apolo’, ‘Bijouzinha’, ‘Victoria’ e ‘Priscila’.

Com base nos elementos dispostos, no intuito de compreender os modos de (re)apresentação das identidades negras tecidos em “Duas caras”, realizaremos neste capítulo a análise de alguns dos seus conflitos e temáticas. Para tanto, nosso norte metodológico estará calcado em três pressupostos básicos definidos *a priori*. Estes não pretendem, contudo, dar conta da imensa variedade de representações que perpassam as 20 personagens negras elencadas na pesquisa. Trata-se da tentativa de organizar o estudo a partir de perspectivas relevantes para a questão da negritude brasileira valorizadas anteriormente por pesquisadores do tema⁵⁴ com fins comparativos.

Primeiramente, analisaremos a representação da subalternidade do negro em “Duas caras”. A personagem negra desempenhando papel social subserviente no cotidiano que se tece dentro da ficção, representando empregadas domésticas, prostitutas, verdureiros, segurança, motorista, feirante ou marceneiro, entre outras profissões. Quem são as personagens de classe média ou ricas existentes no interior da dramaturgia? Qual papel desempenhado pela ascensão social? Quais discursos inserem-se nestas representações? Daremos foco especialmente à escalada política de ‘Evilásio Caó’, ao caso amoroso do patrão branco com a empregada negra, ‘Barretinho’ e ‘Sabrina’, e às trajetórias das outras domésticas presentes na trama.

Outra questão de destaque em nossa análise diz respeito aos relacionamentos interraciais, na medida em que a telenovela brasileira aponta de forma reticente a miscigenação em detrimento de pares compostos apenas por negros. Quais os sentidos que podemos apreender de tal assertiva? Poderíamos inferir que “Duas caras” reafirma o mito da igualdade racial? Como os relacionamentos entre negros aparecem na narrativa e quais

⁵⁴ Fizemos referência a estes pesquisadores na Metodologia.

discursos dali se desprendem? E ainda, conjugando com o terceiro pressuposto de nossa análise, em quais situações os relacionamentos multirraciais se deparam com conflitos de cunho racial e como isto é abordado nesta teleficção específica?

Por fim, analisaremos os conflitos raciais e suas formas de tratamento enquanto tema de importância social. Quais são as personagens envolvidas e qual o relevo que seus dramas desempenham no interior da telenovela? Quais as formas de aparição dos discursos racistas? Como a lei anti-racismo, que prevê a discriminação como crime inafiançável, é apresentada e posta em prática? E, sobretudo, quais são as saídas ou soluções para vencer o preconceito racial apontadas no desfecho da trama?

Nos subcapítulos posteriores buscaremos responder a estes questionamentos, menos no intento de proporcionar posições definitivas e mais com fim de aguçar outras possíveis discussões. Compreendemos a telenovela como um produto midiático cujas possibilidades de leitura são imensas e, neste sentido, estas que seguirão são apenas algumas dentre as várias possíveis de serem traçadas a partir de “Duas caras”.

7.1. AS PERSONAGENS SUBSERVIENTES E A ASCENSÃO SOCIAL

O painel de desigualdades de cor ou raça na dinâmica do mercado de trabalho brasileiro, traçado no Relatório Anual das Desigualdades Raciais no Brasil (PAIXÃO, 2008, p.96)⁵⁵, apresentou dados sobre o perfil de gênero e cor ou raça das 500 maiores empresas do país no ano de 2005. Constatou-se que no quadro dos funcionários deste conjunto de empresas, 94,4% dos executivos eram brancos; da mesma forma 89% do corpo de gerentes,

⁵⁵ Como dito em nota no capítulo 4, este relatório é o produto das pesquisas e análises realizadas no Laboratório de Análises Estatísticas Econômicas e Sociais das Relações Raciais do Instituto de Economia da UFRJ, sob a

84% dos supervisores e 68,7% do conjunto dos funcionários. Observa-se, então, que a presença de pretos & pardos⁵⁶ declina conforme se amplia a importância da função dentro da empresa.

No entanto, a mesma pesquisa realizada no ano de 2003 revelou sutis diferenças. Comparando-se os perfis dos profissionais das 500 maiores empresas brasileiras nos anos 2003 e 2005 constatamos certa melhora tendo em vista que o percentual de pretos & pardos no quadro executivo subiu de 1,8% para 3,4%, bem como no corpo funcional houve crescimento desta participação de 23,4% para 26,4%.

A apresentação destes dados cumpre, no interior da análise, duas funções distintas. Primeiro, apontar a lenta ascensão social dos negros no mercado de trabalho brasileiro, que se amplia sem permitir a constituição de uma tendência de crescimento. Ao mesmo tempo, verificamos que até nos postos mais altos das atividades profissionais, podemos observar a presença de negros, ainda que tímida e inexpressiva quando comparada com sua relevância numérica no quadro geral da população do país.

Em segundo lugar, com base nestes dados, como exigir que a telenovela brasileira represente os negros em papéis sociais proeminentes e apreciados socialmente quando no mundo concreto, salvo exceções, eles desempenham atividades subalternas? Não seria *natural* apresentá-los nos postos de trabalhos menos intelectualizados e pior remunerados? Como requerer a representação de negros como médicos, advogados, executivos ou políticos quando eles, com efeito, são minoria nestes setores do mercado de trabalho?

Antes de responder (ou tentar responder) a estas perguntas, observemos os aspectos específicos do formato brasileiro de teleficção. A produção nacional de telenovela contempla em sua estrutura narrativa uma visão realista que não deixa de apresentar distorções a seu *bel prazer*. Poderíamos dizer que a estética da ficção seriada brasileira valoriza o realismo, mas

organização de Marcelo Paixão e Luiz M. Carvano.

⁵⁶ Utilizaremos o termo “pretos & pardos” tal qual no Relatório, ao invés da palavra “negros”, para não divergir

está aberta a concepções e temáticas que extrapolam a realidade do mundo concreto. Nas palavras de Couceiro de Lima,

A mídia reflete esse racismo à brasileira da sociedade⁵⁷, que é ambíguo e permite a muitas pessoas não o reconhecerem, e faz com que profissionais da mídia digam que os negros são invisíveis na publicidade, por exemplo, ou representados na televisão do modo aqui descrito⁵⁸, porque assim é a realidade. Obras de televisão e peças publicitárias não são, porém, documentos fiéis da realidade, nem se propõem a ser! Assim, o racismo não é admitido nem por quem constrói essas imagens e nem por uma grande parcela de seus consumidores. (COUCEIRO DE LIMA, 2007, s/p)

A desconstrução deste ambiente ficcional realista dá-se não apenas nos momentos em que a teledramaturgia banha-se no fantástico ou no maravilhoso, permitindo que personagens voem, explodam, reencarnem, transmutem-se em seres inanimados, entre outros fenômenos; assim como quando busca representar o real, mas artificializa esta representação na medida em que distorce elementos básicos do quadro social. Neste sentido, mesmo as produções urbano-realistas não dão conta da realidade brasileira, pois focam a atenção nas aspirações culturais e econômicas das elites.

Roberto Ramos (1982) aponta uma valorização exacerbada daquilo que denomina “cultura zona sul” em detrimento das manifestações de outros grupos sociais brasileiros, como das populações interioranas, por exemplo. A vida cotidiana que se constrói na telenovela, bem como o cerne das narrativas que ali se desenvolvem estão ancorados em valores que pertencem, grosso modo, à realidade dos moradores dos bairros da zona sul carioca. No que concerne à representação dos pobres, porém, Ramos observa uma tendência a suavizar a realidade social:

Os pobres na novela convivem com boas condições econômicas. Moram em casas, com razoável conforto. Os abismos entre as classes sociais são abreviados. Os que não se enquadram nesse contexto, magicamente, dispõem de alternativas. (RAMOS, 1982, p.64)

da sistemática adotada por seus organizadores.

⁵⁷ Por “racismo à brasileira” a autora entende uma forma de preconceito racial velada socialmente, no qual se impõe um “preconceito de ter preconceito”, enfim, a negação do próprio racismo.

⁵⁸ Representações estereotipadas, calcadas em imagens da malandragem ou da sensualidade, em papéis secundários.

As alternativas de ascensão social das personagens pobres servem para a constituição do *happy end*. A efervescência de felicidade prevista para o último capítulo da trama contemplará não só a vida amorosa das personagens, unindo os casais e indicando novos parceiros para aquelas solitárias; mas também apontando a realização plena na vida financeira, por meio de prêmios em loterias, sucesso nas carreiras, aprovações, contratações e assim por diante.

Mas se a telenovela brasileira apresenta enredos que giram em torno das personagens ricas, sejam elas aristocratas ou emergentes, valorizando as questões e os conflitos próprios às elites, o que sobra às personagens pobres? Sobram a elas as tramas paralelas da teleficção, cujo destaque é essencialmente limitado. Finalmente, se as personagens pobres da trama são geralmente negras, o que dizer a respeito da visibilidade deste grupo social no interior de um produto midiático tão representativo no Brasil quanto a telenovela?

Como vimos anteriormente, no contexto brasileiro, a telenovela é um dos produtos da cultura da mídia que mais fortemente atua na constituição de modelos com os quais a audiência poderá ou não se identificar⁵⁹. Mas qual a importância de se exibir modelos positivos de negritude na ficção seriada? A sistemática representação positiva tem influência nas formas de pertencimento a um grupo racial?

Ghassan Hage (2004, p.151), em seu artigo sobre a crise da branquidade como fonte de esperança, apresenta a idéia de que a identidade de um grupo racial funciona como “doadora de poder ou de potencial” para aqueles que com ela se identificam. No caso da identidade branca, desde a colonização, o pertencimento a este grupo determinava uma série de privilégios e a possibilidade de ascensão social. Na década de 1950, entre jovens pobres nos Estados Unidos, brancos ou negros, haveria uma superioridade branca implícita na

⁵⁹ Cf. Capítulo 3.

percepção de que este grupo racial era o mais bem-sucedido em termos mundiais. Os norte-americanos brancos podiam ser pobres, mas estavam empiricamente aptos a confirmar uma mobilidade social então limitada aos pertencentes da mesma classe que detivessem descendência diversa. Para Hage (ibidem, p.154), “a branquidade racial funcionou como um mecanismo colonial de doação de esperança”.

No contexto atual, entretanto, a dinâmica capitalista permitiu que novas identidades pudessem cumprir esta mesma vocação e passassem a atuar como “doadoras de poder, potencial e esperança”. Acreditamos que a telenovela brasileira por meio da representação positiva dos negros tenha capacidade de fornecer aos seus públicos modelos identitários bem-sucedidos com os quais possam se identificar. Não se trata apenas de extirpar as conformações estereotipadas e estigmatizadas dos negros, é fundamental oferecer modelos positivos para identificação. Neste sentido, representações de profissionais pertencentes às classes médias, em funções intelectualizadas, podem romper com os mitos de inferioridade e subalternidade infringidos à negritude desde os tempos coloniais.

Veremos, então, como se apresentam as personagens negras de “Duas caras” no que concerne à representação na vida profissional. Primeiramente, cabe destacar que 95% delas são pobres e moradoras de favelas, Portelinha e Muzema, o que Aguinaldo Silva tenta justificar a partir de uma perspectiva realista de constituição da telenovela. Além disso, ele aponta a ascensão social como fornecedora de exemplos para a sociedade:

A maioria dos negros ainda tem menos oportunidades no Brasil e eu precisava representar isto numa novela realista como Duas Caras. Entretanto, tomei o cuidado de colocar na trama um negro rico, que freqüentava a universidade, como o Rudolf, e mostrar que muitos deles deram a volta por cima. O Evilásio virou vereador, a Morena se transformou em Condessa e abriu uma ONG e a Solange e a Gislaíne passaram no vestibular, por exemplo. (SILVA, Aguinaldo, 2008 (a), s/p)

Como podemos observar na fala de Aguinaldo Silva, a personagem ‘Rudolf’ tem um caráter de exceção na medida em que, dentre todas as outras, somente ela não mora em uma comunidade carente e pode ser considerada rica. Cabe a ressalva de que não há personagens

negras pertencentes à classe média, apenas ‘Rudolf’ é descrito como “rico” e os demais como “pobres”. Ele também será o único negro a estar nos bancos do ensino superior no princípio de “Duas caras” — outras personagens entram na universidade no decorrer da telenovela.

No conjunto das 11 personagens negras femininas presentes em “Duas caras”, encontramos quatro empregadas domésticas: ‘Andréia Bijou’, ‘Sabrina’, ‘Naná’ e ‘Condessa’, o que corresponde a 36,6% do total. Duas foram prostitutas em algum momento da ficção, são elas ‘Condessa’ e ‘Victoria’. ‘Bjiouzinha’ trabalha como bordadeira durante o dia e faz curso supletivo noturno. ‘Josiane’ e ‘Priscila’ não têm ocupação aparente. ‘Dona Setembrina’ dedica-se exclusivamente às suas funções como mãe-de-santo. Observamos que nenhuma personagem atua em profissão que exija um nível de escolaridade específico, pois todas executam atividades nas quais o conhecimento intelectual não é solicitado. Cabe ressaltar que ‘Solange’ e ‘Gislaine’ entram na universidade apenas no meio da trama e o fazem através de bolsas de incentivo, como veremos adiante.

No que diz respeito à prostituição das mulheres negras, cabe esclarecer que envolve duas personagens em circunstâncias diferenciadas. ‘Victoria’ era uma das prostitutas que trabalhava (e morava) no Texas Bar, a boate e casa de espetáculos da trama. Por opção da autoria da telenovela, o papel da uísqueria foi redimensionado e as personagens deixaram de ser apresentadas como prostitutas para aparecerem apenas como dançarinas. Faz-se necessário relembrar que o autor contou com a fraca memória de sua audiência, pois passou a descrevê-las como se tivessem sido, desde sempre, apenas dançarinas.

Já a outra personagem que se prostitui, ‘Condessa’, o faz na Europa em cenas que não fazem parte da ficção e quando ainda era nomeada por outro apelido, ‘Morena’. A audiência toma conhecimento deste fato apenas porque ‘Condessa’ narra suas experiências quando retorna à Portelinha para abrir a Ong. A personagem que atuava como lavadeira de roupas e doméstica no Brasil parte para a Europa e lá é obrigada a se prostituir. Em terras

italianas, conhece um conde e com ele se casa, realizando uma ascensão social meteórica. Viúva, ‘Condessa’ herda de seu esposo não apenas muito dinheiro como também seu título de nobreza. Decide então voltar ao Brasil e realizar uma obra social na favela onde morou para combater o tráfico de mulheres e lutar contra a exploração sexual.

Assim como as personagens femininas de “Duas caras”, na seara das masculinas a incidência das atividades braçais se mantém em detrimento de funções intelectualizadas. ‘Misael Caó’ é marceneiro. ‘Celestino’ e ‘Miguel’ são verdureiros. ‘Zé da Feira’, feirante. ‘Apolo’, mecânico. ‘Ezequiel’ trabalha em cargos distintos ao longo da trama, atuando como motorista particular, em seguida como segurança e, no desfecho, como pastor de igreja evangélica. A dificuldade de definir a profissão de ‘Evilásio’ confirma seu caráter informal; ele é o faz-tudo da Associação de Moradores e Amigos da Portelinha (AMAP), é ao mesmo tempo o secretário e o capanga de ‘Juvenal Antena’. Além disso, passa a assistente de político e, por fim, a vereador. As únicas duas personagens que se diferenciam são ‘Rudolf’ e ‘Brucelli’, ambos estudantes universitários. No entanto, ‘Rudolf’ é rico e não mora na favela, já ‘Brucelli’ entrou no ensino superior por meio de um programa social que concedeu bolsas de estudo para moradores da Portelinha.

É preciso ressaltar que em “Duas caras”, dentre as personagens brancas⁶⁰, também encontramos representações de pobres que trabalham em funções subalternas e mal remuneradas. Assim como a família Caó, aquela formada por ‘Bernardo’ e ‘Amara’ igualmente passa por apertos financeiros. O chefe da casa vende cervejas na praia, ‘Bernardinho’ é cozinheiro, ‘Benoliel’ e ‘João Batista’ são vendedor e motorista particular, respectivamente. Além disso, ‘Maria Paula’ trabalhou como caixa de supermercado depois de perder sua herança. E ‘Bárbara’ prostitui-se no princípio da telenovela para aparecer, em seguida, como governanta. No que diz respeito à construção das personagens marginais, os

⁶⁰ Os nomes dos intérpretes de todas as personagens de “Duas caras” estão dispostos no Anexo 2 deste trabalho.

traficantes ‘Lobato’ e ‘Ronildo’ são brancos, bem como ‘Dália’ é usuária de drogas no início da trama.

Todavia, se há personagens brancas pobres, destacamos que, por outro lado, a imensa maioria das personagens ricas é branca. ‘Barreto’ é dono de um escritório de advocacia. ‘Ferraço’ é um grande empresário da construção civil. ‘Branca’ é proprietária de uma universidade particular, a Universidade Pessoa de Moraes (UPM). ‘Maria Paula’, ‘Sílvia’, ‘Célia Mara’ e ‘Clarissa’ são herdeiras. E mesmo no contexto da favela da Portelinha, as personagens mais bem sucedidas financeiramente são brancas: estamos falando de ‘Juvenal Antena’ e ‘Geraldo Peixeiro’, este último dono de uma frota de vans. No que diz respeito à escolaridade, dentre os brancos encontramos os advogados da família ‘Barreto’, além de ‘Claudius’, o engenheiro ‘Gabriel’, a doutorada pela Sorbonne ‘Sílvia’, o intelectual ‘Francisco Macieira’, o deputado ‘Narciso Tellerman’ e todos os professores da UPM.

Como vimos anteriormente, a ascensão social é fator integrante do desenvolvimento da narrativa teleficcional e tem caráter quase imprescindível para a construção do *happy end*. Neste sentido, a UPM desempenha um papel importante no que diz respeito à ascensão intelectual de parte das personagens negras moradoras da Portelinha. Um projeto da reitoria facilitou o acesso à universidade por meio de bolsas de estudos para os alunos mais bem conceituados no exame de vestibular. Assim, ‘Gislaine Caó’, ‘Solange’, ‘Brucelli’ e outras personagens brancas moradoras da favela são beneficiadas e entram na instituição.

Na esfera profissional, três personagens alcançam notoriedade nas atividades que já desenvolviam. ‘Ezequiel’ torna-se pastor, aceitando conduzir a igreja ao lado de ‘Edivânia’ depois da saída do pastor ‘Lisboa’. ‘Andréia Bijou’ assume as obrigações como mãe-de-santo no terreiro de candomblé, renunciando definitivamente ao cargo de madrinha de escola de samba. ‘Zé da Feira’ realiza-se duplamente, pois grava um CD com seus pagodes, conquista a fama e ainda consegue se libertar do vício do álcool.

As duas mulheres negras que se prostituíam passam a exercer outras atividades. ‘Victoria’ vira dançarina, como já dissemos, e ‘Condessa’ torna-se milionária depois de se casar com um membro da nobreza italiana. As relações amorosas, assim como para ‘Condessa’, muitas vezes agem como alavancas sociais. Neste sentido, ‘Evilásio’ e ‘Apolo’ casam-se com mulheres ricas, ‘Condessa’ e ‘Júlia’, respectivamente. E ‘Sabrina’ entra para a alta sociedade carioca por meio do matrimônio com ‘Barretinho’.

Examinaremos, em seguida, duas narrativas que se destacaram no decorrer de “Duas caras” nas quais houve representações profissionais envolvendo personagens negras. Primeiramente, a emergência social e política de ‘Evilásio Caó’, a construção do papel de um político negro consciente e honesto. A trajetória de ‘Evilásio’ dialoga com o que entendemos por *afirmação e pertencimento* à negritude. Depois destacaremos a relação nada profissional que se tece entre ‘Sabrina’ e ‘Barretinho’ numa análise sob a perspectiva da empregada doméstica assediada por seu patrão, com quem se casa ao final. Trata-se do retorno da temática constrangedora do assédio sexual à mulher negra no âmbito da domesticidade das casas de patrões brancos.

