

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

Jéssica Oliveira Vitorino

**IDENTIDADES E ESTEREÓTIPOS DA
NEGRITUDE NA DRAMATURGIA TELEVISIVA:
análise do seriado Mister Brau**

**Juiz de Fora
Julho de 2016**

Jéssica Oliveira Vitorino

**IDENTIDADES E ESTEREÓTIPOS DA
NEGRITUDE NA DRAMATURGIA TELEVISIVA:**
análise do seriado Mister Brau

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Ms. Guilherme Fernandes

Juiz de Fora
Julho de 2016

Vitorino, Jéssica Oliveira.

Identities and stereotypes of blackness in television dramaturgy
: Analysis of the serial Mister Brau / Jéssica Oliveira Vitorino. – 2016.
81 p.

Orientador: Guilherme Moreira Fernandes
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2016.

1. Trabalho de conclusão de curso. I. Fernandes, Guilherme
Moreira, orient. II. Título.

Jéssica Oliveira Vitorino

Identities e Estereótipos da Negritude na Dramaturgia Televisiva:
análise do seriado Mister Brau

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo,
da Faculdade de Comunicação da Universidade
Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial
para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Ms. Guilherme Moreira
Fernandes (FACOM/UFJF)

Aprovada pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Ms. Guilherme Moreira Fernandes (FACOM/UFJF) - orientador

Profa. Dra. Maria Cristina Brandão de Faria (FACOM/UFJF) - convidada

Profa. Dra. Iluska Maria da Silva Coutinho (FACOM/UFJF) – convidada

Conceito obtido: (X) aprovado(a) () reprovado(a).

Observação da banca: _____

_____.

Juiz de Fora, ____ 04 ____ de ____ agosto ____ de 201 ____ 6 ____.

AGRADECIMENTOS

Eu poderia resumir a conclusão desta etapa em uma palavra: Gratidão. Gratidão a todas as pessoas que passaram pela minha vida e de algum modo contribuíram para que eu me tornasse quem sou hoje. Meu muito obrigada!

Em especial, minha família.

Meus pais, Renato e Júlia, por todo amor, dedicação, incentivo e paciência.

Ao meu irmão, Rodrigo, pelos conselhos e por sempre acreditar em mim, até quando eu achei que não seria capaz.

Obrigada por nunca me fazerem desistir. Eu amo vocês!

A todos que fizeram parte dos meus dias me ensinando muito, até nos pequenos gestos. Aos amigos que em algum momento dividiram a conta e o riso... e também escutaram reclamações infinitas. As de sempre: Gabi, Julia, Layrha, Luyra, Melissa e Nanda obrigada por me mostrarem mundos tão diferentes, mas ao mesmo tempo tão especiais.

Ao professor Guilherme, pelas aulas de teledramaturgia que me fizeram perceber que as horas na frente da televisão assistindo novelas e Vídeo Show poderiam resultar em algo produtivo.

Por aceitar embarcar comigo nesta viagem e por toda orientação durante o processo.

A professora Iluska Coutinho, pelos ensinamentos durante os mergulhões e pela participação na banca. A professora Cristina Brandão pela atenção e contribuição para o desenvolvimento da pesquisa. Aos que confiaram em mim e me fizeram ver que sou sólida.

E por último, mas não menos importante, a Deus e ao meu Anjo da Guarda, por sempre iluminar meu caminho e fazer possível este sonho.

Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele, por sua origem ou ainda por sua religião. Para odiar, as pessoas precisam aprender, e se podem aprender a odiar, elas podem ser ensinadas a amar.

(NELSON MANDELA)

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo estudar a representação do negro na telenovela brasileira, a partir da análise da primeira temporada do seriado “Mister Brau”. O principal objetivo do trabalho é analisar se os estereótipos construídos e reproduzidos ao longo dos anos na televisão ainda estão presentes na trama ou se o seriado busca criar uma nova imagem do negro. A intenção é ampliar os horizontes do telespectador/leitor, fazendo com que ele veja que vivemos em uma sociedade plural, na qual há espaço para todas as culturas, cores e credos. Mas que apenas uma parcela é representada, exibida e enaltecida no maior meio de comunicação de massa.