A escalada política de Evilásio Caó

A trajetória de ascensão social de ‘Evilásio Caó’ tem relevância não apenas por conta de seu papel protagonista no interior de “Duas caras”, bem como pelo discurso que o cerca. Nas entrelinhas da escalada do rapaz negro e favelado encontra-se mais que um casamento com uma jovem branca e rica. ‘Evilásio’ tem méritos próprios, é consciente de seu percurso político e levanta bandeiras muito importantes na telenovela. O orgulho de ser negro e de ser morador da favela da Portelinha, juntamente com sua capacidade de liderança e inteligência operam para a desmistificação de alguns estigmas e estereótipos que abordam a inferioridade intelectual e a submissão natural dos sujeitos negros.

Em determinado momento de “Duas caras”, ‘Evilásio’ passa a discordar de algumas das posições de ‘Juvenal Antena’. O jovem tenta convencer seu padrinho a evitar atitudes autoritárias na condução das atividades da Associação de Moradores e Amigos da Portelinha (AMAP). A parceria entre os dois é definitivamente abalada quando ‘Evilásio’ propõe a realização de um plebiscito na favela para decidir se uma fábrica de cimento, cujo dono era ‘Ferraço’, deveria ou não ser erguida ao lado da comunidade. Por um lado, a produção de cimento traria a poluição; por outro, a geração de empregos. Acima de qualquer argumento, a fábrica tinha a reprovação de ‘Juvenal’, já que este era inimigo declarado de ‘Ferraço’. Entretanto, o tirano teve de engolir sua derrota nas urnas. Além disso, ‘Juvenal’ começa a sentir-se inseguro ao perceber que a maneira de seu afilhado gerenciar a comunidade ganha fãz entre os moradores. Receoso de perder poder, rompe com ‘Evilásio’ e o expulsa da AMAP.

Sem trabalho, com um filho recém-nascido, só resta ao jovem procurar o velho amigo deputado ‘Narciso Tellermann’. O deputado consegue para ele um cargo de assistente, no qual se destaca a ponto de ser cogitada sua candidatura para vereador. Com ciúmes do sucesso de ‘Evilásio’, ‘Juvenal’ une-se a outros políticos e lança sua própria candidatura. Na campanha eleitoral, enquanto ‘Evilásio’ trabalha por meio da conscientização política, da conversa e troca de opiniões, seu padrinho compra votos por cestas básicas, persegue os moradores da favela que declaram apoio a ‘Evilásio’ e joga pesado para esvaziar o comício de seu principal adversário. Como resultado, em pesquisa realizada na Portelinha, ‘Juvenal’ ganha disparado as intenções de voto. E quando todos pensam que ‘Evilásio’ desistiria da campanha, ele se une a ‘Juvenal’ numa jogada imbatível. Mesmo sendo contrário as inúmeras práticas desonestas de ‘Juvenal’, ‘Evilásio’ aceita coligar-se com ele para ganhar a eleição. A telenovela, nesse momento, traz uma mensagem à audiência: mais importante que tecer parcerias nas quais haja paridade de ideologias, o que se precisa é eleger-se.

Um elemento se anuncia de forma imperativa na trajetória política de ‘Evilásio’: a presença constante de indivíduos brancos poderosos em sua ajuda. Primeiramente, ‘Juvenal Antena’ que lhe ensinou tudo dentro da AMAP. Em seguida, o deputado ‘Narciso Tellermann’ que lhe abre as portas para o mundo da política. Por fim, sua sogra ‘Gioconda’ acaba obtendo grande influência sobre sua eleição. Desperta de seu sonho de dondoca, ‘Gioconda’ personifica, no final da trama, a própria Princesa Isabel e passa a defender em discursos inflamados os direitos *daqueles pobres moradores da favela da Portelinha* (ARAÚJO, 2008). Do alto de sua cobertura em São Conrado, ‘Gioconda’ está atenta às desigualdades sociais do país e abre um movimento intitulado “Chega!”. Por conta da visibilidade então alcançada, no desfecho, anuncia sua candidatura para o senado.

Vale destacar que a personagem de ‘Evilásio’ representa uma exceção em muitos aspectos. Isto porque, no mundo concreto, ainda que não tenhamos os números sobre quantos são os vereadores negros da cidade do Rio de Janeiro, sabemos que dos 513 deputados federais eleitos em 2006, 46 foram identificados como pretos & pardos, o que corresponde a apenas 8,9% do total (PAIXÃO, 2008, p.148). Dos 68 juízes da suprema magistratura, detectam-se apenas dois homens pretos (ibidem, p.151). Em outras palavras, a probabilidade de ascensão de um negro como ‘Evilásio’ no mundo político ou nos altos cargos do poder no Brasil possui de fato caráter exemplar, ainda mais sendo este negro um morador de favela, pobre e com pouco estudo.

‘Evilásio’ personifica o herói de “Duas caras” na medida em que representa a esperança na ascensão social que advém do fruto do trabalho honesto. Seu orgulho de ser negro, de pertencer à comunidade da Portelinha e a clareza de suas proposições democráticas faz dele uma personagem importante para se pensar as possibilidades de representação positiva do negro em telenovela.

Entre patrão e empregada

O que discutiremos a seguir aborda especificamente a trama das personagens ‘Sabrina’ e ‘Barretinho’ no que concerne ao seu caso amoroso. Trata-se de uma jovem negra muito bonita e sensual que trabalha como empregada doméstica na casa dos Barreto. Ao que consta, é excelente funcionária e está na família há tempos. A personagem passaria absolutamente despercebida pela audiência não fosse por seu relacionamento com ‘Barretinho’, o primogênito. O assédio sexual à criada, que ainda se repete na telenovela brasileira sem qualquer constrangimento, ganha ares diferenciados em “Duas caras”. Não se trata apenas de um jogo de sedução unidirecional, do patrão para a empregada. Neste conflito, ‘Sabrina’ também articula sua sensualidade, permite tocar e ser tocada, ela assedia e é assediada.

A postura dúbia de ‘Sabrina’ em relação a este assédio ganha visibilidade e concretude nas entrevistas concedidas à imprensa por Cris Vianna, a atriz que encarna a personagem. Ao ser questionada sobre o futuro da empregada doméstica que “vive às voltas com o patrão”, ela disse que “isso de não saber se ela vai ceder ou não está sendo ótimo”⁶¹.

Da mesma forma, em entrevista concedida para esta pesquisa, Cris Vianna afirma que:

Acho que, no início, os olhares e insinuações faziam parte de uma brincadeira entre dois jovens que se sentiam atraídos. As cenas eram leves e repletas de sedução. Sabrina sabia que era bonita e que esta era uma de suas armas, mas tal jogo não alimentava o imaginário de uma empregada doméstica subserviente ao patrão. Ela não cedia aos encantos de Barretinho e sempre o lembrava de que estava em seu ambiente de trabalho. (VIANNA, Cris, 2008, s/p)

É preciso observar que não há uma postura profissional no comportamento de ‘Sabrina’, da mesma forma como é possível inferir que sim, a empregada alimentava o imaginário de posse sexual do patrão ao participar de seus jogos. Faremos uso de uma cena exibida em 11 de outubro de 2007, correspondente ao capítulo 10 de “Duas caras”, na qual se dá a apresentação das personagens ‘Sabrina’ e ‘Barretinho’, uma vez que até então ambas

⁶¹ Cf. O DIA ONLINE, 20 out 2007.

apareciam apenas de forma figurativa e neste momento protagonizam a ação. Acreditamos que esta cena nos ajudará a compreender uma das formas de representação da mulher negra presente na telenovela. Para fins de contextualização, é manhã e 'Sabrina' está no quarto de 'Barretinho' arrumando sua cama e avisando ao jovem que está atrasado para o trabalho.

Sabrina abre as cortinas.
Sabrina _Ei, belo adormecido no bosque, tá na hora! Trata de tomar o banho rápido, senão doutor Barreto não te leva com ele pro escritório.
Barretinho desperta.
Barretinho _Tá bom, eu vou sim, mas antes quero te mostrar uma coisa.
Ele se inclina e puxa Sabrina, que cai sobre o seu corpo, na cama.
Sabrina _Pára, Barretinho!
Barretinho _Eu só queria te mostrar uma coisa aqui...
Ele mostra, debaixo dos lençóis, seu membro. Ela suspira debochando. Levanta-se da cama.
Sabrina _Isso? (Risos) Se eu fosse você tinha vergonha. (mais risos)
Barretinho, surpreso _Vergonha?
Ele se enrola nos lençóis e vai em direção a Sabrina que está de pé, cerca da cama.
Barretinho _Vem cá que eu vou te mostrar a vergonha!
Sabrina se vira antes de Barretinho conseguir agarrá-la. Ela tem nas mãos um objeto e o ameaça:
Sabrina _Pode parar, tá? Pára!
Barretinho _Não tô te entendendo. Você gosta que eu sei.
Ela vacila e ele a agarra novamente.
Barretinho _Vem cá, Sabrina! Vem cá!
Sabrina, sem muita convicção _Pára, barretinho! Pára ou te dou uns tapas...
Sabrina estapeia o corpo de Barretinho e consegue se soltar.
Barretinho _Eh mão de caminhoneiro, heim?
Sabrina, sorrindo _Tá pensando o quê, vagabundo? Esse negócio de filhinho de patrão ficar pegando empregada, isso já era, tá?
Barretinho está sentado na cama, enlaçando o corpo de Sabrina com as pernas e segurando sensualmente em sua cintura.
Barretinho _Pára de bancar a poderosa. Pô, vem aqui que eu só queria te dar uma chinelada, coisa rápida.
Sabrina _Ah é, uma chinelada... Que tal se a gente fizer o contrário?
Sabrina se inclina e finge que vai acariciá-lo, mas termina apertando o membro do rapaz. Ele urra de dor.
Barretinho _Você tá maluca? Olha o respeito, heim? Você tá doida!
Sabrina _Vai já pro banho! (Ordena com um dos sapatos nas mãos, sorrindo e conduzindo o rapaz ao banheiro a base de leves golpes de sapato) _Vamos! Já pro banho que eu tô mandando!
Barretinho, sensual _Você não vem comigo, não?
Sabrina, sorriso maliciosamente _Só se for pra te arrancar os pêlos!
Antes de fechar a porta do banheiro, ele grita: _Mocréia, vai mocréia!
E ela revida: _Olha que eu arrombo essa porta e te quebro todo! (Sabrina lança o sapato que tinha nas mãos contra Barretinho, mas ele fecha a porta e não é atingido)
Barretinho _Me deixa em paz, maluca.
Sabrina _E vê se não fica aí fazendo besteira!
Barretinho _Safada!

Primeiramente, constata-se uma relação de intimidade entre os dois que extrapola as convenções profissionais existentes entre os papéis da empregada e do patrão. Qualquer

tentativa de afirmar o contrário teria de justificar não apenas o contato físico entre os dois, bem como as ofensas e provocações sexuais. Afinal, que doméstica desperta seu empregador se utilizando de termos como “belo adormecido” e recebe como retorno um convite para uma relação?

Além de não recusar a proposta, a personagem sorri e se deixa cair na cama, para depois observá-lo nu e tecer comentários debochados sobre sua virilidade. Vale ressaltar que mesmo quando ‘Sabrina’ o ameaça, o faz em tom de brincadeira, entre risos, o que termina por abrir espaço para frases como “Não tô te entendendo. Você gosta que eu sei.”. O ar de intimidade entre os dois e notas do diálogo nos permitem inferir que se trata de uma ação repetida, que o jogo não está ali em seu primeiro lance; ao contrário, eles se conhecem e sabem até que ponto devem jogar.

Quando ‘Sabrina’ diz “Tá pensando o quê, vagabundo? Esse negócio de filhinho de patrão ficar pegando empregada, isso já era, tá?” é preciso atentar especialmente para elementos de difícil descrição textual. A personagem fala entre risos, numa postura participante do jogo, sem convicção em suas próprias palavras. O mesmo discurso proferido com voz firme, uma postura distanciada e séria poderia ser considerado um verdadeiro manifesto contra a exploração sexual da empregada doméstica, no entanto, nesta cena estas palavras surtem pouco ou nenhum efeito. Não se busca remeter a discussão para o valor de objeto sexual da mulher negra na domesticidade das famílias ricas como consequência de nossa tradição escravagista. O que se constitui, de fato, tem muito menos de alarme social que de fala panfletária.

A fala de ‘Barretinho’ na qual se ouve “Pára de bancar a poderosa. Pô, vem aqui que eu só queria te dar uma chinelada, coisa rápida” é bastante significativa, pois oferece a dimensão da natureza do relacionamento que eles possuem. “Chinelada”, como eufemismo de sexo desconectado de romantismo, incorpora certa dose de humor ao diálogo, não sem

antes dotar a fala masculina de um peso machista. Afinal, ele não queria nada demais, apenas o que lhe é de direito historicamente: possuir a escrava ou empregada negra de maneira descompromissada e desvinculada de qualquer afetividade.

Em outros momentos, a mesma perspectiva machista repete-se. ‘Barretinho’ ofende ‘Sabrina’ utilizando-se dos termos “maluca”, “doida”, “mocréia” ou “safada”. Ela devolve insultando-o de “vagabundo” e zomba de sua virilidade. A agressão física manifesta-se em ameaças com objetos, tapas, empurrões, sapatadas, beliscões, mas sempre regada por generosas doses de humor. No entanto, nem mesmo o humor da cena corta a violência mais latente deste discurso, que reside na complicada configuração da empregada doméstica como objeto de desejo.

A representação incorporada por ‘Sabrina’ neste primeiro momento de “Duas caras” abriga a descrição de João Carlos Rodrigues (2001, p.51) da “mulata boazuda”.

Companheira do Malandro e sua equivalente do sexo feminino, a Mulata Boazuda arquetípica reúne ao mesmo tempo características dos orixás Oxum (beleza, vaidade, sensualidade), Yemanjá (altivez, impetuosidade) e Iansã (ciúmes, promiscuidade, irritabilidade). Em suas formas mais agressivas pode adquirir as atitudes debochadas da Pomba-Gira (versão feminina de exu), entidade da umbanda, paramentada como um misto de cigana e prostituta. (RODRIGUES, 2001, p.51)

A análise de Rodrigues acrescenta ainda a recorrência dessa imagem sexualizada da mulher negra⁶² em diversos âmbitos da cultura brasileira. Na literatura encontramos exemplos deste enfoque em Gregório de Matos, no século XVIII, que por meio de seus poemas saudava as proezas eróticas da negra. Além disso, romances como “Memórias de um sargento de milícias”, em 1852, de Manuel Antônio de Almeida, ou “O cortiço”, em 1890, de Aluísio de Azevedo, immortalizaram as personagens ‘Vidinha’ e ‘Rita Baiana’, respectivamente, como figuras estereotipadas da negritude nas quais a sexualidade funcionava como principal atributo identitário.

⁶² Como explicitado na metodologia, nós recusamos, nesta pesquisa, termos relativizadores da negritude como “moreno” ou “mulato”.

No cinema, filmes tal qual “Como era boa a nossa empregada” (1973), “Uma mulata para todos” (1975), ou “A mulata que queria pecar” (1977) exaltam a mulher negra sob uma perspectiva machista e racista. Isto porque ressaltam apenas “a parte branca” de sua beleza, desvalorizando ou buscando esconder seus traços de negritude, bem como reduzindo a mulher a um mero objeto de prazer sexual, em franca humilhação (RODRIGUES, 2001, p.53).

Na História da Telenovela Brasileira, desde seus primeiros passos, foi recorrente a escalção de atrizes negras para viver empregadas circulando muitas vezes exclusivamente no espaço da domesticidade das famílias ricas ou de classe média, executando papéis subalternos sob os estereótipos da criadinha cômica ou da mãe-preta. Como citado anteriormente⁶³, tais construções tendem a reforçar no imaginário coletivo a idéia de inferioridade do negro para executar posições de prestígio e poder na esfera social.

No conflito que se apresenta em “Duas caras”, ‘Barretinho’ termina apaixonando-se verdadeiramente por ‘Sabrina’. Desesperado com a possibilidade de vê-la com outro homem, invade seu casamento com o negro ‘Miguel’ e declara seu amor. ‘Sabrina’ fica balançada com a declaração, mas decide prosseguir com a cerimônia. No entanto, ‘Miguel’, percebendo a exaltação da noiva, decide deixá-la no altar e dar fim ao relacionamento. O fiasco no casamento estende-se à vida profissional e ‘Sabrina’ sai da casa dos ‘Barreto’ e vai trabalhar na mansão de ‘Marconi Ferraço’. Mas mesmo longe, continua a sofrer o assédio de ‘Barretinho’ e seus insistentes pedidos de casamento. A jovem recusa todos alegando que só se casaria com um homem negro como ela. Apaixonada por ‘Barretinho’ encontra no argumento de cor uma justificativa para suas reticentes negativas. Em verdade, ela duvida da sinceridade dos sentimentos do jovem advogado, tem medo dos abismos que os separam e da reação da família Barreto à união dos dois. Mas ‘Barretinho’ sofre um grave acidente, ficando

⁶³ Observar Capítulos 4 e 5.

entre a vida e a morte. Uma vez recuperado, consegue convencer seu pai a pedir a mão de ‘Sabrina’. Então, finalmente, os jovens se casam. Uma vez juntos, decidem ir viver na Nigéria. Quando retornam ao Brasil, trazem nos braços o fruto da união, ‘Barretinho Terceiro’.

A justificativa para que o casal vá viver na África dá-se porque ‘Barretinho’ aceita o convite de trabalho de uma empresa nigeriana. Trata-se, sobretudo, de uma brincadeira da autoria de “Duas caras” com explícitas referências ao contexto social do Brasil. De forma recorrente, o brasileiro busca em sua árvore genealógica raízes européias e sempre que possível mantém seus sobrenomes ou solicita sua cidadania. No que concerne à ascendência africana, ao contrário, esta é escondida ao máximo ou quando anunciada se faz sem orgulho, afinal, “quem não tem um pezinho na senzala?”. Neste sentido, ‘Barretinho’ e ‘Sabrina’ caminham pela contramão e pedem cidadania ao país africano.

Cabe destacar que o casal some da trama e não há uma única cena que contemple sua vida em terras nigerianas. Eles retornam apenas no último capítulo de “Duas caras”. O relacionamento de ‘Sabrina’ e ‘Barretinho’ será novamente abordado nos subcapítulos seguintes quando analisaremos as aparições e facetas do racismo e os relacionamentos interraciais nesta telenovela. Contudo, antes veremos brevemente outras construções representativas de empregadas domésticas na telenovela em questão.

As outras empregadas domésticas de “Duas caras”

Assim como ‘Sabrina’, outras personagens negras femininas também atuaram como empregadas domésticas em “Duas caras”. Semelhantes no que concerne às representações de serviçais fiéis e dedicadas, vinculadas aos antigos estereótipos da escrava, porém, distintas já por possuírem construções com níveis desiguais de complexidade. Das quatro personagens que atuam em algum momento da trama como domésticas, três delas são jovens, bonitas e se

apresentam de forma sensual, são elas: ‘Condessa’, como diarista; ‘Sabrina’, na casa dos ‘Barreto’ e de ‘Ferraço’; e ‘Andréia Bijou’ trabalhando na mansão de ‘Branca’. Apenas ‘Naná’ personifica o estereótipo da mãe-preta, atuando como faxineira e babá na residência de ‘Maria Paula’.

A respeito da atividade de ‘Condessa’ como doméstica, pouco podemos acrescentar, uma vez que a personagem não aparece em cena exercendo a atividade em nenhuma circunstância, bem como o período em que teria atuado com diarista e lavadeira empreende apenas os primeiros capítulos da história. No que se refere à personagem ‘Sabrina’, por sua vez, a análise já foi traçada anteriormente. Restando, enfim, abordarmos de forma mais detida as construções de ‘Bijou’ e ‘Naná’.

No que diz respeito à ‘Andréia Bijou’, acreditamos que personifica, de certa forma, a “mulata sensual” de que nos fala Rodrigues (2001, p.51), pois das vestimentas à postura, em tudo transpira sensualidade e brejeirice. A personagem foi construída ancorada especialmente nos atributos físicos da atriz que a interpreta que, como vimos, foram minuciosamente requisitados na sinopse. Soma-se o fato de que ‘Bijou’ representa papéis importantes em duas atividades simbólico-representativas da cultura negra: o candomblé e o samba. No terreiro, será a substituta de ‘Dona Setembrina’ na função de mãe-de-santo, dando continuidade às atividades religiosas. No mundo do carnaval, é a madrinha da bateria da Unidos da Portelinha e tem a grande responsabilidade de ajudar a escola a subir do Grupo de Acesso para o Especial. Dividida entre os dois caminhos, perseguida pela imagem de ‘Setembrina’, ‘Bijou’ adia o quanto pode a escolha, mas termina abdicando do sonho de madrinha para atuar no terreiro.

De fato, entretida em conflitos de outra ordem, ‘Bijou’ não tem envolvimento amorosos concretos no decorrer da trama. Apenas troca beijos com o ‘Petrus’ em situações diversas — o adolescente branco e rico que fica fascinado com sua beleza ao trabalhar como

assistente do primo 'Duda Monteiro' na produção do documentário sobre a Portelinha. 'Petrus' tentará conquistá-la de todas as formas, mas acaba encantado com sua irmã mais jovem, 'Bijouzinha', e com ela namora. Outro homem que se maravilha com 'Bijou' e a persegue de forma insistente é o 'Waterloo'. Arrebatado por suas curvas, ele a assedia sempre que a jovem deixa o condomínio onde trabalham os dois, ela na casa de 'Branca' e ele como capanga de 'Ferraço'.

'Naná', por sua vez, vai trabalhar como doméstica e babá na casa de 'Maria Paula' quando esta deixa a cidade de São Paulo para o Rio de Janeiro, onde passa a um cargo de chefia no supermercado. A simplicidade estrutural da personagem reflete-se em sua invisibilidade em cena. Com poucas falas, quase sempre vestida com o uniforme de empregada, atuando secundariamente em todas as oportunidades de aparição. Os únicos momentos de destaque para a personagem acontecem quando tem de cuidar de 'Renato' e impedir que o vilão 'Ferraço' lhe faça algum mal. Além das aparições como doméstica, a personagem figura cenas no terreiro de candomblé onde atua como principal *iaô*, filha-de-santo, bem como compõe a figuração das ruas da Portelinha.

7.2. OS CASAMENTOS INTER-RACIAIS

A mistura de raças diversas é na maioria dos casos prejudicial...
O mestiço é quase sempre um desequilibrado.

Euclides da Cunha, Os Sertões

Em seu estudo sobre as representações do negro no cinema brasileiro, João Carlos Rodrigues (2001, p.107) aborda as formas de aparição dos relacionamentos amorosos inter-raciais. Na perspectiva cinematográfica, a questão surge como uma situação limite, na qual o

acesso dos negros ao mundo dos brancos concedeu poucos finais felizes aos casais de amantes. Grosso modo, opta-se pelo fatalismo maniqueísta a despeito de um desfecho pacífico.

No entanto, na telenovela brasileira, a história muda de figura. Os finais trágicos do cinema dão espaço aos vestidos de noivas e às marchas nupciais. O casamento católico, como celebração do *happy end* na teleficção, é o destino da maioria dos relacionamentos inter-raciais. Cabe ressaltar, como verificaremos adiante, que boa parte destes finais felizes dá-se porque se subtrai a complexidade do conflito racial na representação teleficcional, bem como, nas oportunidades em que este aparece, concedem-lhe “soluções mágicas”.

Em “Duas caras” encontramos os seguintes pares amorosos inter-raciais:

- ‘Evilásio Caó’ e ‘Júlia’
- ‘Misael Caó’ e ‘Claudine’
- ‘Gislaine Caó’ e ‘Zidane’
- ‘Ezequiel’ e ‘Edivânia’
- ‘Zé da Feira’ e ‘Amélia’
- ‘Andréia Bijou’ e ‘Petrus’
- ‘Bijouzinha’ e ‘Petrus’
- ‘Solange’ e ‘Claudius’
- ‘Sabrina’ e ‘Barretinho’
- ‘Condessa’ e ‘Juvenal’
- ‘Rudolf’ e ‘Ramona’
- ‘Victoria’ e ‘Dorgival’
- ‘Priscila’ e ‘Marcha Lenta’

Em um universo de 20 personagens, cinco não exploram faceta sentimental, sendo essas ‘Dona Setembrina’, ‘Josiane’, ‘Celestino’, ‘Brucelli’ e ‘Naná’. Das 15 personagens restantes, apenas duas, ‘Miguel’ e ‘Apolo’, têm exclusivamente relacionamentos afetivos com personagens do mesmo grupo racial. ‘Miguel’ é noivo de ‘Sabrina’ na primeira parte da telenovela e ‘Apolo’ casa-se com ‘Condessa’ no desfecho. Trataremos do amor entre negros adiante.

Assim como em muitas outras produções teleficcionais, no último capítulo de “Duas caras” subiram ao altar em uma cerimônia coletiva diversos casais, dentre eles cinco pares inter-raciais num total de 11. Trocaram as alianças ‘Júlia’ e ‘Evilásio’, ‘Gislaine’ e ‘Zidane’,

‘Solange’ e ‘Claudius’, ‘Claudine’ e ‘Misael’, ‘Priscila’ e ‘Marcha Lenta’. Cabe a ressalva de que ‘Edivânia’, então namorada de ‘Ezequiel’, apanha um dos buquês, anunciando uma celebração futura. ‘Zé da Feira’ e ‘Amélia’, ‘Sabrina’ e ‘Barretinho’ já estavam casados. ‘Bijouzinha’ e ‘Petrus’, ‘Rudolf’ e ‘Ramona’ seguem namorando.

A ausência de alguns finais felizes nos romances multirraciais em “Duas caras” não se deve de modo algum a dificuldades derivadas dos conflitos raciais. ‘Andréia Bijou’ termina sozinha, pois resolve dedicar-se às atividades do terreiro de candomblé. O relacionamento entre ‘Condessa’ e ‘Juvenal’ não retoma o fôlego quando ela volta à favela da Portelinha para abrir sua Ong. ‘Condessa’ prefere investir no jovem mecânico ‘Apolo’ e com ele se casa. Já o romance de ‘Victoria’ é encerrado com a morte de ‘Dorgival’.

Outro aspecto a ser enfatizado é a recorrência, na História da Telenovela Brasileira (ARAÚJO, 2004, p.182), dos pares multirraciais constituídos de mulher negra e homem branco, como ‘Sônia’ e ‘Cláudio’ de “Corpo a corpo” ou ‘Preta’ e ‘Paco’ de “Da cor do pecado”⁶⁴. Já no cinema, conforme Rodrigues (2001, p.111), verifica-se a predominância de pares formados pelo homem negro com a mulher branca, culminando para remates nos quais os casais terminam separados independente das qualidades intelectuais e pessoais do homem negro. Em “Duas caras”, o que observamos é a existência de casais constituídos das duas formas, mulheres negras e homens brancos ou seu contrário.

Conforme Frantz Fanon (1983) há diferenças nos sentidos que se depreendem socialmente dos relacionamentos multirraciais dependendo de quem cumpre cada papel. No caso da mulher negra com o homem branco, a possibilidade existencial desse relacionamento amoroso não significa, por si só, ausência de racismo como resultado da prática sexual e da constituição de descendentes miscigenados. No contexto argelino, descrito por Fanon, assim como em todas as colônias onde houve escravidão, a mulher negra foi explorada sexualmente

⁶⁴ Estes exemplos estão melhor especificados no Capítulo 5 deste trabalho.

sem que isso representasse a extirpação dos preconceitos⁶⁵. Na realidade brasileira, “a mestiçagem deveria ser encarada primeiramente não como um sinal de integração e de harmonia social, mas sim como dupla opressão racial e sexual da mulher escravizada pelo senhor branco” (MUNANGA, 1999, p.29).

Gilberto Freyre, por seu turno, apresenta uma explicação de ordem econômica para a relação entre o senhor e a escrava:

Não há escravidão sem depravação sexual. É da essência mesma do regime. Em primeiro lugar, o próprio interesse econômico favorece a depravação criando nos proprietários de homens imoderado desejo de possuir o maior número possível de crias. Joaquim Nabuco colheu em um manifesto escravocrata de fazendeiros as seguintes palavras, tão ricas de significação: “a parte mais produtiva da propriedade escrava é o ventre gerador.” (FREYRE, 2004, v.1, 49. ed., p.399)

Na sociedade contemporânea, na atração que une a mulher negra ao homem branco uma das pulsões é o desejo do embranquecimento como salvação de si mesma e da raça. A complexidade está em compreender os desejos de penetração no mundo dos brancos como resultado do binômio “inferioridade negra” versus “superioridade branca”. Neste sentido, em um extremo, a brancura é sinônimo de riqueza, beleza e inteligência (FANON, 1983, p.37). A demonstração dessa ânsia de embranquecimento por meio da relação amorosa com o branco é citada por Fanon em trecho retirado do livro *Je suis martiniquaise*, de Mayotte Capécia:

Mayotte ama um Branco e dele aceita tudo. É o seu senhor. Ela não reclama nada, não exige nada, a não ser um pouco de brancura na sua vida. Questionando sobre a beleza ou feiúra do seu amor, ela diz: “Só sei que tinha olhos azuis, cabelos louros e pele clara e que eu o amava”. (FANON, 1983, p.38)

A realização de Mayotte está em ter ao seu lado um homem branco e, portanto, superior a ela. Não importando, enfim, se ele é bonito ou feio, jovem ou velho, baixo ou alto. Não se trata de negar o amor autêntico entre mulheres negras e homens brancos, mas devemos imergir a análise dos relacionamentos inter-raciais apresentados em “Duas caras” no contexto que cerca a sociedade em que vivemos.

⁶⁵ “Quando um soldado das tropas conquistadoras dormia com uma jovem Malgaxe, é pouco provável que houvesse, de sua parte, algum respeito pela alteridade. Os conflitos raciais não surgiram depois, coexistiram. O fato de alguns colonos argelinos dormirem com sua empregadinha de quatorze anos não prova de modo algum a ausência de conflitos raciais na Argélia.” (FANON, 1983, p.41)

Em “Duas caras” encontramos tanto pares nos quais a mulher negra se une a um homem branco mais rico ou mais poderoso que ela, quanto casais formados por personagens do mesmo nível social e econômico. ‘Sabrina’ realiza o sonho da doméstica que se casa com o patrão, deixa de trabalhar e muda inclusive o figurino depois do matrimônio. ‘Solange’ conquista o advogado ‘Claudius’, par bastante compatível com seus anseios, já que se tratava de uma jovem negra que repelia a própria raça e odiava morar na favela. ‘Condessa’, no principio da trama, é amante do todo-poderoso ‘Juvenal Antena’, que apesar de não ser rico, detinha grande influência na comunidade. E as irmãs ‘Andréia Bijou’ e ‘Bijouzinha’, doméstica e bordadeira, respectivamente, disputam as atenções do adolescente riquinho ‘Petrus’. No mais, encontramos pares amorosos inter-raciais constituídos por membros da mesma classe social: ‘Gislaine’ casa-se com o mecânico ‘Zidane’; ‘Priscila’ com o também mecânico ‘Marcha Lenta’; e ‘Victoria’ tem um envolvimento com o eterno desempregado ‘Dorgival’.

A respeito dos sentidos que cercam o interesse do homem negro pela mulher branca, é válido retomar que durante o período escravagista uma das justificativas sociais para o sistemático estupro das negras estava na exaltação da pureza da branca. Ela seria pura demais para os instintos animais de seu esposo. Esse estratagema garantia a supremacia da estrutura colonial de duas maneiras distintas: por um lado, a legitimidade da violência sexual do senhor com a escravizada frente à família colonial; por outro, a exaltação da brancura como signo de pureza a despeito da lascívia que se desprende da pele negra (WARE, 2004, p.284). De forma correlata, o olhar do homem negro também captura o corpo feminino branco como signo de pureza, de algo realmente intocável e proibido.

Um dos mais sólidos estigmas que compreende o indivíduo negro fala de sua sexualidade exacerbada. De certa forma, o erotismo também abarca a figura feminina negra, mas no caso masculino ganha ares de perigo social que necessita de interdições para não

macular a pureza da mulher branca especialmente. O homem negro é considerado *a priori* como imoral, depravado e violento. Freyre (2004, v.1, p.398) afirma que muito deste estigma deve-se a exposição do corpo do escravo, uma vez que despido de seu traje de malê, é obrigado a permanecer de tanga ou calça de estopa. Modos de vestir que, naquele período, chocavam pela visibilidade das formas do corpo. A respeito de sua suposta imoralidade, Freyre (ibidem) assesta que “a escravidão desenraizou o negro de seu meio social e de família, soltando-o entre gente estranha e muitas vezes hostil. Dentro de tal ambiente, no contato de forças tão dissolventes, seria absurdo esperar do escravo outro comportamento senão o imoral, de que tanto o acusam.”

A suposta depravação sexual do negro, ainda nos baseando em Freyre (ibidem), tem raiz nas culturas africanas que utilizavam de cultos fálicos, danças afrodisíacas ou orgias para o congoamento sexual. No entanto, a própria demanda por estímulos extras para a atividade sexual, ao contrário do europeu, já indicava que se tratava de uma ilusão de desbragado erotismo. Em verdade, enquanto o branco encontrava interesse pelo sexo no cotidiano, o africano vivenciava a excitação obtida de forma artificial e, portanto, o (pré)julgamento não procede.

O negro foi proibido de qualquer aproximação com a mulher branca para efeito de manutenção da ordem colonial. As tentativas de romper o bloqueio traziam a castração como primeira conseqüência. O encontro do negro com a branca ainda hoje é permeado por todas estas significações advindas do período escravagista. Diferentemente do que ocorre nos enlances da mulher negra com o homem branco, neste caso, acrescenta-se ao desejo de embranquecimento a sensação de realizar um ato sexual secularmente interdito. Por meio do relacionamento com a mulher até então proibida, o negro tenta diluir simbolicamente sua inferioridade e negar as origens.

Sou um branco.
Seu amor abre o célebre caminho que me conduz a uma total pregnância...
Abraço a cultura branca, a beleza branca, a brancura branca.

Nestes seios brancos que minhas mãos ubíquas acariciam, me aproprio da civilização e da dignidade brancas. (FANON, 1983, p.55)

Para Edmilson Pereira (2001, p.230), tal qual à mulata boazuda, a estética do negão viril também é resultado de uma lógica capitalista que oferece o corpo negro como produto de moda pronto ao consumo. De fato, a antiga imagem do negro ameaçador, marginal ou bandido domesticou-se em favor de uma linguagem sexualizada. “O negão viril está revestido esteticamente de modo a não significar ameaça para o observador, mas, ao contrário, para oferecer-se a ele como objeto de desejo.” (ibidem) Um produto valorizado nos meios de comunicação que ganhou contornos reais na configuração da personagem ‘Evilásio’ e mais especificamente nas construções de ‘Apolo’ e ‘Miguel’.

Em “Duas caras”, ‘Evilásio Caó’ e seu pai ‘Misael’ relacionam-se com mulheres brancas inteligentes, sofisticadas e educadas. De fato, nestes casos amorosos encontramos um contraste social e cultural entre os pares. Enquanto ‘Misael’ é um rústico marceneiro, a mulher branca com quem se casa é a secretária pessoal da ‘Condessa Finzi-Contini’. Por seus muitos anos vivendo na Europa, ‘Claudine’ tem sotaque francês e modos delicados. No entanto, as diferenças entre eles não surgem na trama como empecilhos para a união.

‘Evilásio’, por sua vez, relaciona-se com duas mulheres brancas e de origem refinada. Primeiramente, ‘Guigui’, uma mulher mais velha, também funcionária da AMAP. Misteriosa, ela esconde de todos sua verdadeira identidade. Seu nome é ‘Margarida’, ela foi uma dama da sociedade paulistana, mas abandonou tudo após envolver-se com um traficante carioca. Em seguida, ‘Evilásio’ apaixona-se por ‘Júlia’, e este caso amoroso será analisado de forma mais detida logo adiante por se tratar de um dos cerne da telenovela em análise.

Já nos pares românticos constituídos por ‘Zé da Feira’ e ‘Amália’, ‘Ezequiel’ e ‘Edivânia’, ‘Rudolf’ e ‘Ramona’ não há disparidades econômicas ou culturais. Os dois primeiros casais constituem-se de personagens pobres e o último por jovens universitários ricos.

Ao contrário da simplicidade estrutural que encontraremos na análise dos relacionamentos multirraciais presentes em “Duas caras”, no mundo concreto, os conflitos raciais apresentam-se tanto nos sentimentos de inferioridade dos negros e negras, quanto no desejo latente de embranquecer e poder participar de uma realidade até então cruelmente alijada. O encontro com o Outro branco pode significar, em muitas dimensões, a mais profunda negação de si. Citando Louis T. Achille, em sua mensagem para Encontros Inter-raciais, em 1949:

Em relação ao casamento especificamente inter-racial, perguntamo-nos em que medida não existe algumas vezes, para o cônjuge de cor, uma espécie de confirmação subjetiva da eliminação em si mesmo, do preconceito de cor, do qual tanto sofreu. (...) De fato, certos homens e mulheres fazem um casamento inter-racial com pessoas de condição ou cultura inferiores à sua, e que não teriam escolhido como cônjuge na sua própria raça. (...) E, através desse casamento, essas pessoas têm acesso a uma completa igualdade com esta raça ilustre, dona do mundo, dominadora dos povos de cor. (ACHILLE apud FANON, 1983, p.61)

A teoria de embranquecimento está calcada na idéia de que por meio da união de indivíduos negros com outros de pele mais clara ocorra uma purificação progressiva do povo brasileiro e a extirpação da negritude. Não obstante, o ponto falho desta hipótese está na explicação do por que um sujeito branco iria envolver-se afetivamente com um negro se ele personifica uma grade de valores desabonadores, se ele está preenchido de estereótipos e estigmas negativos. Por que razão uma pessoa mais clara iria escurecer sua descendência? Conforme Edward Telles (2003, p.154), o que ocorre em terras brasileiras é a troca de *status* na união inter-racial semelhante ao que Davis e Merton detectaram nos Estados Unidos com base no sistema de castas indiano. A *status exchange* prevê que homens negros em ascensão e mulheres brancas pobres troquem a posição de classe mais alta dos primeiros em nome da casta mais alta na sociedade que detém as últimas.

No Brasil, outros valores subjetivos são agregados na dinâmica da troca de *status*, como a maior dedicação dos companheiros negros, homens ou mulheres, para com seus parceiros brancos. Outra questão que surge diz respeito ao estigma da sexualidade dos negros, mas, sobretudo, daquelas mulheres consideradas “mulatas”. Nas palavras de Telles

(ibidem, p.155), “eles [os brancos] preferem mulatas ou morenas, consideradas como a encarnação do prazer e da sexualidade brasileira e popularizadas nas novelas de Jorge Amado e em músicas e filmes nacionais”. Neste contexto, cabe destacar, a mulher negra de pele mais escura sobra nas estatísticas dos casamentos. A tendência dos homens para se casarem com mulheres mais claras e o interesse do branco retido na configuração estereotipada da “mulata sensual” faz com que as mulheres negras de pele mais escura permaneçam um tempo maior solteiras ou não se casem.