Palavras-chave: Telenovela. Estereótipo. Identidade. Negros. Mister Brau.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA: DAS ORIGENS À CONTEMPORANEIDADE	15
2.1 MATRIZES CULTURAIS DA TELEDRAMATURGIA	15
2.2 A TELENOVELA DIÁRIA	18
2.3 A MODERNIZAÇÃO DA TELENOVELA BRASILEIRA	21
2.4 A TELENOVELA GERA OUTROS FORMATOS	26
2.5 SERIADOS NO BRASIL.....	29
3 IDENTIDADES E ESTEREÓTIPOS: A REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE NA TELEVISÃO.....	33
3.1 O JOGO DAS IDENTIDADES	33
3.2 IDENTIDADE NEGRA.....	36
3.3 ESTEREÓTIPOS HERDADOS DO CINEMA	39
3.4 O NEGRO EM DESTAQUE	43
3.5 CICLO ABOLICIONISTA: O NEGRO COMO ESCRAVO.....	45
3.6 REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS.....	48
4 MISTER BRAU: SERIADO E ROTEIRO DE ANÁLISE.....	51
4.1 PRÉ-ANÁLISE	51
4.2 O SERIADO MISTER BRAU	53
4.2.1 O Universo Brau	55
4.2.2 Personagens, Cenários e Caracterizações	56
5 MISTER BRAU: ANÁLISE DE CONTEÚDO	61
5.1 CATEGORIA 1 – PRECONCEITOS E JULGAMENTOS.....	61
5.2 CATEGORIA 2 – PERSONAGENS NEGROS CONFUNDIDOS COM EMPREGADOS	63
5.3 CATEGORIA 3 – RELACIONAMENTOS	67
5.4 CATEGORIA 4 – REAÇÃO DOS PERSONAGENS NEGROS A UM ATO DE DISCRIMINAÇÃO.....	69

6 CONCLUSÃO75

REFERÊNCIAS79

1 INTRODUÇÃO

Presente nos lares brasileiros desde 1950, a televisão deixou para trás a hegemonia do rádio. Com uma programação diversificada, que vai de transmissão de partidas de futebol à exibição de telejornal, o entretenimento ocupa uma grande parcela da programação produzida e exibida nos canais abertos e fechados.

No nicho de entretenimento, passamos por programas de auditório, entrevistas, exibição de filmes e a famosa telenovela. Herdeira dos folhetins, o gênero conquistou, não somente a televisão brasileira, mas também o coração dos telespectadores.

A telenovela se faz presente na sociedade de diversas formas, seja pautando assuntos em revistas, salões de beleza, mesa de bar ou até mesmo no meio acadêmico. Seja lançando tendência na moda, no corte de cabelo ou nos bordões apresentados por seus personagens. A produção também realiza, muitas vezes, o papel social. Apresentando a partir do *merchandasing* social campanhas de doação de sangue ou órgãos, de prevenção contra DST's ou de direção responsável.

Da mesma forma em que a telenovela influencia na realidade, a realidade se faz presente no meio ficcional, seja com o gancho para a construção de uma narrativa ou referência para a criação de um personagem. Essa linha tênue que existe entre a realidade e a ficção é a responsável por gerar estereótipos de classes, raças, etnias, nacionalidade e sexualidade.

Seguindo a linha de que a produção televisiva nos ajuda a moldar ideias e a construir identidades, é notável que em algum ponto características reais, presentes no cotidiano brasileiro sejam deixados de lado ou representados de forma irreal. Sendo o Brasil um país de território extenso e plural de cores, credos e cultura, a ficção seriada não consegue e nem pretende o reproduzir em sua totalidade, direcionando seu foco apenas para questões pertinentes a empresa que está envolvida ou que a sociedade aceita e lhe retribui em forma de audiência.

Observando as múltiplas possibilidades de abordagem presentes em nosso país e a predominância dos negros na população (vide pesquisas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)) é visível que a maior parte de nossa população não é representada nas telinhas de forma verídica, ou pelo menos próxima da realidade.

Por essa linha de pensamento, partimos de um estudo baseado na perspectiva da produção seriada em relação as identidades e estereótipos da população negra na telenovela brasileira. Lançando a pergunta sobre a mudança na forma de representação, será que a

negritude é retratada atualmente nas produções da mesma forma em que era retratada há 50 anos? Houve avanços e quebra de paradigmas nas representações?