No mercado matrimonial, a pele mais branca é preferida e pessoas, especialmente mulheres, com pele mais escura são predominantemente rejeitadas. Mesmo quando as barreiras à união inter-racial são superadas, o peso da cor mais escura persiste como desvantagem nas constantes trocas relativas à questão do matrimônio. (...) De forma recíproca, as pessoas mais claras freqüentemente trocam sua brancura por *status* social e outras vantagens que recebem de seus parceiros de pele mais escura. (TELLES, 2003, p.158)

Mergulhando novamente nas tramas de “Duas caras”, observamos que das 15 personagens negras que apresentam algum tipo de relacionamento amoroso no interior da narrativa, 13 o fazem com parceiros brancos e a telenovela apresenta apenas dois romances entre negros, sendo que somente um deles tem final feliz. Tal percentual acentuado de relacionamentos inter-raciais na ficção não corresponde com a tendência do brasileiro de se casar com pessoas de cor da pele igual à sua. Conforme Edward Telles (ibidem, p.137), na união inter-racial, mulheres e homens brancos escolhem preferencialmente parceiros pardos em detrimento dos pretos num fator dez vezes maior, ou acima disto. Entre os homens pardos, o número de casamentos com mulheres brancas era dez vezes superior ao de casamentos com mulheres pretas.

Sem embargo, observa-se no Relatório Anual das Desigualdades Raciais no Brasil (PAIXÃO, 2008) um crescimento do número de casamentos inter-raciais. As uniões entre brancos e pretos mais que dobraram de 1995 para 2006. Os casamentos entre brancos caíram de 85,1% para 77%; entre pretos, de 57% para 45%, e entre os pardos, de 72,8% para 69%. Ainda assim, no quadro brasileiro, na população branca, três em cada quatro uniões são entre

brancos, bem como o número de casamentos endogâmicos é maior em todos os grupos raciais.

A telenovela “Duas caras” fugiu a estes padrões estatísticos ao apresentar um número muito maior de relacionamentos inter-raciais que endogâmicos ao longo de sua narrativa no que diz respeito às personagens negras. O que se justifica, nas palavras de Aguinaldo Silva, como uma tentativa de reproduzir na teleficção a realidade de mistura racial do povo brasileiro.

Essa [“Duas caras”] foi uma novela inter-racial. O único casamento “racial” foi o da condessa, a Adriana Alves. Eu gostava muito disso porque, no Brasil, como já falei, só uma minoria não tem o “pé na cozinha”. Negros se casam com brancos, e brancos se casam com negros. É assim aqui. No final da novela, fiz um casamento inter-racial coletivo. (SILVA, Aguinaldo, 2008 (b), p.65)

Além disso, contrariamente ao que constatamos nesta análise, para Aguinaldo Silva não houve a exaltação do mito da democracia racial, uma vez que, para ele, existiu a proposta da discussão do racismo em todos os relacionamentos inter-raciais apresentados na trama.

De qualquer forma, acredito que todos esses relacionamentos inter-raciais de Duas Caras tiveram exatamente o sentido oposto [à promoção do mito da democracia racial] e promoveram uma grande discussão sobre o racismo. No final, fica apenas uma mensagem: as pessoas se relacionam e isto independe de cor, religião, etc. (SILVA, Aguinaldo, 2008 (a), s/p)

Depois de apresentarmos um quadro geral dos relacionamentos inter-raciais em “Duas caras”, resta-nos analisar de forma mais detida o romance entre ‘Júlia’ e Evilásio’, sendo este um dos conflitos que protagoniza a telenovela em questão, além de discutir brevemente como se apresentaram os casos amorosos entre negros nesta produção teleficcional.

Um Romeu e Julieta à Aguinaldo Silva

Ao descrever a personagem ‘Evilásio Caó’, no texto da sinopse de “Duas caras” (2007, p.71), Aguinaldo Silva já desenhava os contornos de um dos romances que ancoraria a

telenovela: a paixão entre a moça branca intelectualizada e de família rica e o jovem negro, sem estudo e favelado. Deixemos, então, que o próprio autor explique melhor esta história.

Ele [Evilásio] está fadado ao casamento com uma das muitas mocinhas da comunidade que o assediam... Até o dia em que chega lá uma equipe de filmagens para fazer um documentário sob a direção do promissor cineasta Duda Monteiro, ele conhece uma de suas assistentes, de nome Júlia, se encanta por ela e logo descobre que este sentimento é recíproco. Temos aqui uma situação clássica, a de Romeu e Julieta (...). E um Romeu e Julieta com algumas complicações mais incontornáveis que a desavença familiar da história original, pois no nosso caso Evilásio é negro, favelado e de poucas letras e Júlia branca, muitíssimo bem educada e nascida numa família de nome e muitas posses. (SILVA, Aguinaldo, 2007, p.71)

Uma simplicidade dicotômica constitui este par romântico, na medida em que a personagem 'Júlia' é justamente o contrário de 'Evilásio'. Eles não têm nada em comum, não se identificam, não compartilham dos mesmos repertórios, mas por isso ou apesar de tudo isso vão se apaixonar e superar as dificuldades para permanecerem juntos. Mas quais são, de fato, as barreiras que impedem a união dos dois?

A primeira delas, certamente, é o abismo que separa seus mundos. Fronteira que se rompe quando 'Júlia' começa a trabalhar como produtora do documentário de 'Duda Monteiro' sobre a Portelinha e decide entrar na favela para viabilizar as gravações junto a 'Juvenal Antena', pois ela sabe que sem a autorização do presidente da AMAP nada sairia do papel. Sem nunca ter pisado em uma favela, pede ajuda ao motorista da casa, morador da Portelinha, mas este se recusa a levá-la sem a expressa autorização de 'Barreto'. Decidida, ela resolve ir sozinha à comunidade. Trata-se do primeiro encontro do casal, exibido no dia 11 de outubro de 2007.

Em sua chegada à Portelinha, 'Júlia' tem um imprevisto: um dos pneus de seu carro fura. É noite e ela está sozinha em uma rua estreita e mal iluminada. A jovem sai do automóvel, apanha os equipamentos e desajeitadamente prepara-se para trocar o pneu. Enquanto isso, 'Evilásio' a observa de longe, sem ser visto. Vestido com uma blusa de capuz aberta, mostrando no peito dois colares de prata com grandes pingentes, calça jeans e tênis, ele personifica o estereótipo do favelado.

Importante destacar que enquanto ‘Júlia’ está entretida com a troca do pneu do carro, passa muito próximo a ela uma outra personagem moradora da favela, o traficante ‘Ronildo’. No entanto, ao contrário da imagem de ‘Evilásio’, a proximidade com ‘Ronildo’ não desperta nenhuma aflição na jovem, pois o bandido tem aspecto “confiável”; ele é branco, tem cabelos loiros e olhos azuis.

Ao sair do beco de onde espreitava, deixando-se visível, ‘Evilásio’ coloca um objeto na cintura que ‘Júlia’ pensa ser um revólver. O desconhecido “armado” caminha em sua direção e ela corre apavorada para dentro do carro e tranca as portas e os vidros. ‘Evilásio’ bate na janela e ela se assusta ainda mais. “Minha carteira tá vazia! Vai embora!” Indignado, o rapaz esmurra o vidro. “Meu carro é blindado, vai embora!”. Diante disso, ele apanha uma pedra e passa em frente ao pára-brisa. ‘Júlia’ grita: “Ai, meu Deus! Ele vai quebrar o vidro!”. Mas a pedra é usada apenas para escorar o veículo enquanto troca o pneu. Trabalho executado, ‘Evilásio’ para ao lado da janela, simula limpar as mãos e mostra o celular preso a sua cintura. ‘Júlia’ permanece dentro do automóvel atordoada.

Na seqüência, que foi ao ar no dia seguinte, em 12 de outubro de 2007, ‘Júlia’ foi atrás de ‘Evilásio’ para desculpar-se por tê-lo confundido com um ladrão. O cenário ainda é uma das ruas da Portelinha, mas desta vez, ao fundo, estão em cena outros funcionários da AMAP dentro de um carro, esperando por ‘Evilásio’. O diálogo é tenso. Ela posiciona-se de forma humilde com sincero constrangimento. Ele, por seu turno, não disfarça sua indignação e utiliza a ironia para agredi-la.

Evilásio: _Se tá querendo comprar alguma coisa, errou de favela.

Júlia: _Não, não é nada disso. Primeiro, eu vim aqui para te pedir desculpas. Desculpa mesmo pelo meu comportamento. É que você saiu do nada, de repente, e eu levei o maior susto. Eu fui uma burra... Eu não notei que você estava querendo só me ajudar. Desculpa.

Evilásio: _Quem falou? Eu estava querendo era te assaltar mesmo. Só que eu cheguei junto, achei meio caído e mudei de idéia. Achei melhor te ajudar.

Júlia _ Você não pode tá falando...

Evilásio interrompendo: _Sério? Claro que eu tô falando sério. O que mais um cara da favela como eu podia querer com uma princesinha do asfalto como você a não ser assaltar e matar? Aliás, se eu fosse você não ficava aqui dando mole não, porque eu posso mudar de idéia e partir pra cima de novo.

Júlia: _Aqui, você tem toda razão de ficar chateado, eu fui uma preconceituosa. Me desculpa. Mas sabe o que é, esse mundo tá tão louco... Você tem que entender também...

Evilásio interrompendo novamente: _Pelo amor de Deus, eu não tenho que entender nada. Aliás, eu não tô nem aí pro que você pensa a meu respeito. Eu devia te processar, sabia? Lei Afonso Arinos, já ouviu falar? Fazer você sentir onde dói pra gente do teu tipo que é no bolso! Ah, quer saber, eu não tô nem afim de perder mais um segundo do meu tempo com você!

Júlia: _Espera! Só um minuto. Você trocou o pneu do meu carro, você foi super legal... deixa eu pelo menos te pagar uma cervejinha...

Júlia tira notas de dinheiro e as oferece para Evilásio.

Evilásio: _Sabe o que você faz com essa tua cervejinha?

Mestre⁶⁶ grita: _ Evilásio!

Evilásio entra no carro e sai.

No diálogo transcrito, observamos as impressões frutos deste primeiro contato. De ambos os lados houve processos de estigmatização, pois se para ‘Júlia’ um homem negro em uma rua mal iluminada dentro de uma favela era a tradução de “perigo”, para ‘Evilásio’ uma jovem branca só entraria em uma comunidade carente à noite em busca de drogas.

No pedido de desculpas da moça, observamos uma reticente tentativa de justificar sua atitude preconceituosa seja pelo susto provocado, pela escuridão do local ou pela situação de violência na qual vivemos. Entretanto, há que se destacar que a presença de ‘Ronildo’ neste mesmo cenário foi quase imperceptível tanto para a personagem, quanto para parte da audiência. Acima de qualquer justificativa, foi a presença de ‘Evilásio’, de seu corpo negro, que a assustou. Mais que uma situação embaraçosa, um mal-entendido, tratou-se de um fato racista.

‘Evilásio’ está ciente disso e não perdoa ‘Júlia’. Em sua fala “eu estava querendo era te assaltar mesmo” ele deixa claro que conhece o papel social estereotipado que freqüentemente o persegue. Afinal, “o que mais um cara da favela como eu podia querer com uma princesinha do asfalto como você a não ser assaltar e matar?”. ‘Evilásio’ tem consciência de que há um aprisionamento da identidade negra masculina no estigma do sujeito marginal e violento. Um jovem negro morador de periferia não pode ser nada mais do que aquilo que está *determinado* socialmente. É *natural* que ele seja um bandido e que,

⁶⁶ ‘Mestre’ é um dos funcionários da AMAP. Ele tem este apelido porque faz parte do grupo considerado os

portanto, não queira ajudar a desconhecida e, sim, fazer-lhe algum mal. A intenção de ‘Júlia’ de retribuir financeiramente ofende na medida em que instaura outro axioma, o de que ele só pretendia ajudá-la para ganhar algo em troca. Neste episódio, partes da personalidade do protagonista transparecem, dentre elas o orgulho. Retomaremos a análise desta cena adiante, ao abordarmos as formas de aparição do preconceito racial ao longo da trama.

Na seqüência de “Duas caras”, ‘Júlia’ esforça-se para que ‘Evilásio’ a perdoe. Chega até mesmo a procurá-lo em casa, onde discutem novamente. Um interesse mútuo interpõe-se e acabam amigos. Neste momento da trama, ‘Júlia’ convida o rapaz para um jantar com sua família, cena que analisaremos de forma mais detida no próximo subcapítulo. O amor dos dois floresce justamente na noite do jantar, mas, ao longo da ficção, é interrompido por uma série de adversidades. Primeiramente, a rejeição do pai da jovem, ‘Barreto’, ao relacionamento da filha com um negro. Neste caso, debateu-se explicitamente um conflito de ordem racial.

Em seguida, ainda no princípio da telenovela, o cineasta ‘Duda’, com ciúmes de ‘Júlia’, registrou em vídeo um beijo de ‘Evilásio’ com ‘Guigui’, sua ex-amante. Tratava-se de uma despedida, mas o mal-entendido motivou a separação do casal que só voltou a se reconciliar com a gravidez de ‘Júlia’. Ciente da notícia, ‘Barreto’ teve um acesso de fúria e expulsou a filha de casa, que foi morar na favela da Portelinha e lá enfrentou dificuldades para se adaptar ao novo estilo de vida.

Do nascimento do bebê em diante, observa-se um apagamento da relação dos dois no contexto geral da história, especialmente no que se refere ao destaque da personagem de Débora Falabella. O único conflito que merece registro nos últimos três meses de telenovela aborda a viagem de ‘Júlia’ aos Estados Unidos para divulgação do documentário do qual foi produtora. A jovem mãe ficou dividida entre ir ou cuidar de seu filho.

“anões” de ‘Juvenal Antena’, em referência aos sete anões do conto infantil.

Em linhas gerais, o relacionamento amoroso de ‘Júlia’ e ‘Evilásio’ não esquentou a audiência e os poucos conflitos desenvolvidos fizeram parte da primeira fase de “Duas caras”, esfriando no seu decorrer e realizando um desfecho previsível. Como já dissemos, os jovens subiram ao altar em um casamento comunitário realizado na Portelinha no último episódio da telenovela. O que se destaca, para fins da nossa análise, é a perspectiva de que o preconceito racial que serviu de adversidade à união do par romântico ficou completamente retido na personagem ‘Barreto’, não ganhando forma em nenhuma outra circunstância da vida social. Nem mesmo o nascimento do filho do casal motivou alguma situação de preconceito, eles foram aceitos por todos e não vivenciaram quaisquer dificuldades do tipo. Finalmente, a fala de ‘Evilásio’, exibida em 17 de março de 2008, resume: “nosso amor venceu a barreira do preconceito e a prova disso tá aqui” e aponta para ‘Misaelzinho’, no colo da esposa.

O amor entre negros

Em “Duas caras” houve apenas dois relacionamentos amorosos envolvendo casais compostos por personagens negras. O noivado mal-sucedido de ‘Miguel’ com ‘Sabrina’ e o romance que termina no altar entre ‘Apolo’ e ‘Condessa’. Apesar de dedicarmos este subcapítulo às relações inter-raciais presentes nesta telenovela, acreditamos que seja interessante explicitar as formas de apresentação e os discursos destes dois relacionamentos na medida em que eles são minoria no quadro que se tece.

Inicialmente, analisaremos o noivado de ‘Sabrina’ e ‘Miguel’. É preciso frisar que em diversos momentos, a jovem incitou ciúmes em ‘Barretinho’ anunciando que uma vez casada com seu esposo negro não estaria mais disponível para qualquer relacionamento. Assim, a presença de ‘Barretinho’ na cerimônia também é fruto dos apelos de ‘Sabrina’. Levadas ao ar no dia 29 de janeiro de 2008, as imagens do casamento de ‘Sabrina’ e ‘Miguel’

são alternadas com as aparições de ‘Barretinho’, primeiro bebendo em sua casa e em seguida tentando chegar à igreja. A seqüência funde as cenas até que o rapaz, finalmente, consegue chegar e interromper a união religiosa.

A cerimônia realizava-se em uma igreja dentro da favela da Muzema durante o dia. Dentre os convidados chamam atenção no primeiro banco ‘Barreto’, ‘Gioconda’ e ‘Lenir’. Reclamando do calor e da demora, eles esperam a chegada de ‘Júlia’ e ‘Evilásio’, que terminam não comparecendo porque ela, grávida, passa mal. Importante destacar que neste momento da trama, ‘Barreto’ estava rompido com a filha, que considerava como morta por tê-lo “traído com um negão favelado”.

Enquanto ‘Sabrina’ entra na igreja de braços dados com seu pai, ‘Celestino’, ‘Barretinho’, em sua casa, se embebeda de uísque e finge indiferença.

Barretinho: _Vai se casar com outro? Não me importa. Alguém achou que eu, Paulo de Queiroz Barreto Filho... alguém achou que eu ia ficar incomodado com essa titica? Isso não é nada! Casa! Que se dane... Azar o dela... Pode casar. Cola com o otário. Cola com o negão. (gritando) Oh, princesinha da Muzema, casa com o negão!

Corta para o altar, ‘Celestino’ entrega a filha à ‘Miguel’ e a cerimônia inicia-se. ‘Barretinho’, ainda mais alcoolizado, especula sobre seu futuro longe de ‘Sabrina’. Neste momento, sua preocupação não passa pela afetividade e sim pelas vias do desejo.

Barretinho: _Sabe o que esse casamento significa? Que tu nunca vai (*sic*) pegar a Sabrina. Ou seja, nunca. Não vai dar nenhuma chinelada nela. Nunca mais. Nunca... (indignado) Mas nenhumazinha? Ah, não, isso não!

Decidido a impedir o casamento, ele parte em direção à Muzema, mas no meio do caminho fica sem gasolina e tem de empurrar o carro até um posto. Não consegue abastecer porque há uma enorme fila. Desesperado, tenta pegar um ônibus, depois uma van, mas não consegue. Resolve ir correndo e acaba tropeçando numa poça de lama. Caído na poça, servindo de deboche para os homens do bar em frente, ‘Barretinho’ pensa em desistir, mas termina ainda mais convicto de seu desejo de conquistar a “Princesinha da Muzema”.

‘Barretinho’ chega à igreja no momento em que o padre pergunta se ‘Sabrina’ aceita ‘Miguel’ como esposo. Ele interrompe a cerimônia rispidamente e pede para que ela diga “não”. Depois, ajoelhado aos pés da noiva, declara seu amor. ‘Miguel’, incitado pelo sogro, parte para a briga no altar. Corta a cena e ‘Barreto’ e ‘Barretinho’ aparecem na porta da igreja. O rapaz quer entrar novamente, mas é impedido pelo pai.

O casamento recomeça e o padre pergunta mais uma vez à Sabrina se ela aceita casar-se com ‘Miguel’. Ela vacila na resposta e o noivo se irrita. “Você não sabe o que quer, mais eu sei! Chega! Acabou! Não vai ter mais casamento!” Os noivos discutem e ‘Miguel’ sai correndo da igreja. Depois disso, a personagem de ‘Miguel’ praticamente desaparece da trama. ‘Sabrina’, por sua vez, deixa a casa dos ‘Barreto’ e passa a trabalhar na mansão de ‘Marconi Ferraço’.

Portanto, podemos afirmar que as únicas personagens negras a constituir par romântico em “Duas caras” são ‘Condessa’ e ‘Apolo’. Contudo, cabe a ressalva de que se trata de um caso amoroso que ganha contornos nos momentos derradeiros da trama, sem qualquer relevância ou complexidade. Ainda assim, este *plot* romântico ganha espaço nesta análise, pois possui um discurso racial que demanda maior atenção.

O primeiro encontro dos dois é exibido em 23 de maio de 2008. Trata-se de um jantar romântico na casa dela, na Portelinha. Depois de se beijarem, ‘Condessa’ diz: “Negro com negro. Sem mistura nenhuma. Com a gente vai ser assim: raça pura!” Dentre uma série de relacionamentos inter-raciais e outros tantos pares constituídos apenas por brancos, por que este traz consigo uma carga de pureza racial? Qual a intenção de exaltar a constituição de um casal “sem mistura”? E, além disso, enaltecer uma suposta pureza da negritude? Não estaria introjetada nesta fala uma perspectiva racista às avessas?

Na continuidade da cena, eles estão entre lençóis de seda. Depois de um longo beijo, ‘Apolo’ bebe champanhe.

Condessa: _Calma, *caro mio*. Não vai com tanta sede ao pote assim. Não pense que champanhe não derruba...

Apolo: _É o calor. Mas também o que eu posso fazer se tu é (*sic*) um incêndio, Condessa!

Condessa: _Você acha? Acho que você ainda não viu nada.

Eles se beijam.

Apolo: _Ah, mas vou ver... Eu tenho certeza que ainda vou ver. Só vamos combinar uma parada?

Condessa: _É só falar.

Apolo: _Da próxima vez, se tiver próxima vez, sabe como é... eu sou pretinho, moro aqui na favela, eu curto mais uma cervejinha, sabe como é, né?

Condessa: _E eu não sou neguinha, não? Da próxima vez, que serão muitas, pode deixar, vai ser cerveja, meu nego.

Apolo: _Ah, minha pretinha!

Beijam-se novamente.

Neste pequeno diálogo, termos como “pretinho”, “pretinha”, “neguinha” ou “nego” apontam explicitamente a um pertencimento racial. Ademais, o pedido de ‘Apolo’ para que a champanhe fosse trocada pela cerveja e a justificativa apontada para tanto assinalam um desejo da autoria da telenovela de apresentar um par romântico negro “autêntico”, na medida em que eles exaltam suas origens e correspondem à formas estereotipadas de negritude. Afinal, onde está escrito que negros preferem cerveja a champanhe? Por que moradores de uma favela escolheriam sempre a cerveja em detrimento de outras bebidas? Não se trata, pois, de uma escolha individualizada da personagem. Ainda que se utilize da primeira pessoa do singular, o discurso induz uma generalização racial nos trechos “sabe como é” ou “sabe como é, né?”. O fato de ser negro e favelado já indicaria necessariamente uma predileção pelo gosto mais popular e isto seria um consenso para o qual ‘Condessa’ deveria estar atenta. Em sua resposta, “E eu não sou neguinha, não?”, ela demonstra compreendê-lo inteiramente e compartilhar com ele os gostos que *naturalmente* cabem aos negros pobres.

7.3. OS CONFLITOS RACIAIS E SUAS SOLUÇÕES MÁGICAS

Os conflitos raciais em “Duas caras” ganham corpo predominantemente como obstáculos para a realização amorosa de casais com constituição multirracial. É o preconceito de ‘Barreto’ que atrapalha a felicidade de seus filhos ‘Júlia’ e ‘Barretinho’ com seus pares românticos ‘Evilásio’ e ‘Sabrina’. De forma semelhante, é o racismo às avessas de ‘Sabrina’ que adia seu *happy end*.

Observamos que o racismo pouco aparece em outras esferas da vida social como a religiosidade, o acesso a bens e serviços ou a incorporação ao mercado de trabalho. Embora a telenovela apresente personagens que professem o candomblé, não há referência a qualquer preconceito sofrido em razão da escolha religiosa. Bem como, quando as personagens negras vão em busca de emprego, como ocorre com ‘Ezequiel’ e ‘Evilásio’, a cor da pele não se interpõem como obstáculo. De fato, para Joel Zito Araújo (2002, p.150) esta é uma perspectiva comum às produções nacionais: o discurso racista vincula-se quase que exclusivamente ao campo amoroso.

Fora das relações amorosas, cabe citar as outras circunstâncias nas quais detectamos o conflito racial em “Duas caras”, ainda que com menos abrangência no interior da narrativa. A Lei Caó é utilizada por ‘Rudolf’ como artimanha desleal para desestabilizar a diretoria da Universidade Pessoa de Moraes (UPM) e também aparece no discurso de ‘Evilásio Caó’ em seu primeiro encontro com ‘Júlia’ e na “cena do jantar”, na fala do deputado ‘Narciso Tellerman’. Estas perspectivas serão mais bem analisadas adiante.

Antes de prosseguirmos, torna-se forçoso que especifiquemos uma característica praticamente invisível ao telespectador desatento, mas fundamental para o panorama crítico que se seguirá. Em “Duas caras” os embates raciais perdem a força conforme a telenovela

avança e na mesma proporção ganham ares de cômico. Em suas primeiras aparições, o racismo manifesta-se como o grande tensor dos conflitos e poderíamos dizer que a carga dramática da cena é tão intensa quanto possível para o formato.

Na “cena do jantar”, por exemplo, de cujo exame detalhado nos ocuparemos a seguir, constatamos que tanto a trilha sonora, quanto a impositação dos atores, assim como a ocupação de blocos inteiros dentro do capítulo conferiram um peso às ações que ali se desenrolavam. No relacionamento amoroso entre ‘Sabrina’ e ‘Barretinho’, no qual também há a inserção da discussão racial, ao contrário, observamos um grande esforço para quebrar a tensão utilizando-se de falas dotadas de humor, de uma composição específica de trilha sonora e mesmo pela postura de ‘Barretinho’, então bronzado artificialmente.

Poderíamos afirmar que a densidade dramática declina sensivelmente no trato das relações de ‘Evilásio’ e ‘Júlia’ para aquelas que envolvem ‘Sabrina’ e ‘Barretinho’ — o romance do primeiro casal faz parte do princípio de “Duas caras” e o segundo ganha força a partir do terceiro mês da telenovela. O riso e o humor abobalhado também estão presentes no desfecho, quando a teleficção aponta as possíveis soluções para os conflitos raciais. A doação de sangue, a metáfora do vômito dos bebês e a maldição da família Barreto em relação aos negros anunciam que pequenos gestos são capazes de aterrar o racismo, bem como sinalizam de forma inconsciente que este é parte de uma minoria da população e está praticamente restrito às relações amorosas.

A seguir abordaremos em minúcia as formas de aparição dos conflitos raciais em “Duas caras”. Primeiramente, analisaremos a “cena do jantar”, na qual a discussão racista ganhou seus contornos mais definidos. Adiante, nos deteremos nas citações e uso da Lei Caó ao longo da narrativa. Também é pertinente à investigação a abordagem do “racismo às avessas” vivido por ‘Sabrina’ em relação à ‘Barretinho’. Por fim, estarão em foco as soluções

apontadas pela autoria da trama para o desfecho, abordando as metáforas do sangue, do vômito e dos laços de família.

Cena do jantar

A cena que analisaremos agora pode ser considerada a mais interessante no que diz respeito ao tratamento do racismo ao longo de “Duas caras”. Nós a consideramos como relevante para esta pesquisa não apenas pelo peso dos discursos proferidos, mas também porque, como explicitamos anteriormente, houve um esvaziamento da discussão racial no decorrer da narrativa. A “cena do jantar” foi exibida nos dias 24 e 25 de outubro de 2007 e corresponde aos capítulos 21 e 22.

O contexto da cena dá conta da primeira visita de ‘Evilásio’ à casa de ‘Júlia’. Eles haviam se conhecido há pouco e iniciavam uma amizade, por isso a jovem o convida para jantar com sua família e outros convidados. Dentre eles está o cineasta ‘Duda Monteiro’, rapaz branco e rico que servirá, a todo o momento, como ponto de contraste com a negritude e origem favelada de ‘Evilásio’. Além destas personagens, estão envolvidas ‘Barreto’, ‘Gioconda’, ‘Lenir’, ‘Barretinho’, deputado ‘Narciso Tellerman’, ‘Sabrina’ e figurantes que se dividem entre convidados e garçons. Cabe ressaltar que ‘Evilásio’ é o único convidado negro e que ‘Sabrina’ atua como copeira. Como cenários, a casa da família Barreto, abrangendo os espaços da sala de estar, copa, cozinha e escritório.

‘Evilásio’ está muito bem vestido, com calça social preta e camisa branca, barba feita e acessórios discretos. Pontual, chega antes de todos os outros convidados. Já em sua recepção, ‘Gioconda’ o confunde com um entregador: trata-se do primeiro conflito de ordem racial. Apesar de estar arrumado corretamente para o evento, o rapaz é confundido com um empregado unicamente por ser negro. O que nos remete a perspectiva de Frantz Fanon (1983; 2005) de que o negro é perseguido por sua negritude. Em outros termos, ainda que se vista e

se porte contrariando os estigmas e estereótipos de inferioridade e subalternidade que cercam a negritude, o sujeito negro sempre será revestido dos valores negativos da “raça” pelos olhares do Outro (e muitas vezes de si mesmo). O negro é sobredeterminado exteriormente. Seu estigma é prontamente apreendido. “Como a cor é o sinal exterior mais visível da raça, ela tornou-se o critério através do qual homens são julgados sem se levar em conta sua educação e seu nível social.” (FANON, 1983, p.97)

Na seqüência da cena, ‘Barreto’ esforça-se para parecer gentil com o convidado negro de sua filha, mas ficam claros o seu descontentamento e desconforto. O advogado oferece várias vezes uísque à ‘Evilásio’ na tentativa de embebedá-lo. Mas quem termina alcoolizado é próprio ‘Barreto’, enquanto ‘Evilásio’ permanece sóbrio e aparentemente à vontade entre os outros convidados. Um pouco antes de iniciar o jantar, ‘Barreto’ observa nervoso a troca de olhares entre ‘Júlia’ e ‘Evilásio’ e podemos arriscar que este tenha sido o estopim da discussão que se seguirá.

Todos os convidados estão sentados à mesa. ‘Barreto’, na cabeceira, tem a sua direita a esposa e a esquerda a filha. ‘Evilásio’ está ao lado de ‘Júlia’ e ‘Narciso’ ao lado de ‘Gioconda’. ‘Sabrina’ permanece de pé, cerca da mesa, servindo a todos.

Barreto serve vinho a Evilásio.

Júlia, discretamente, diz a Evilásio: _Não vai na onda, não. Não precisa beber só pra agradar.

Evilásio responde: _Tão tá, fica fria, eu sei.

Barreto, já com a voz alterada pela embriaguez, pergunta a Evilásio: _ O que achou do vinho, Evilásio?

Gioconda interrompe rapidamente: _Ora, Barreto, de um *malbec* argentino, vindo dos confins da Patagônia onde o mundo realmente começa e não vai acabar nunca...

Close em Sabrina, desconfortável.

Barreto fala interrompendo Gioconda: _Não seja indelicada, Gioconda. Deixa ele responder, o que o Evilásio acha... Oh, Evilásio, me diga aí, que gosto tem esse vinho?

Evilásio: _Deixa eu ver.

Evilásio degusta corretamente o vinho, o que impressiona a todos e responde em seguida: _Gosto de asfalto quente com charuto.

Todos sorriem, menos Barreto que permanece sisudo.

Júlia: _De onde você tirou isso?

Evilásio: _Ah, de uma revista. Eu já li várias revistas sobre vinhos. Numa delas, tinha um especialista que falava sobre um *malbec* que tinha gosto de asfalto quente misturado com charuto (sorri). Eu nunca comi asfalto quente, muito menos charuto, mas com certeza esse vinho tem esse gosto!

Todos riem, menos Barreto.
Barreto se levanta de repente e grita: _Que crioulo metido a besta!
Sobe o som de música dramática instrumental.
Closes em Sabrina, Evilásio, Gioconda, Duda, Barreto e em Evilásio novamente.
Júlia, dirigindo-se ao seu pai: _Ou você retira o que disse e pede desculpa ou eu levanto dessa mesa com o Evilásio e vou embora.
Gioconda, em tom de súplica para Barreto: _Barreto...
Barreto, ainda de pé: _Eu peço desculpas sim (ajeita o nó da gravata). Peço desculpas aos meus convidados por estarem expostos ao convívio com este tipo de gente. (E murmura já se sentando) Se é que isso é gente.
Imediatamente Evilásio tenta se levantar, mas Júlia o contém.
Júlia fala para Evilásio olhando diretamente para seu pai: _Espera! Você não vai sair sem ouvir um pedido de desculpas!
Gioconda: _Pelo amor de Deus, Barreto. O rapaz é nosso convidado...
Barreto, interrompendo a esposa: _Um favelado metido a besta, um pé-rapado metido a besta que acha que pode ser um comensal de gente como nós.
Júlia: _Você enlouqueceu?
Barreto: _Quem enlouqueceu foi você! Trazer esse sujeito para a nossa mesa.
Barretinho: _Oh, pai, pelo amor de Deus, você não acha que está pegando pesado demais prum advogado, não?
Júlia, nervosa: _Pede desculpas, anda!
Barreto, debochando: _Imagina, eu, ham! Paulo de Queiroz Barreto pedir desculpas a um tição!
Evilásio se levanta: _Eu já escutei demais, Júlia.
Júlia: _Peraí, isso não vai ficar assim, não!
Barreto: _Eu só falo o que todo mundo pensa e não tem coragem de dizer. Eu não gosto dessa gente. É uma gente insolente, uma gente indolente que só serviu para atrasar esse país...
Lenir: _Ah, pelo amor de Deus, Barreto, chega.
Barreto: _Se o Brasil chegou até esse ponto em que está foi graças aos europeus...
Sabrina vai para a cozinha e murmura: _Que nojo! Daqui a pouco eu vou lá e vomito encima dele.
A cena retorna para a sala de jantar.
Barreto: _A culpa desse país não funcionar é toda dessa gente!
Narciso: _Racismo no Brasil é crime, Barreto, e você como advogado deveria saber mais do que ninguém.
Barreto: _Ora, deputado, você só quer saber do voto deles.
Narciso, nervoso: _Isso é engano seu! E você com esse discurso só demonstra uma profunda ignorância histórica. O que seria do Brasil sem a cultura, o esporte, a música, pra falar o mínimo, feito pelos seus imigrantes africanos e seus descendentes. Se esse país aqui tem uma alma, Barreto, a alma dele é negra!
Barreto: _Pois fique sabendo, seu deputado, que essa demagogia política vai pro bebeléu se a sua filha se envolver com um deles.
Gioconda: _O que não é o caso aqui... Júlia e Evilásio são apenas...
Júlia, interrompendo: _É disso que você tá falando, pai?
Narciso fala para Barreto: _Se eu tivesse filhos, eu teria muito orgulho de ter um genro com o caráter e a dignidade do Evilásio.
Barreto: _Então tenha filhos, deputado. Tenha uma filha. E depois venha conversar comigo.
Close em Narciso, que reprova a fala de Barreto com um gesto de cabeça.
Barreto, dirigindo-se a Evilásio que permanece de pé, ao lado da mesa: _Tá esperando o que pra ir embora?
Evilásio, calmo: _O senhor terminar de falar.
Barreto: _Mas é muita empáfia.
Evilásio: _Eu tô vendo que o senhor me recebeu na sua casa somente para me humilhar, não foi doutor Barreto?
Barreto: _Eu não te convidei, rapaz.
Evilásio: _Mas também não me humilhou doutor Barreto. (Pausa) Eu saio daqui de cabeça erguida, com a mesma dignidade que herdei do meu pai que é negro e

trabalhador feito eu e que me ensinou a ter educação. Quem acabou se humilhando aqui foi o senhor, doutor Barreto, perante os seus convidados, falando tanto besteira, tanta ignorância, quando bastava ter pedido com educação que eu me retirasse da sua casa. (Pausa) Com licença.

Júlia: _Eu vou com você.

Evilásio: _Não precisa.

Júlia: _Precisa sim.

Júlia sai atrás de Evilásio e bate a porta.

Gioconda, envergonhada: _Barreto de Deus...

Narciso: _Eu sinto muito, mas eu também não vou poder continuar.

Barreto: _Descendo do muro, deputado?

Narciso, exaltado, de pé: _Muro? Muro, Barreto? Eu sou judeu! Eu não posso correr o risco de ser o próximo na sua lista. Vai que você se empolga e começa uma daquelas matanças, heim, filho?! (Pausa) Gioconda, boa noite.

Narciso vai embora.

Gioconda, envergonhada: _Realmente eu acho que é melhor que...

Lenir a interrompe: _Não, não, esqueçamos o que passou e continuemos a degustar o jantar. (Pausa) Duda, conte-nos a quantas anda o cinema nacional...

Duda, constrangido: _Eu? Bom, eh, é complicado falar assim, mas o cinema nacional vai bem. Vai muito bem...

O primeiro ponto de nossa análise pretende interrogar o porquê de Aguinaldo Silva apresentar a personagem racista em cena e, portanto, aquela responsável pela autoria das acusações preconceituosas, como bêbada. De que forma a não sobriedade de ‘Barreto’ altera os contornos de seu discurso? Quais os limites transgredidos por ele que jamais o seriam caso estivesse sóbrio? É fato que as convenções sociais que silenciam o racismo e invisibilizam os mecanismos discriminatórios só poderiam ser rompidas e despertadas através da desordem dos sentidos?

‘Barreto’ é a única personagem bêbada em cena. Seus excessos justificam-se pela apreensão que sente ao ver sua filha encantada por ‘Evilásio’ nos momentos que antecederam o jantar. A troca de olhares, os sorrisos e os toques de mãos são percebidos pelo pai como sinais de alerta, que o fazem sentar-se à mesa preparado para humilhar o rapaz negro a qualquer preço. Neste contexto, ao perguntar a ‘Evilásio’ como ele avaliava o vinho que acabara de provar, ‘Barreto’ abasteceu-se no senso comum de que os negros não têm níveis intelectual e cultural comparáveis aos brancos. Assim, o negro favelado não conseguiria responder muito a respeito da qualidade da bebida, dando razão aos seus preconceitos e servindo de piada para os demais convidados. Ao surpreender a todos com um comentário

bem-humorado e inteligente, 'Evilásio' desperta o ódio até então recalcado e inicia-se a sessão de ofensas.

Interessante ressaltar que o “gosto de asfalto quente com charuto” não nasce de uma brincadeira qualquer do rapaz para sentir-se menos estranho naquela mesa de ricos e brancos e, sim, fruto de um interesse antigo embasado em leituras. De que maneira ler revistas sobre vinhos quebra com os estereótipos solidificados a respeito de um negro favelado? Se ele soubesse tudo sobre futebol, cerveja, samba ou pagode o estranhamento seria o mesmo? Certamente que não.

Qual seria, finalmente, a resposta de 'Barreto' a um negro capaz de intrometer-se em sua família, fazer rir aos seus convidados e conversar sobre qualquer assunto? “Que crioulo metido a besta!” Nessa frase, observamos a necessidade de preservar os espaços, evitar o contato, suspender a mistura. Recorremos novamente à metáfora de Muniz Sodré (1999, p.261) sobre o racismo no Brasil, que dá os limites do paradigma da democracia racial. O negro brasileiro é aceito na medida em que não ouse ultrapassar as fronteiras raciais que lhe são impostas social e culturalmente.

Em sua fala, ao pedir desculpas aos seus convidados pela presença de 'Evilásio', 'Barreto' banha-se em um dos preconceitos mais recorrentes contra o negro, aquele que diz respeito a sua não-humanidade. “Se é que isso é gente” refletirá um axioma que tem raiz no século XV, quando os primeiros relatos sobre a existência dos negros africanos foram escritos por navegadores europeus. “A idéia de gente sem cabeça ou com ela no peito, com chifres na testa, ou com um só olho, gente com rosto de cão faminto e coisas do gênero dominava os escritos ocidentais sobre a África nos séculos XV, XVI e XVII.” (MUNANGA, 1988, p.14).