Para isso, foi desenvolvido no capítulo dois uma linha do tempo da teledramaturgia brasileira, que aborda desde sua origem herdada do folhetim, passando pelas radionovelas cubanas e sua chegada no Brasil, no ano de 1951, até alcançar a forma que conhecemos atualmente. Seus períodos de exibição e os enredos de sucesso também são citados na trajetória apresentada, aliados aos horários estabelecidos para a exibição de cada tipo de narrativa. A linha do tempo criada expõe também a atualização da forma de se produzir telenovela e os formatos gerados pela teledramaturgia ao longo desses anos, como as minisséries, séries e seriados, além de apresentar a importância da telenovela como produto cultural para a sociedade.

A partir da relevância da produção ficcional seriada exposta, são abordados no capítulo três, conceitos de identidade fundamentado nas visões de Stuart Hall (2006) e Zygmunt Bauman (2005), fazendo um paralelo aos estereótipos citados por Joel Zito Araújo em “A Negação do Brasil: O negro na teledramaturgia brasileira” (2000), no qual o autor analisou a representação do negro nas telenovelas no período de 1963 a 1997, a partir de estereótipos arquitetados no cinema.

Tendo como ponto de partida o estudo realizada por Araújo (2000), buscamos mostrar a trajetória da representação da negritude na telenovela. Acoplando os conceitos citados as ideias proporcionadas por Kabengele Munanga (1999). Em sequência, foi apresentado de forma breve as transformações que vem ocorrendo na representação do negro nos últimos anos. Essas transformações se dão em vários níveis, seja na postura em cena, no núcleo da trama que fazem parte, na profissão que o personagem exerce ou na cultura e caráter que ele passa para o telespectador.

No capítulo que segue, o de número quatro, foi realizado o roteiro metodológico. No qual definimos como método de pesquisa a análise de conteúdo, e a organizamos em três fases. Neste mesmo capítulo foi feita a pré-análise, ou seja, o momento de definir o objeto a ser analisado e a forma como ele será destrinchado no decorrer do processo.

Como estamos buscando as diversas formas pelas quais é apresentada a representatividade negra, foi escolhido o como objeto de estudo o seriado “Mister Brau”, levando em conta que é uma produção contemporânea, tanto na sua realização, quanto no momento em que se passa a trama. E, o principal, apresenta um casal de protagonista negros. Delimitando o tamanho do recorte para análise, focamos o estudo na primeira temporada do seriado. Seguindo o andamento do capítulo, foi apresentada a história base do seriado, seus

personagens, características e peculiaridades, além da produção e referências utilizadas para fazer os cenários e figurinos.

A partir de então, foi realizado no capítulo cinco análise dos episódios selecionados. Destacando diálogos e situações que envolveram questões raciais e os estereótipos apresentados durante o estudo realizado até aqui, e se repetiram ao longo treze episódios exibidos na temporada, buscamos apontar as diferenças existentes e eventuais semelhanças com a imagem desenvolvida na trajetória da telenovela, para no capítulo seis ser apresentado a conclusão da pesquisa.

A escolha do tema se deu a partir de um desejo de trabalhar um produto audiovisual que sempre esteve presente em minha vida e que interfere e afeta diariamente milhões de outros telespectadores. A partir de leituras de matérias e críticas publicadas em portais especializados em telenovela, e até mesmo da repercussão em sites internacionais, que apontaram “Mister Brau” como um produto inovador ao abordar o racismo e a mudança de postura apresentada pelos personagens protagonistas em comparação a outras produções, foi possível definir o objeto a ser analisado.

Juntando a vontade de entender melhor como a telenovela emerge no meio social e tomando como desafio mudar as referências que ela nos gera, buscar pela trajetória no negro nas TV se faz importante para um processo de amadurecimento e a para possibilidade de contribuir para uma nova perspectiva de visão de mundo. Além de ser uma análise que abre portas para questionamentos e reflexões de como e porque a história se repete na tela mesmo com o passar dos anos ou se, a passos lentos, está começando a mudar.

2 A TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA: DAS ORIGENS À CONTEMPORANEIDADE

No ar diariamente há mais de 60 anos, a teledramaturgia é, sem dúvida, o maior e mais importante produto da televisão brasileira. De acordo com os dados do Obitel 2015 (LOPES; MUNGIOLI, 2015, p. 133), em 2014 foram exibidas 1345:45 horas de produções ficcionais televisivas no Brasil. A telenovela se tornou ao longo dos anos um elemento de grande influência no cotidiano da população. É um produto ficcional que se alimenta da realidade e interfere na mesma, de forma que através dela é possível ditar tendências no universo da moda, gírias, realizar campanhas publicitárias e sociais e também arquitetar o imaginário popular.