A inferioridade congênita do indivíduo negro, ancorada cientificamente pelo clima dos trópicos, justificou a escravidão disfarçada de “missão civilizadora”. De fato, 'Barreto' reproduz um pensamento que tem bases muito consistentes em nossa sociedade, que dá conta

de supostas diferenças biológicas entre as raças: o negro seria menos humano, na medida em que mais primitivo, ligado aos instintos, incapaz de racionalizar. ‘Evilásio’ está preso a todos estes estigmas e sua tentativa de contrariá-los por meio de um discurso inteligente compromete o delicado equilíbrio do jantar.

Magia negra, mentalidade primitiva, animismo, erotismo animal, tudo isto corre para mim. Tudo isto caracteriza povos que não acompanham a evolução da humanidade. Trata-se, se preferirem, de humanidade aviltada. Chegado a este ponto, hesitei durante muito tempo antes de me comprometer. As estrelas se tornaram agressivas. Precisava escolher. Que digo eu, não tinha escolha. (FANON, 1983, p.104)

Duas falas subseqüentes retêm a nossa atenção e dizem respeito ao silenciamento do racismo como prática no Brasil, naquilo que Couceiro de Lima (2007, s/p) assestou como o “preconceito de ter preconceito”, que faz com que a exclusão do negro em nosso país tenha caracteres muito distintos de outras partes do mundo. A discriminação racial é tida como inexistente e, portanto, uma fala abertamente racista somente poderia ser justificada pela ausência de razão. ‘Júlia’ pergunta ao pai “você enlouqueceu?”. ‘Barretinho’, também advogado e, por conseqüência, ciente das leis que condenam o racismo como prática inafiançável, questiona “Oh, pai, pelo amor de Deus, você não acha que está pegando pesado demais prum advogado, não?”. Cada uma a seu modo, as duas interrogações deixam no ar a perspectiva de que os pensamentos racistas podem existir e que devemos conviver com eles, mas que não devem ser explicitados socialmente, menos por razões de crença na igualdade de direitos e mais por questões legais.

A lei de combate ao racismo é retomada na fala do deputado ‘Narciso Tellerman’: “Racismo no Brasil é crime, Barreto, e você como advogado deveria saber mais do que ninguém.” Apesar da lei ser citada, em nenhum momento ‘Evilásio’ questiona se deve ou não utilizá-la. A possibilidade de denunciar ‘Barreto’ não é sequer aventada.

“Eu só falo o que todo mundo pensa e não tem coragem de dizer. Eu não gosto dessa gente. É uma gente insolente, uma gente indolente que só serviu para atrasar esse país... Se o

Brasil chegou até esse ponto em que está foi graças aos europeus... A culpa desse país não funcionar é toda dessa gente!” Nesta fala, observamos o uso repetido dos termos “essa gente”, nos quais o pronome demonstrativo sinaliza o não pertencimento ao grupo, bem como o tom de voz do discurso conota a palavra “gente” de puro desprezo. Este pensamento corrobora a perspectiva de pureza racial de parte da elite branca brasileira. Em um país que supervaloriza suas origens européias, as classes altas não sentem pertencer ao conjunto dos descendentes africanos.

Para ‘Barreto’, o desenvolvimento do Brasil foi comprometido pela indolência dos negros. Tal máxima tem raiz no período escravagista e operava como uma das estruturas legitimadoras da escravidão.

O colonizador legitima seu privilégio pelo trabalho e justifica a nulidade do colonizado pelo ócio. No retrato constará uma inacreditável preguiça, ao contrário do colonizador, que tem um gosto virtuoso pela ação. Este último sugere que o trabalho do colonizado é pouco rentável, o que autoriza os salários insignificantes e a exploração. (MUNANGA, 1988, p.22)

Ao dizer que a presença dos negros só serviu para atrasar o desenvolvimento do país, ‘Barreto’ dá vazão ao pensamento de muitos. Estes crêem piamente na incompetência congênita dos negros, em sua preguiça e pré-disposição para a malandragem, em contraponto com a vivacidade e inteligência dos brancos.

Nas frestas do racismo uma inverdade ganhou força nos fins do século XIX e princípio do século XX: a de que o desenvolvimento brasileiro só foi possível quando o país adotou a mão-de-obra européia. Coligadas a esta assertiva estavam perspectivas eugenistas que almejavam diluir o sangue negro por meio da miscigenação com o branco. Ao embranquecer a população, distanciava-se da herança negra de irracionalidade e atraso advinda com os escravizados africanos e propagada por seus descendentes (MUNANGA, 1999, p.50). Os imigrantes europeus foram dignificados pela História enquanto as riquezas obtidas pelo trabalho escravo permanecem, até os dias de hoje, obnubiladas por uma poeira de difícil remoção.

De fato, como nos conta Rufino dos Santos (1985, p.11 (a)), a escravidão dos negros desempenhou importante função no desenvolvimento do sistema econômico capitalista mundial. Por mais de três séculos, o trabalho escravo e o mercado de compra e venda de africanos serviu como fonte de capitais que pôs a Europa na dianteira da civilização ocidental.

A interferência de ‘Narciso’ em defesa de ‘Evilásio’ também merece destaque, pois retoma uma prática corriqueira em telenovelas brasileiras que é dispor personagens brancas⁶⁷ para amparar e responder pelos negros quando em situação discriminatória. A isto Joel Zito Araújo (2008, s/p) chama “personificação do mito da Princesa Isabel”. Neste sentido, embora ‘Evilásio’ não saia de cena sem antes se pronunciar, é ‘Narciso’ quem fala sobre a importância dos negros na sociedade brasileira, é ele quem toca na criminalização do racismo e é ele também quem ressalta ‘Evilásio’ em sua condição individual, como um homem digno de se casar com ‘Júlia’.

Neste diálogo, a participação de ‘Narciso’ aponta para uma elite (branca e judia, no caso) que é solidária a causa negra e que, assim sendo, não poderia mais permanecer em silêncio. Há que se observar que os demais convidados, ‘Lenir’, ‘Duda’ e outros figurantes não tomam atitude em favor de ‘Evilásio’ ou se mostram contrários às ofensas racistas proferidas por ‘Barreto’.

No que diz respeito à fala de ‘Evilásio’, sua defesa está em posicionar-se como imune a todas aquelas acusações e, ao mesmo tempo, desqualificá-las como “besteira” e “ignorância”. Ainda que o rapaz considere o discurso de ‘Barreto’ como uma inverdade que não o afeta, não há intenção de perdão ou de relevar as ofensas pelo fato do advogado estar bêbado. Sua postura é ativa, digna e definitiva.

⁶⁷ A personagem ‘Narciso Tellerman’ é considerada como branca, independente de seu sangue judeu, acompanhando as disposições raciais presentes na sociedade brasileira, na qual a diferenciação entre judeus e brancos ganha contornos extremamente sutis.

Pesquisa realizada pelo *site* O Fuxico e divulgada no dia 29 de outubro de 2007, considerando um total de 12.217 pessoas, revelou que para 61,30% dos participantes da enquete, a cena do jantar retratou a realidade “nua e crua”; para 19,35% ela tirou o véu da hipocrisia; 13,3% dos votantes a consideraram exagerada e irreal e, finalmente, apenas 6,04% pensaram que ela podia incentivar ações semelhantes. Mais que a análise das conclusões resultantes desta pesquisa, cabe destacar que a “cena do jantar” despertou em outras mídias e no público razoável interesse, chamando a atenção para o conflito racial.

A discussão do racismo na sociedade brasileira, exposta nesta cena de forma bastante clara, apresenta não somente uma crítica ao pensamento elitista que condena os negros aos estigmas e estereótipos arregimentados no período colonial, bem como fortalece o debate sobre a temática ao trazê-la para o repertório cotidiano proporcionado pela ficção seriada. Neste sentido, as falas preconceituosas de ‘Barreto’ expõem sentimentos geralmente encobertos socialmente, ainda que presentes no dia-a-dia e sensíveis aos negros e negras brasileiros.

As citações e uso da Lei Caó

Ao longo de “Duas caras” houve oportunidades nas quais a Lei Caó⁶⁸, de combate ao racismo, foi citada por algumas personagens e uma situação específica em que seu uso foi concretizado. Abordar estas cenas é pertinente à análise na medida em que acreditamos no papel social desempenhado pela telenovela ao oferecer informações úteis à audiência. Ao mencionar a lei, a trama ajuda a difundir-la e, por consequência, auxilia na constituição de uma sociedade mais cidadã e justa. Por outro lado, o emprego incorreto da mesma, como no caso da denúncia de ‘Rudolf’, pode questionar sua aplicabilidade ou ainda ridicularizar o combate institucional ao racismo.

⁶⁸ A Lei Caó, Nº 7.437 foi instituída em 20 de dezembro de 1985 e define a prática do racismo como crime inafiançável.

Voltaremos novamente a analisar a cena em que ‘Júlia’ conhece ‘Evilásio’, exibida no dia 12 de outubro de 2007. Ela o confunde com um marginal ao vê-lo aproximando-se com um objeto semelhante a uma arma em sua cintura em uma viela mal iluminada da Portelinha. O rapaz trazia um telefone celular e não um revólver. Ele não queria assaltá-la e, sim, ajudá-la a trocar o pneu de seu carro. No entanto, seu corpo negro representava por si só uma ameaça e quaisquer dados a mais acrescentariam informações de seu caráter marginal. De antemão, o objeto não identificado é uma pistola e sua aproximação não significa auxílio, é a tentativa de um ato violento.

Esta cena apresenta o preconceito racial inserido em um ato corriqueiro e cotidiano: a estigmatização do corpo negro e sua marginalização *a priori*. No mais, a personagem que comete o ato preconceituoso não é a vilã da telenovela, não está mal intencionada ou possui algum trauma pessoal que sirva como justificativa. Ao contrário, ‘Júlia’ é uma jovem boa, solidária e justa. Neste sentido, a cena é interessante, pois ressalta que as práticas racistas são cometidas por todos os tipos de pessoas nas situações mais diversas do dia-a-dia, contrariando uma perspectiva bastante comum na História da Telenovela Brasileira que assinala

...a percepção de que o racismo é um fenômeno social e cultural arraigado na coletividade é diluída na noção de má índole, a questão se resolve no final da trama, o racismo é um mal individualizado que pode ser resolvido com a punição dos racistas ou por meio de um “final feliz”. (BARBOSA, 2008, p.81)

Diante do ato preconceituoso de ‘Júlia’, ‘Evilásio’ simplesmente troca o pneu do carro da jovem e se retira. Quando interpelado, recusa seus pedidos de desculpas e aborda a lei anti-racismo, mas menciona seu nome antigo, “Afonso Arinos”.

Evilásio: _Pelo amor de Deus, eu não tenho que entender nada. Aliás, eu não tô nem aí pelo que você pensa a meu respeito. Eu devia te processar, sabia? Lei Afonso Arinos, já ouviu falar? Fazer você sentir onde dói pra gente do teu tipo que é no bolso! Ah, quer saber, eu não to nem afim de perder mais um segundo do meu tempo com você!

Especulamos que tal fato não se deve ao desconhecimento da autoria da telenovela, muito menos por distração. Como a personagem que fala tem o sobrenome ‘Caó’, citar a lei

por seu nome correto poderia confundir o público ou mesmo tornar explícita uma homenagem perceptível apenas para parte da audiência. A mesma suposição se enquadraria na “cena do jantar”, quando o deputado ‘Narciso’ menciona o regulamento jurídico sem fazê-lo de forma completa.

Narciso: _Racismo no Brasil é crime, Barreto, e você como advogado deveria saber mais do que ninguém.

Ainda que de maneira incompleta ou sutilmente equivocada, como pudemos exemplificar, “Duas caras” apresenta o racismo como um ato passível de criminalização, o que é bastante relevante para o combate das práticas discriminatórias fora da telinha, na rotina do povo brasileiro. Não obstante, no momento em que uma personagem decide utilizar a lei para punir um ato racista, esta o faz mal intencionada, como artimanha para desestabilizar a reitoria da Universidade Pessoa de Moraes (UPM). ‘Rudolf’ praticamente forja uma ofensa racista feita pelo professor e reitor ‘Francisco Macieira’ para tirá-lo do comando da UPM.

A cena que motiva o conflito entre ‘Rudolf’ e ‘Maceira’ tem clara inspiração em trecho do livro “The Human Stain”, de Philip Roth, que virou [filme](#) protagonizado por Anthony Hopkins e Nicole Kidman com o título “A marca humana”. No momento da chamada, o professor comenta sobre dois alunos que nunca compareceram às aulas e pergunta “*Are they real or are they spooks?*”. A palavra “*spooks*” é um complicador na medida em que traz referência a uma ofensa aos negros na década de 1950. No livro e no filme, o professor é afastado injustamente. Na trama de Aguinaldo Silva, o conflito não envolve dois estudantes e, sim, apenas o militante alienado ‘Rudolf Stenzel’ e professor e diretor da UPM ‘Macieira’. O termo escolhido para a tradução de “*spook*” é “zumbi”, que conota tanto “morto-vivo”, quanto retoma um dos ícones da cultura negra brasileira.

Em “Duas caras”, nos capítulos 94 e 95, exibidos nos dias 17 e 18 de janeiro de 2008, ‘Rudolf’ fica sabendo que durante a conferência da lista de presenças o professor e

então reitor da UPM 'Macieira' o havia chamado de "zumbi". O rapaz aproveita-se da situação para armar uma cilada e conseguir retirá-lo da diretoria da instituição. Ele vai até a sala de aula com um gravador e consegue a prova de que precisava para fazer sua denúncia, a voz de 'Francisco Macieira' confirmando que o havia chamado de "zumbi". Faz a queixa-crime em uma delegacia e quando o professor é convocado a prestar esclarecimentos, aciona toda a imprensa e organiza um protesto. Entretanto, em alguns capítulos a situação é esclarecida e a queixa arquivada.

A telenovela não entra no debate, mas cabe esclarecer que ao contrário de "spook", ser chamado de "zumbi" não poderia ser considerado ofensivo a qualquer negro, uma vez que retoma um dos grandes heróis da negritude brasileira. Zumbi foi o último comandante do Quilombo dos Palmares, onde liderou mais de 30 mil pessoas por cerca de 25 anos. O Quilombo, que surgiu em terras pernambucanas em 1597 e sobreviveu a inúmeros ataques até 1695, abrigou escravos fugidos, negros nascidos ali e até mesmo brancos pobres. Zumbi foi um destes negros que nasceu em território quilombola, mas capturado quando ainda bebê, foi criado por um padre até fugir para Palmares com 15 anos. Aos 17, já era um dos guerreiros do grupo e pouco depois assumiria o comando daquela verdadeira cidade-fortaleza (RUFINO DOS SANTOS, 1985 (a)).

Por sua inteligência, determinação e especialmente por sua capacidade de liderança, Zumbi imortaliza os muitos negros guerreiros que lutaram pela liberdade, entendendo-a como a única saída para resgatar a humanidade daqueles que haviam sido, por muito tempo, *coisificados* pela escravidão. Zumbi foi assassinado no dia 20 de novembro de 1695, data em que hoje comemoramos o Dia da Consciência Negra. Ao ausentar estas questões da telenovela, Aguinaldo Silva deixa de lado uma possibilidade única de explicar a boa parte da população a importância desta figura para a História do Brasil.

Um outro racismo

“Duas caras” não apresentou apenas conflitos raciais derivados da repulsa do branco pelo negro. No relacionamento entre ‘Sabrina’ e ‘Barretinho’, observamos um *plot* que se configura na rejeição à branquitude. Como vimos, ‘Sabrina’ era a empregada doméstica na casa dos Barreto, freqüentemente assediada pelo filho dos patrões com quem tecia um jogo de sedução. No desenvolvimento da narrativa, os sentimentos mudam e o desejo ganha tons de afetividade. ‘Barretinho’ pede a ex-funcionária em casamento e recebe uma negativa como resposta. Em seu discurso, ‘Sabrina’ afirma recusá-lo por conta de sua pele branca, uma vez que almeja casar-se com homens negros como ela. Diante disso, o rapaz faz bronzamento artificial para ficar com a pele mais escura e termina bastante vermelho e, em seguida, com um matiz de pele amarelado que colabora menos para a densidade de seu sacrifício que para o tom cômico das cenas.

Dentre os diálogos nos quais o preconceito racial de ‘Sabrina’ é explicitado, selecionamos aquele exibido no dia 17 de março de 2008, no qual expressões como “aguar o sangue” ou “coisinha branca” aparecem. No entanto, ao longo de boa parte da telenovela, outras ofensas tiveram lugar, como “leite azedo”, “desbotado” ou “branquela”. Veremos ainda, no fragmento de cena subsequente, uma conversa entre pai e filha, ‘Celestino’ e ‘Sabrina’, em que a abordagem do racismo faz-se presente.

Em frente à barraca de verduras de ‘Celestino’, ‘Sabrina’ e ‘Barretinho’ discutem. O rapaz, bronzeado artificialmente e de terno, declara seu amor à jovem e recebe uma recusa. Inconformado, ele quer entender os porquês da rejeição ao seu pedido de casamento. ‘Sabrina’, sem o uniforme de empregada doméstica e com os cabelos soltos, esforça-se para se explicar.

Barretinho: _Por que não? Por que não? Por que eu não sou bom o suficiente? Eu sou pouco pra você, é isso? É isso que você está querendo me dizer?

Sabrina: _Porque você é branco! Branco! Branco demais pra mim! E eu não gosto da tua cor. Homem pra mim tem que ser da raça, quanto mais escuro, melhor. E não adianta fazer bronzamento artificial... Fica essa cor ridícula! (risos com

deboche) Eu quero um homem negro, que vai me dar filhos negros. Deus me livre aguar meu sangue com uma coisinha branca como você! Fora, Barretinho! Fora da minha vida! E me deixa viver em paz. Larga do meu pé. Esquece, esquece que eu existo! Sai da minha vida e me deixa em paz.

Barretinho: _Não dá pra esquecer que você existe. Sem você, minha vida não faz o menor sentido.

‘Barretinho’ afasta-se e ‘Sabrina’ chora. ‘Celestino’ aproxima-se da filha e reprova duramente sua atitude.

Celestino: _O que eu presenciei foi a pior manifestação de racismo que eu já vi na vida! E você sabe disso, como eu sofri na pele, filha! Você não quer o rapaz porque ele é branco, porque vai aguar o teu sangue... Você ficou maluca, Sabrina? Filha, pensa se isso fosse ao contrário... Isso é coisa que se diga? Filha, eu não te criei assim...

Sabrina: _É que eu achei que a gente nunca ia dar certo, pai. Nunca ia dar certo! Até pouquíssimo tempo eu era a empregada que ele ficava bolinando...

Celestino: _Sei, sei, filha. Mas alegar a cor da pele é preconceito, é discriminação, filha.

Em seguida, ‘Celestino’ sugere à ‘Sabrina’ que procure ‘Barretinho’ e peça desculpas por suas ofensas racistas. Ela corre para encontrá-lo, mas antes de falar qualquer coisa, presencia seu atropelamento. Por certo tempo, o rapaz fica em estado de saúde crítico, mas consegue recuperar-se para, enfim, casar-se com a amada.

O que queremos destacar neste diálogo é a presença do discurso racista às avessas, ainda que justificada por todas as circunstâncias que afligem ‘Sabrina’. A necessidade imperativa de rejeitar o Outro branco para garantir a descendência negra converge para a idéia de que os negros odeiam os brancos e os culpam por tudo o que lhes ocorre de ruim desde o fim da escravidão. Este discurso de ódio é um dos falsos pressupostos sobre a branquidade e as relações raciais de que nos fala Ruth Frankenberg (2004, p.324).

Conforme Frankenberg (ibidem), a crise da branquitude dá-se proporcionalmente ao desenvolvimento e fortalecimento das identidades de grupos historicamente marginalizados, como negros, asiáticos e latinos, por exemplo. Este “cenário de pesadelo” faz com que parte da população branca sintam-se acuada e passe a crer em um conjunto de pressuposições falsas que os ajudam a se definir como um grupo racial oprimido pelo governo e vitimizado pelas leis de direitos civis. Neste raciocínio, os negros têm preconceito contra os brancos porque

estão “presos na história”, porque são pessoas naturalmente raivosas ou simplesmente porque têm por hábito odiar os brancos.

Solange Couceiro de Lima (2008, s/p), quando questionada sobre os rumos desta personagem no desenrolar de “Duas caras”, admitiu temer uma leitura da audiência que interprete a atitude de ‘Sabrina’ como a constatação de que os negros também são racistas. Para esta pesquisadora existe “uma resposta a uma agressão anterior, que não está clara na novela”.

‘Sabrina’ não recusa ‘Barretinho’ por sua branquidade e, sim, por medo do preconceito que iria enfrentar uma vez no seio de sua família, bem como por temer ser apenas o objeto do desejo até então inatingível do rapaz mimado. Apesar disso, as cenas em que o racismo às avessas é exposto permitem uma leitura condizente com concepções que apontam os negros como racistas, vingativos e raivosos.

Na telenovela, as reticências da jovem são postas de lado quando o temido ‘doutor Barreto’ pede sua mão em casamento cumprindo promessa que fizera ao filho enfermo. O fato do grande racista da trama dobrar-se ao pedido de ‘Barretinho’ sentencia a seriedade dos sentimentos do rapaz e colabora para a precipitação do final. Os dois casam-se, vão viver na Nigéria e têm um filho, a quem chamam ‘Paulo de Queiroz Barreto Terceiro’.

O sangue, o vômito e os laços de família

Na parte final desta análise, nos esforçaremos para explicitar as soluções propostas pela autoria de “Duas caras” para os conflitos raciais dispostos ao longo de toda a narrativa. O preconceito racial ganhou corpo na trama envolvendo principalmente as personagens ‘Barreto’, ‘Gioconda’, ‘Júlia’, ‘Evilásio’, ‘Sabrina’, ‘Barretinho’ e os bebês ‘Misaelzinho’ e ‘Barretinho Terceiro’.

Ao longo da História da Telenovela Brasileira encontramos alguns exemplos nos quais a doação de sangue foi utilizada como recurso determinante para a aceitação ou o perdão de uma personagem em relação à outra. Em “Corpo a corpo”, novela de Gilberto Braga levada ao ar às 20 horas pela TV Globo em 1984, a metáfora da mistura do sangue de um branco com o de uma negra finalizou o conflito racial presente em toda dramaturgia. Na ficção, o romance da arquiteta negra ‘Sônia’ (Zezé Motta) com o herdeiro branco ‘Cláudio’ (Denis Carvalho) foi vítima do preconceito do pai do rapaz, ‘Alfredo’ (Hugo Caravana). Na parte derradeira da trama, ‘Sônia’ foi a única pessoa capaz de ajudar ‘Alfredo’ após um grave acidente por questões de compatibilidade sangüínea. Ao receber a doação de sangue da mulher negra, ele regenera-se e permite que os jovens se casem, promovendo uma linda cerimônia em sua mansão (FERNANDES, 1997, p.301).

Em “Sete pecados”, a solução sangüínea repetiu-se. Com autoria de Walcyr Carrasco, esta telenovela foi exibida pela TV Globo no horário das 19 horas em 2007. Na trama, a bibliotecária ‘Maura’ (Maria Regina) impede que sua sobrinha ‘Gina’ (Carla Diaz) namore com ‘Sandro’ (Darlan Cunha) pelo fato do rapaz ser negro. Mas vítima de uma bala perdida, necessitando uma doação de sangue com urgência, teve de dobrar-se à solidariedade daquele que ela repelia ostensivamente. O simples fato de receber o sangue de um negro faz com que a personagem reveja seus conceitos e de forma instantânea mude sua atitude.

Luciene Barbosa (2008, p.158) cita a telenovela “Louca Paixão”, exibida em 1999 na Rede Record, de Yves Dumont. Nesta trama, a filha da personagem racista precisa de um rim e os pais são incompatíveis. A doação vem do namorado negro da jovem e, assim, vence-se o preconceito e se instaura o *happy end*. Nas palavras de Barbosa (ibidem), “Infelizmente, na maior parte das vezes, a personagem racista não revê seus preconceitos e seu racismo por uma tomada de consciência, mas sim por se deparar com situações extremas como as que acabamos de citar.”

Em “Duas caras”, o bebê de ‘Júlia’ e ‘Evilásio’ nasce prematuro após uma gravidez difícil. Dentre os esforços para salvar a vida de ‘Mizaelzinho’ estava a necessidade imediata de trocar todo o sangue de seu corpo e apenas ‘Barreto’ tinha compatibilidade. Sendo o sangue de um tipo raro, e devido à urgência, não havia tempo a perder. O diálogo que segue foi ao ar no dia 12 de fevereiro de 2008.

Evilásio: _Doutor Barreto, é meu filho, é negro como eu e é seu neto...

Gioconda: _Barreto, não me venha com atitudes racistas agora, você vai salvar a vida do seu neto!

Barreto: _Mas é claro, Gioconda! Eu faço qualquer coisa para salvar o meu neto! Doutor, meu sangue é AB negativo.

Antes de sair de cena, em pensamento, Barreto elocubra, “Se todo sangue no nenê for o meu, será que ele vai ser branco como eu?”

‘Barreto’ imagina que por meio da doação de sangue poderia “embranquecer” o neto e por isso aceita prontamente ajudar-lhe. Mais que salvar a vida do bebê, o advogado racista aventa a possibilidade de que uma vez com sua carga sangüínea circulando por todo o corpo, a criança herde imediatamente suas qualidades de branco. Desta maneira, diferentemente do que ocorreu nas três telenovelas anteriormente citadas, a doação de sangue em “Duas caras” não significou a extirpação imediata do preconceito racial de ‘Barreto’, ainda que o nascimento de um neto o tenha “amolecido”, como melhor veremos na cena transcrita adiante.

Neste fragmento, exibido no dia 1º de abril de 2008, ‘Gioconda’ tranqüiliza o filho no que diz respeito a uma possível união com ‘Sabrina’, pois o rapaz teme enfrentar a reprovação de seu pai. ‘Gioconda’ prevê que o preconceito racial de ‘Barreto’, que poderia impedir o casamento dos jovens, não sobreviverá ao nascimento de um neto, especialmente um menino que guarde no nome a tradição da família. ‘Barretinho’ avisa para a mãe que pediu ‘Sabrina’ em casamento, que a ama e que deseja construir uma família ao seu lado. ‘Barreto’ ouve a conversa e murmura seu descontentamento. Quando confrontado pelo filho sobre o que acha do assunto, devolve com outra pergunta:

Barreto: _Se e te disser que vou te deserdar, você muda de opinião?
Barretinho responde calmo: _ Claro que não. Eu amo aquela mulher.
Barreto: _Ah! Pode até ser... A Júlia também ama o Evilásio... Deve ser maldição de família. Agora, não venha me pedir permissão para fazer essa loucura porque eu vou lutar contra esse casamento até a morte.
Gioconda: _Ou até o dia em que vocês dêem um netinho para ele. (Risos) Da mesma maneira como aconteceu com a Júlia e com o Evilásio. Basta ele olhar a carinha do Barreto Neto pra ele ficar babando e esquecer completamente esse preconceito *démodé*.

Este diálogo suscita duas questões importantes. Primeiramente, a classificação do preconceito racial de 'Barreto' como "*démodé*". O uso deste termo implica afirmar que atualmente seria deselegante ou pouco educado ter atitudes racistas, mas que em algum momento não o foi. Uma outra interpretação refere-se à prática vigente em nossa sociedade de ocultar as manifestações do racismo nos discursos e tecidos da vida social. A negação do preconceito racial no Brasil é parte estruturadora e fundamental do próprio preconceito.

Um outro ponto que se destaca neste trecho de cena é a afirmação de 'Barreto' de que o amor de seus filhos por pessoas negras só poderia ser uma "maldição de família". Com efeito, o comportamento racista de 'Barreto' é justificado por um trauma familiar que se revela por obra da investigação de 'Lenir' e 'Gioconda' no capítulo do dia 23 de maio de 2008. Sua avó, cujas fotos e registros haviam sido cuidadosamente escondidos, teve um romance com um homem negro e abandonou tudo para viver este relacionamento. 'Barreto', assim como o restante dos parentes, não aceitou tal fato e passou a comportar-se de forma preconceituosa.

O racismo, dessa forma, não é encarado pelos produtores e autores de 'Duas caras' como um problema social, coletivo, de ordem histórico-econômica e, sim, pessoal, individual, passível de justificativa. As questões que motivaram as atitudes discriminadoras de 'Barreto' não dizem respeito a uma longa história de dominação e exclusão social dos negros, desde a escravidão até os dias de hoje, mas toca em um conflito psicológico. A mágoa extensiva do avô traído que perdera a esposa para um negro e teve de vê-la gerando filhos com este homem é o que fundamenta o preconceito do poderoso advogado. Uma vez

perdoada a avó, nada mais o impede de aceitar ‘Evilásio’ e ‘Sabrina’. De personagem racista, o mais explicitamente racista desta dramaturgia, ‘Barreto’ passa a defensor dos negros, como veremos através das transcrições que se seguem.

Em cena exibida no dia 31 de maio de 2008, ‘Sabrina’ e ‘Barretinho’, mais o bebê, estão no aeroporto porque acabam de retornar de viagem. Ela está elegante, vestindo um *trench coat* branco, com os cabelos presos e óculos escuros enormes, como dita a moda. São recebidos por ‘Barreto’ que justifica a ausência de ‘Gioconda’ por conta de compromissos políticos, ela estaria em Brasília, dando conselhos para a oposição. Entusiasmado, ‘Barreto’ pega o neto no colo e o bebê golfa em sua gravata, tal qual o outro neto, filho de ‘Júlia’ e ‘Evilásio’. Ao longo da trama, em diversas circunstâncias, sempre que ele coloca ‘Misaelzinho’ no colo o nenê golfa em suas legítimas gravatas italianas. Da mesma forma o faz, então, ‘Barretinho Terceiro’. Bem humorado, ele sorri e comenta “isso deve ser a marca registrada dos meus netos”.

Na continuidade da cena, ‘Barretinho’ se despede de todos e solicita ao pai que leve ‘Sabrina’ e o filho para casa, já que ele tem uma agenda profissional a cumprir antes de encontrá-los para o jantar. Assim, os três saem do aeroporto a procura de um táxi. Logo que encontram um automóvel livre, ‘Sabrina’ entra no banco detrás enquanto o taxista e ‘Barreto’ ajeitam as bagagens no porta-malas. O bebê golfa novamente, só que desta vez no estofado do veículo.

Sabrina _Ah, meu Deus! Filho!
Taxista _Isso que dá carregar crioulo no meu carro! Nego quando não faz não entrada...
Barreto _Oh, moleque, eu vou te ensinar...

Então ‘Barreto’ dá um soco no rosto do taxista e motiva uma briga que envolve os outros motoristas e os seguranças do aeroporto. A atitude de ‘Barreto’ assinala para todo o público que o respeito aos negros é algo que se ensina através da violência. As políticas de ações afirmativas, que buscam promover a igualdade entre todos por meio do combate ao

racismo e aos seus efeitos de ordem psicológica (SILVA, Cidinha da, 2003, p.20), são sumariamente substituídas por um ato violento que é, no fim das contas, o que se deseja a qualquer custo evitar.

Os vômitos dos herdeiros mestiços da família Barreto nos remetem inevitavelmente à “cena do jantar” na qual ‘Sabrina’, atuando como copeira, retirou-se para a cozinha e expressou sua repulsa ao discurso preconceituoso do patrão, ela disse “Que nojo! Daqui a pouco eu vou lá e vomito encima dele.” O desejo de manifestar a mais profunda repulsa, provocar o asco e devolver ao Outro todo ódio contido são sentidos desprendidos desta fala.

Em “Duas caras”, as feridas do conflito racial estacam-se na constituição de uma família miscigenada, revelada nas cores de uma fotografia. Tal cena dá-se em seguida da briga no aeroporto, o que justifica os curativos e ataduras em ‘Barreto’. Presentes na sala de estar do apartamento dos Barreto, além de ‘Barreto’ e ‘Gioconda’, estão ‘Júlia’, ‘Evilásio’, ‘Misaelzinho’, ‘Lenir’, ‘Sabrina’, ‘Barretinho’ e o ‘Barretinho Terceiro’.

Gioconda: _Graças a Deus, não quebrou nada. Nem o orgulho! Está se sentindo o próprio. Disse que se não fosse tirado de lá, ia ser capaz de bater em todo mundo!

Barreto: _Eu ia ensinar aquele filho de uma mãe a respeitar a minha família e a não ter preconceito racial.

Lenir: _Olha, Barreto, na sua idade esses excessos são perigosos.

Evilásio: _Ah, não, mais eu aposto que meu sogrão ia enfileirar todos os motoristas! Eu só lamento que não estava lá para ajudar, né?

Barreto: _Seria uma grande ajuda, meu genro. (Risos) Obrigado. Agora a nossa futura senadora da República... ela vai organizar... tomar a iniciativa e organizar a foto, não é isso, meu amor?

Gioconda: _A foto, claro! Vamos ficar ali? Lenir, você tira a foto da família.

Lenir: _Mas eu não vou aparecer?

Gioconda: _Na próxima,

Todos se ajeitam.

Barreto: _Um momento, Lenir, um momento!

Barreto apanha uma foto de uma mulher, cuja fotografia amarelada indica trata-se de algo antigo.

Barreto: _Agora sim.

Júlia: _Quem é essa, pai?

Barreto: _Essa aqui, minha filha, é sua bisavó, uma grande mulher. Ela não poderia deixar de sair nessa foto, junto com a família... Essa família tipicamente brasileira! (Risos)

Lenir: _Olha o passarinho!

A mensagem final da telenovela dá conta de que uma família tipicamente brasileira é aquela que se abre à miscigenação e aceita com orgulho a chegada dos membros negros.

Além disso, por meio de um discurso raso, “Duas caras” sustenta que o preconceito racial pode ser vencido por meio do perdão, no caso da avó de ‘Barreto’, ou pela aceitação, referindo-se à ‘Evilásio’ e ‘Sabrina’. Nas duas circunstâncias, o amor proporciona a solução dos problemas.

8. À GUIA DE CONCLUSÃO

Mais intensamente que outros produtos midiáticos, a telenovela brasileira representa a sociedade narrando suas histórias e memórias da esfera social e, desta forma, atua como uma ferramenta construtora da noção de realidade do espectador. Do diálogo tecido entre os mundos ficcional e concreto, desponta um produto aberto às suscetibilidades de seu tempo, apto a incorporar-se à rotina do sujeito e a proporcionar-lhe mais que distração. Quando as experiências mediadas ganham corpo e muitas vezes suprimem as experiências reais, não há como ignorar o papel intromissivo da ficção seriada na constituição dos olhares sobre Si e sobre o Outro.

Em tempos de modernidade líquida, identidades individuais e coletivas formam-se amplamente influenciadas pelo conteúdo midiático que, no caso da telenovela, chega aos espaços da domesticidade escondido pelo território das emoções. Personagens são mais que simples representações de pessoas. Na intimidade do cotidiano, elas se oferecem como figuras transparentes e aleatórias, mas, ao contrário disso, trazem consigo ideologias, modelos de ação e pensamento; são estruturas quase táteis de identificação.

Com efeito, o processo contínuo de revisão e resignificação dos sentidos da

identidade negra brasileira segue intimamente dependente do desenvolvimento da teledramaturgia nacional e de seus produtos no que concerne às formas de representação da negritude. Sobretudo, prossegue na tentativa de distanciar-se dos estereótipos e estigmas negativos a ela intrincados desde tempos coloniais. Almejam-se oferecer modelos positivos de identificação que motivem o pertencimento, fazendo desta identidade étnica um referencial doador de poder, potencial e esperança. Neste percurso, uma leitura racial da telenovela tem papel de destaque.

A representação positiva da negritude na ficção seriada brasileira, em termos tanto quantitativos quanto qualitativos, poderia ser um primeiro passo. Segundo dados colhidos com base no site de “Duas caras” contamos um total de 104 personagens⁶⁹, dentre elas registramos 20 personagens negras, ou seja, menos de um quinto do elenco da telenovela. Sob uma perspectiva otimista, verificamos que se trata de uma porcentagem bastante expressiva de atores e atrizes negros quando comparamos com outras produções exibidas na mesma emissora e no mesmo horário⁷⁰. Não obstante, ainda é um número insuficiente e medíocre em contraste com o percentual de negros no país⁷¹.

No que concerne à qualidade ou complexidade das personagens negras presentes em “Duas caras”, destacamos que 14 delas possuem natureza plana, sendo nove classificadas como planas figurativas. Apenas seis personagens são entendidas como redondas e, neste universo, somente uma é caracterizada como principal ou protagonista. De fato, a maioria das personagens negras presentes nesta telenovela tem expressividade reduzida e algumas beiram a invisibilidade, como ‘Celestino’, ‘Naná’, ‘Miguel’, ‘Priscila’ ou ‘Josiane’.

Para Stuart Hall (2003, p.335), ao organiza-se como etnicidade marginalizada, a negritude tem conquistado relativa visibilidade na esfera midiática. No entanto, não devemos

⁶⁹ Conferir lista completa no Anexo 2 deste trabalho.

⁷⁰ Cf. O GLOBO, 15 jun.2008.

⁷¹ Conforme dados recolhidos pelo IBGE em 2006, 49,5% da população brasileira estava composta por pardos & pretos (PAIXÃO, 2008, p.23).

perder de vista que se trata de espaços limitados, dispersos e cuidadosamente policiados. “Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada.” (ibidem, p.339) Por isso, reafirmamos que a visibilidade das populações negras não deve ser analisada apenas sob o enfoque estético. É necessário que pensemos nas implicações políticas suscitadas pelas diárias formas de representação.

Neste sentido, o protagonismo de Lázaro Ramos como ‘Evilásio Caó’ e um elenco relativamente grande de personagens negras em “Duas caras” não devem ser esquecidos tanto nos seus termos negativos, quanto naquilo que possuem de positivo para fins da análise. Ao escalar um protagonista negro, “Duas caras” não apenas destaca o talento e a beleza possíveis da negritude, assim como valoriza em primeiro plano questões pertinentes a este grupo étnico-racial. Dentre elas, o racismo.

O tema da discriminação racial ganhou contornos surpreendentemente claros em “Duas caras” durante a “cena do jantar”, explicitando à mesa vários preconceitos dificilmente abordados na mídia brasileira. O didatismo presente no discurso, que é parte estrutural da própria ficção seriada, dá destaque às irreais pressuposições da inferioridade intelectual e da subalternidade congênitas dos negros. Ao expor tais assertivas, a telenovela opera ativamente para o combate do racismo, pois oferece espaço para esclarecimentos e, principalmente, corrobora para a extirpação do mito da democracia racial. É claro que não vamos nos esquecer que a personagem racista em cena, ‘Barreto’, estava bêbada, o que altera o peso de suas falas, além disso, ‘Evilásio Caó’ é defendido por um branco intelectualizado nos momentos mais acirrados da discussão. Todavia, a identidade negra reafirma-se na postura altiva e segura de ‘Evilásio’.