Ao influenciar e interferir na realidade, a telenovela se tornou uma forma de se comunicar com a sociedade a partir de representações culturais que atuam para o respeito à diferença e a construção da cidadania. Maria Immacolata Vassallo de Lopes, classifica a telenovela como um recurso comunicativo construído a partir da junção histórica do gênero e formato televisivo com as transformações da sociedade brasileira, principalmente a partir da década de 1970.

Abordar a telenovela como recurso comunicativo é identifica-lá como narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto de- liberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país. Em outros termos, é reconhecer a telenovela como componente de políticas de comunicação/cultura que perseguem o desenvolvimento da cidadania dos direitos humanos na sociedade. (LOPES, 2009, p.32)

Ao usar a telenovela como recurso comunicativo vamos resgatar sua origem cultural e sua origem histórica para então entender a maneira em que este produto audiovisual molda hábitos sociais.

2.1 MATRIZES CULTURAIS DA TELEDRAMATURGIA

A telenovela é herdeira cultural dos folhetins publicados em jornais impressos. O folhetim surgiu na França, durante o século XVIII. Em outubro de 1836, o jornal *La Presse*, de Émile Girardin, publicou de forma seriada um romance inédito de Balzac. Para Renato Ortiz (1991, p. 14) foi “a partir de então, esta forma seriada de literatura torna-se cada vez mais aceita”.

Desde seu início, a narrativa folhetinesca vem marcada pelo signo do entretenimento, tendo em seu próprio vocábulo *feuilleton* essa dimensão. De acordo com Ortiz (1991, p. 14) “a palavra designa um lugar específico na página do jornal, o rodapé, espaço visualmente demarcado dos outros temas, e no qual são tratados os *faits divers*¹, os crimes, as crônicas mundanas, e por fim o romance folhetim, publicado em pedaços”.

Suas principais características são: a linearidade das publicações em periódicos; e seu conteúdo, que apresenta uma narrativa predominantemente romântica, com elementos envolventes e ganchos intencionalmente colocados no final de cada capítulo para prender a atenção do leitor para a próxima edição.

O gênero se popularizou na França em 1841, quando os jornais começaram a notar interesses comerciais em cima dos romances-folhetins e o mesmo se tornou uma estratégia comercial da grande imprensa. No Brasil, o folhetim se desenvolveu quase ao mesmo tempo em que ocorreu seu surgimento na Europa. A grande parte dos folhetins brasileiros eram traduções, com algumas exceções de publicações nacionais que foram seriadas, como é o caso de “O Guarani” de José de Alencar. O folhetim não atingiu grande popularidade no Brasil pois, de acordo com Renato Ortiz (1991, p.17) “a linguagem escrita numa sociedade escravocrata, é um bem da elite dominante não atingindo a massa analfabeta da população”. Com isso, já no início do século XIX, “o folhetim deixa de ‘ser moda’, sem nunca ter sido popular” (ORTIZ, 1991, p. 17). É nesse mesmo período em que surge um novo veículo de comunicação: o rádio. Com ele, em meados de 1935, em Havana (Cuba), começaram a surgir as primeiras radionovelas.

No teatro, o melodrama começou a se desenvolver durante século XVIII e até os dias de hoje influencia as produções audiovisuais. O gênero melodrama tem como principais características o exagero, seja de vícios ou virtudes do mocinho ou vilão. O sentimentalismo e o suspense também são essenciais para impressionar e comover o espectador.

Influenciada pelas *soap opera*², as radionovelas eram voltadas para um público específico: as donas de casa. Ocupadas com os afazeres domésticos, as mulheres da época tinham como companhia diária o rádio, isso conseqüentemente fez com que os empresários vissem neste meio de comunicação uma forma de vender produtos consumidos por suas ouvintes.

¹Faits divers: assuntos não categorizados nas editorias tradicionais dos veículos de comunicação.

²Soap opera: gênero popular nos EUA, destinado ao público feminino. São dramas de curta duração apresentados no rádio em meados de 1940, patrocinados por “fabricas de sabão”.