Contraditoriamente ao discurso da “cena do jantar”, observamos que “Duas caras” oferece elementos que confirmam a sensação de que não há discriminação racial no Brasil, apenas mal-entendidos. A telenovela oscila entre resistência e conformação ao justificar a

ojeriza de 'Barreto' aos negros por um trauma familiar e solucionar de forma quase instantânea preconceitos seculares. Não há discussão, debate, revisão meditada de valores e conceitos: o amor e o perdão agem eficazmente no combate ao racismo.

Constatamos que o conflito racial prevalece nos relacionamentos inter-raciais dispostos na trama, em detrimento das situações sociais várias nas quais práticas discriminatórias poderiam ocorrer, como, por exemplo, no mundo profissional, na esfera da política, da educação, da segregação residencial. Porém, mesmo que a temática esteja centrada na afetividade, dentre os 13 casos amorosos multirraciais, apenas dois são perpassados por conflitos desta ordem.

Conforme a lógica interna de "Duas caras", manifestações racistas não são presentes nas relações pessoais ou coletivas que ultrapassam os laços de afetividade. Portanto, uma vez conscientizadas as poucas personagens que se opunham ao amor multirracial, ou esclarecida a inocência do reitor 'Macieira' na acusação injusta de seu rival 'Rudolf', vence-se o preconceito e todas as suas hediondas e invisíveis manifestações. 'Evilásio' pode eleger-se vereador sem ter de ultrapassar nenhuma barreira racial e 'Sabrina' é plenamente aceita na sociedade carioca como a mais nova *dondoca do high society*. De faz-tudo à político, de doméstica à dama da sociedade: a ascensão social destas duas personagens reflete o sonho de um país no qual a cor da pele pouco ou nada interfere para o sucesso profissional ou aceitação social dos sujeitos.

Ao estudarmos "Duas caras" uma questão se manteve em quase todos os pressupostos de análise: o diálogo contínuo que se deu entre a telenovela e a realidade brasileira. Neste sentido, "fugir ao politicamente correto" serviu de justificativa para autoria apresentar na trama um número acentuado de relacionamentos inter-raciais quando estatísticas nos dizem o contrário: que os matrimônios se dão muito mais entre pessoas do mesmo grupo racial. Entretanto, ao representar os negros como pobres e favelados,

desempenhando atividades profissionais desprestigiadas socialmente, a justificativa é diametralmente inversa. Os negros têm menos oportunidades no mundo real e, portanto, assim devem ser representados na teleficção.

Ora a telenovela, por meio de suas representações da negritude, desvirtua a realidade no intuito de permitir a fantasia, ora estabelece com os dados do mundo real um verdadeiro pacto. Em outras palavras, o diálogo tênue e constante que se tece entre os mundos concreto e ficcional permite desenhar a realidade brasileira ao *bel prazer* da autoria. A ausência de coerência nesta conformação possibilita que ideologias penetrem despercebidamente nos tecidos da trama, determinando que os casamentos bons são os inter-raciais, aqueles que embranquecem, que exaltam a miscigenação. Bem como os negros têm o seu lugar, de onde devem sair por mérito, a base de muito esforço e luta individual.

No último capítulo de “Duas caras” a integração racial insurge como uma proposta anacrônica para a sociedade brasileira. A nova composição da família Barreto posa sorridente para uma foto e a mensagem é de aceitação dos relacionamentos multirraciais e de seus frutos miscigenados — como se ali estivesse a solução para toda e qualquer atitude racista. Terminava assim a primeira telenovela global protagonizada por um ator negro. Nem inteiramente conformista e estagnada em preconceitos, nem radicalmente vinculada aos objetivos do Movimento Negro.

Contudo, é possível perceber se não uma melhora no tratamento e representação da negritude ao longo da História da Telenovela Brasileira, ao menos mais cuidado no uso de determinados estigmas e estereótipos. Acreditamos, por fim, que o olhar crítico sobre a teleficção, que aqui se tece em um espaço acadêmico e, portanto, limitado, poderia expandir-se e obrigá-la a definitivamente a romper com modelos representativos das minorias capazes de depreciação e alijamento. Não há dúvidas de que a força impulsionadora de uma mudança

maior virá da própria audiência; restando-nos pensar, enquanto estudiosos do tema, formas e métodos de fomentarmos ou aguçarmos nos públicos televisivos a recepção crítica.

9. REFERÊNCIAS

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

ANDRADE, Danubia. **Preto no branco: identidade negra na telenovela brasileira**. 2007. 52 f. Monografia (Especialização em Artes, cultura visual e comunicação) – UFJF, Juiz de Fora, 2007.

_____.; BRANDÃO, Maria Cristina. Representação da identidade negra na telenovela brasileira. **E-Compós**, Brasília, v.09, p.2-15, agosto 2007.

_____. As muitas faces (ou fases) das personagens negras em telenovelas brasileiras. In: CONGRESSO NACIONAL HISTÓRIA DA MÍDIA, 5., 2008, Niterói. Anais..., Niterói: Rede Alçar, 2008, s/p.

_____. Da senzala à cozinha: trajetória das personagens negras na telenovela brasileira. In: ENCONTRO DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DE MINAS GERAIS, 1., 2008, Belo Horizonte. Anais..., Belo Horizonte: Ecomig, 2008, s/p.

_____.; TRINTA, Aluizio Ramos. A personagem de telenovela. In: **Comunicação & cultura visual**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008, p.83-94.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fim do mundo: imaginário e teledramaturgia**.

São Paulo: Annablume: Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Governo do Estado do Ceará, 2000.

_____. **O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela.** São Paulo: Annablume, 2003. (a)

_____. Telenovelas: narrativas imaginárias do Brasil. **Revista Comunicação & Política.** Cebela, v.X, n.3, p.109-24. sem.dez. 2003. (b)

ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo Bernardo. Mídia: um aro, um halo e um elo. In: **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.43- 60.

ARAÚJO, Joel Zito. Identidade racial e estereótipos sobre o negro na TV brasileira. In: **Tirando a máscara.** Ensaio sobre o racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.77-95.

_____. **A negação do Brasil.** O negro na telenovela brasileira. 2.ed. São Paulo: Senac, 2004.

_____. A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. **Revista USP. Racismo II.** São Paulo, n.69, p. 72-79, março/maio. 2006.

_____. **Entrevista.** Entrevista a Danúbia Andrade. Rio de Janeiro: 11 ago. 2006 b.

_____. **O negro na mídia.** Juiz de Fora, UFJF, Conferência de Abertura do II Colóquio de Culturas e Diásporas Africanas, realizado na UFJF, 3 a 6 de nov. 2008.

AUTORES. Histórias da teledramaturgia. v.1. Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV.** São Paulo: Edusp, 2002.

BARBOSA, Luciene Cecília. As situações de racismo e branquitude representadas na telenovela “Da cor do pecado”. In: XXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 2004, Porto Alegre.

_____. **As representações das relações raciais na telenovela brasileira Brasil e Angola:** caminhos que se cruzam pelas narrativas da ficção. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **Identidade.** Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade.** Tratado de sociologia do conhecimento. 13.ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BORGES PEREIRA, João Baptista. **Cor, profissão e mobilidade.** O negro e o rádio de São Paulo. 2.ed. São Paulo: EdUsp, 2001.

BRAIT, Beth. **A personagem.** 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.

BRANDÃO, Cristina. Telenovela: identidade calcada na verossimilhança da narrativa. In: **Sociedade e comunicação.** Perspectivas contemporâneas. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008, p. 51-66.

BRETAS, Beatriz. Interações cotidianas. In: **Na mídia, na rua:** narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.29-42.

BUONANNO, Milly. **El drama televisivo.** Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

_____. Conceptos clave para el *story-telling* televisivo. Calidad, mediación, ciudadanía.

Diálogos de la Comunicación. n.64. Perú. 2002. Disponível:

http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/64-06MillyBuonanno.pdf Consultado

em 11 fev 2008.

_____. Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade. In.: **Telenovela**. Internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004, p. 331-360.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e cidadãos**. 6.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CANDIDO, Antonio [et al.]. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CORRÊA, Laura Guimarães. **De corpo presente**. O negro na publicidade em revista. Dissertação de mestrado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

COUCEIRO DE LIMA, Solange Martins. **O negro na televisão de São Paulo**: um estudo de relações raciais. São Paulo, FFLCH/USP, 1983.

_____. ..até canibal vira vegetariano. **Revista USP. Racismo II**. São Paulo, n.69, p. 44-59, março/maio 2006.

_____. Eu vi o Lázaro Ramos beijar a Marília Gabriela. **Revista Sesc TV**, 2007. Disponível em http://www.sesctv.com.br/revista.cfm?materia_id=26 . Acesso em 14 de jan. 2009.

_____. O negro na mídia. **Entrevista para o Site Mundo Negro**. Disponível em: <http://www.mundonegro.com.br/noticias2/?editorialID=2¬iciaID=940>. Acesso em: 12 out 2008.

DELGADO, Ignacio G (org) [et al.]. **Vozes (além) da África**: tópicos sobre a identidade negra, literatura e história africanas. Juiz de Fora: Ed.UFJF, 2006.

DICIONÁRIO da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento / Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

_____. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FERRÉS, Joan. Os estereótipos como inversão da sedução. In: **Televisão subliminar: socializando através de comunicações despercebidas**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

FOSTER, E. M. **Aspectos do romance**. 4.ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 16.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

FRANÇA, Vera R. Veiga; GUIMARÃES, César (orgs). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. Sujeitos da comunicação. Sujeitos em comunicação. In: **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 61-88.

_____ (org). **Narrativas televisivas: programas populares na TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. **Discurso de identidade, discurso de alteridade: o outro por si mesmo**. Disponível em: www.fafich.ufmg.br/gris/biblioteca/artigos Consultado em: 1. jul. 2008.

FRANKENBERG, Ruth. A miragem de uma branquidade não-marcada. In: **Branquidade: identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. 49.ed.v.1. São Paulo: Global, 2004.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. **A representação do eu na vida cotidiana**. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GONZÁLES, Catalina. Identidad, alteridad y comunicación: definiciones y relaciones. In: **Signo y pensamiento**. Ano XVI. nº.30. Bogotá: Universidad Javeriana: Facultad de Comunicación y Lenguaje, 1997, p.77-84.

HAGE, Ghassan. A “Ásia” e a crise da branquidade no mundo ocidental. In: **Branquidade: identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 139-160.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.

_____. Quem precisa da identidade? In: **Identidade e diferença**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2005, p.103-133.

JAKUBASZKO, Daniela. Levantamento da presença de temas de importância social nas telenovelas brasileiras. In: XXXI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 2008, Natal.

_____; MOTTER, Maria Lourdes. Telenovela e realidade social: algumas possibilidades dialógicas. XXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 2005. Rio de Janeiro.

KAPLÚN, Mario. **Una pedagogía de la comunicación**. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.

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

MAIA, Rousiley C. M.. A comunidade e a conformação de uma abordagem comunicacional dos fenômenos. In: **Epistemologia da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003, p.187-203.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MARQUES DE MELO, José. **As telenovelas da Globo**: produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana. In: **El espectáculo de la pasión**. Las telenovelas latinoamericanas. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993, p.43-62.

_____. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____.; REY, Germán. **Los ejercicios del ver**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

_____. Culturas/Tecnicidades/Comunicación. **Iberoamérica, Unidad Cultural en la Diversidad, OEI**. 2000. Disponível: <http://www.campus-oei.org/cultura/barbero.htm>> Consultado em 11 fev 2008.

_____. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: **Telenovela**. Internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004, p. 23-46.

MATTELART, M. e A. **O carnaval das imagens, ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MAZZIOTTI, Nora (org). **El espectáculo de la pasión**. Las telenovelas latinoamericanas. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993.

_____. **La industria de la telenovela**. Buenos Aires: Paidós, 1996.

_____. A força da emoção. A telenovela: negócios, audiências, histórias. In: **Telenovela**. Internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004, p. 383-402.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade**: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura - Ficção Televisiva, 2003.

_____. Mecanismos de renovação do gênero telenovela. Empréstimos e doações. In: **Telenovela**. Internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004, p. 251-291.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**. Usos e sentidos. 2.ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. Construção da identidade negra no contexto da globalização. In: **Vozes (além) da África**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. Goiânia: Ed.UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sívia; ORTIZ, José Mário. **Telenovela: história e produção**. 4.ed. Ed. Brasiliense, 1997.

PACHECO, Dalmer Almeida. **Telenovela: o (in)discreto charme da burguesia; desvios de conduta e merchandising de valores**. Maceió: Edufal, 1988.

PAIXÃO, Marcelo; CARVANO, Luiz M. (orgs). **Relatório anual das desigualdades raciais; 2007 – 2008**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Edimilson de A.; GOMES, Núbia P. de M.. **Ardis da imagem: exclusão e violência nos discursos da cultura brasileira**. Belo Horizonte: Mazza Edições, Editora PUC Minas, 2001.

PIZA, Edith. Branco no Brasil? Ninguém sabe, ninguém viu... In: **Tirando a máscara**. Ensaio sobre o racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 97-125.

QUINTÃO, Antonia Aparecida. A imagem das mulheres negras na televisão brasileira. In: **O espelho infiel: o negro no jornalismo brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Sindicato dos Jornalistas no Estado de São Paulo, 2004, p.47-59.

RAMOS, Roberto. **Grã-finos na Globo**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 3.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

ROMANO, Maria Carmen Jacob de Souza. Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas. In: **Media e cultura**. Salvador: PPGCCC/ Edufba, 2003, p. 53-74.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 9-50.

RUFINO DOS SANTOS, Joel. **Zumbi**. São Paulo: Moderna, 1985. (a)

_____. **O que é racismo?** 9.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (b)

SILVA, Aguinaldo. **Duas caras. Sinopse para uma novela das oito**. Rio de Janeiro: [s.ed], 2007.

_____. **Entrevista com Aguinaldo Silva sobre “Duas caras”**. Rio de Janeiro: 2008. Entrevista concedida a Danubia Andrade em 4 ago. 2008. (a)

_____. **Aguinaldo Silva**. In: AUTORES. Histórias da teledramaturgia. v.1. Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008, p.14-83. (b)

SILVA, Cidinha da. Ações afirmativas em educação: um debate para além das cotas. In: **Ações afirmativas em educação**. Experiências brasileiras. São Paulo: Summus, 2003, p.17-38.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2005, p.73-102.

SILVERSTONE, Roger. **Televisión y vida cotidiana**. Buenos Aires: Amorrutu, 1994.

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

SODRÉ, Muniz. O negro no mass-media. **Anais do primeiro colóquio de semiótica**. Rio/São Paulo: Puc/RJ – Edições Loyola, 1980.

_____. O social irradiado: **violência urbana, neogrotesco e mídia**. São Paulo: Editora Cortez, 1992.

_____. Sobre a imprensa negra. In: **Lumina**. v.1. n.1. Juiz de Fora: UFJF, 1998, s/p.

_____. **Claros e escuros**. Identidade, povo e mídia no Brasil. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. PAIVA, Raquel. Telenovela: uma semiose híbrida. In: **Galáxia**, São Paulo, v.15. s/p, junho 2008.

SOVIK, Liv. Branquitude e o estudo da mídia brasileira: algumas anotações a partir de Guerreiro Ramos. In: XXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DE COMUNICAÇÃO. 2002, Salvador.

_____. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e media no Brasil. In: **Branquidade**. Identidade branca e multiculturalismo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p.363-386.

_____. Por que tenho razão: branquitude, Estudos Culturais e a vontade de verdade acadêmica. In: **Contemporânea**. v .3. n.2. Salvador: UFBA, jul/dez 2005, p.159-180.

SANTOS, Joel Rufino dos. **O que é racismo?** 9.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Artur da. **O ator**. Televisão em leitura crítica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TELLES, Edward. **Racismo à brasileira**. Uma nova perspectiva sociológica. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**. Uma teoria social da mídia. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

TRINTA, Aluizio Ramos. **O direito de nascer e renascer**. Para uma compreensão estética da telenovela. Tese de doutorado. Escola de Comunicação, UFRJ, 1995.

_____. A comunicação e(m) seus limiares. In: **Epistemologia da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003, p.155-160.

_____. Identidade, identificação e projeção: telenovela e papéis sociais, no Brasil. In: **Comunicação: tecnologia e identidade**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p.151-164.

_____. **A modernização da telenovela brasileira**. Juiz de Fora, UFJF, Conferência de Abertura do Café & Vídeo, realizada na UFJF, 30 mai. 2008. (a)

_____. Televisão e formações identitárias no Brasil. In: **Sociedade e comunicação**. Perspectivas contemporâneas. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008, p. 31-50. (b)

TUFTE, Thomas. Telenovelas, cultura e mudanças sociais: da polissemia, prazer e resistência à comunicação estratégica e ao desenvolvimento social. In: **Telenovela**. Internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004, p. 293-319.

VERÓN, Eliseo. **A produção de sentido**. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. Relato televisivo e imaginário social. In: **El espectáculo de la pasión**. Las telenovelas latinoamericanas. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993, p.29-41.

VIANNA, Cris. **Entrevista com Cris Vianna sobre sua personagem 'Sabrina' na telenovela "Duas caras"**. Rio de Janeiro: 2008. Entrevista concedida a Danubia Andrade em 22 jul. 2008.

WARE, Wron (org). **Branquidade**. Identidade branca e multiculturalismo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

Referências coletadas em jornais e revistas não-científicos

ABRAMO, Bia. 'Duas Caras' aposta no conservadorismo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 7 out 2007. Ilustrada, p.9.

FERNANDES, Lílian. Rio das Pedras recebe Lázaro como herói. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 nov 2007, Revista da TV, p.12-4.

FUGINDO do convencional. Entrevista com Aguinaldo Silva. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 18 maio 2008, TV, p.6.

GERMANO, Gabriela. Estréia em horário nobre. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 24 nov. 2007, Tevê, p.4-5.

HAMBURGUER, Ester. 'Xica da Silva' não valoriza debate da negritude. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 18 nov. 1996, Ilustrada, p.4.

LOPES, Nei. Raízes da diferença. Porque a TV brasileira não produz um Bill Cosby Show. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 12 jun. 1988, Caderno B/Especial, p.2.

_____. Entre negros e pardos. **O Globo**. Rio de Janeiro, 31 ago. 2006, Opinião, p.7.

_____. [sem título] **Revista Época**. 24 dez. 2007, p.28.

_____. Afro-descendente, com orgulho! **O Globo**. Rio de Janeiro, 20 ago. 2008, Opinião, s/p.

MAIO, Márcio. Entre o bem e o mal. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 30 set. 2007. Tevê, p.4.

_____. Caboclo bem liberal. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 9 dez. 2007. Tevê, p.4-5.

MARQUES, Carolina. Jogo de esconde-esconde. **Extra**, Rio de Janeiro, 30 set. 2007. Canal Extra, p.4.

MATTOS, Laura. Brasil de cara feia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 set. 2007. Ilustrada, p.1.

MOUSSE, Simone. Pelo fim da chapinha e em defesa do visual black. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 jan 2008, Revista da TV, p.12-4.

NEVES, Carla. Todos têm dois lados. **O Tempo**, Belo Horizonte, 30 set. 2007. TV Tudo, p.6.

_____. Pelas beiradas. **O Tempo**, Belo Horizonte, 27 abril 2008. TV Tudo, p3.

PRIOLLI, Gabriel. Duas Caras para um só discurso. **Observatório da Imprensa**, São Paulo, 2008. Disponível em:
<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/imprimir.asp?cod=469TVQ001>. Acesso em: 22 jan. 2008.

TAVERNARD, Fabíola. O preço da fama. **O Tempo**, Belo Horizonte, 2 dez. 2007. TV Tudo, p.7.

TRIGO, Mariana. Da cor da virtude. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 14 out 2007. Tevê, p.4-5.

Sites consultados

www.globo.com/duascaras

www.mundonegro.com.br