Radicados na cultura latino-americana, os temas das radionovelas passaram a privilegiar o lado trágico e melodramático da vida, colocando em primeiro plano o amor. O escritor cubano Felix Cagnet, escrevia histórias inspiradas em um detetive chino-americano, mudou o rumo de suas narrativas, “ele deixa de escrever aventuras para se iniciar no melodrama, o que lhe rende certamente dividendos com textos como “Angeles de la calle” e “El derecho de nacer”.” (ORTIZ, 1991, p.22)

O próprio Felix B. Cagnet tinha consciência desta dimensão lacrimosa e feminina da sua produção. Não sem uma ponta de ironia ele se dizia um escritor para lavadeiras, “elas consumiam os produtos que meus programas anunciavam. Eram pobres e sofriam. Desejavam chorar para desafogar suas lágrimas. Eu estava obrigado a escrever para elas e facilita-lhes o que elas necessitavam, porque enquanto choravam meus dramas, descarregavam sua própria angustia. Então abri a válvula do pranto”. (ORTIZ, 1991, p. 24)

As radionovelas chegaram ao Brasil tardiamente, apenas em 1941, quando foram lançadas “A predestinada” pela Rádio São Paulo e “Em busca da felicidade”, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Seguindo o sucesso feito nos países latinos, a radionovela logo se popularizou no Brasil. Renato Ortiz atribui a popularização do gênero à difusão do rádio “Como os aparelhos de rádio tornam-se cada vez mais acessíveis durante a década de 40, temos agora que o gênero torna-se efetivamente popular, o que não havia acontecido com seu antepassado, o folhetim” (ORTIZ, 1991, p. 27)

Entre os anos de 1943 e 1945, foram transmitidas 116 radionovelas pela Rádio Nacional, o que totaliza 2985 capítulos no ar. E a Rádio São Paulo chegou a ter em sua programação diária três novelas. Todo esse sucesso fez com que escritores nacionais se interessassem pelo gênero, e o que antes era importado logo virou produto nacional, como pontua Ortiz: “Se no início elas são importadas, logo surgem textos escritos por autores nacionais. Acumula-se desta forma um know-how sobre a literatura melodramática, que será posteriormente transferido para a televisão.” (ORTIZ, 1991, p. 27)

Na década de 1950, a televisão era uma aquisição recente e as formas de como explorar esse novo meio de comunicação ainda eram incertas. Em dezembro de 1951 a TV Tupi de São Paulo colocou no ar a primeira novela: “Sua vida me pertence”, de Walter Forster. A produção ia ao ar duas vezes por semana, as terças e quintas-feiras. Os capítulos eram curtos, com cerca de 20 minutos. Como ainda não existia o vídeo-tape, tudo era feito ao vivo. Existia uma preocupação em não se criar uma radionovela com imagens. Porém os atores acostumados apenas a ler os roteiros e focar na entonação da voz, não se saíam bem ao mostrar a expressão corporal perante as câmeras. Características da radionovela também se

mantinham presente, como a figura do narrador, que era a ponte de ligação entre o espectador e os acontecimentos do capítulo passado, bem como a sonoplastia.

As telenovelas ainda não eram populares nesta época. O gênero de maior prestígio do momento era o teleteatro. Considerado o “cartão de visitas” das empresas televisivas, consistia em apresentação de peças consagradas ao vivo, com atores de renome no teatro, como Fernanda Montenegro, Procópio Ferreira e Maria Della Costa. A duração de cada apresentação era de cerca de duas horas, cabia às emissoras montar os cenários, se preocupar com os meios técnicos de direção, sonoplastia e iluminação. As casas de teatro ficavam responsáveis pela escolha do texto e trabalho dos atores. De acordo com Renato Ortiz (1991, p. 43)

O teleteatro se diferencia do teatro na medida em que se fundamentava na adaptação de textos para o vídeo. Havia da parte dos diretores uma preocupação constante de orientar a produção (atores, filmagem, cenografia) no sentido de se obter uma qualidade fílmica menos teatral. Tendo como ponto de referência o cinema, ele procurava tratar a imagem como uma linguagem específica distinta portanto do teatro na TV, que a utilizava meramente como um meio emissor. (ORTIZ, 1991, p. 43)

Como o período ainda era de transição, artistas e escritores trabalhavam simultaneamente entre produções radiofônicas e as novas produções televisivas. As produções tinham assinaturas de nomes já conhecidos da era do rádio, como José Castellar e J. Silvestre. Além disso, o tema clássico do melodrama radiofônico ainda predominava. Mesmo com todas as dificuldades de adaptações, o rádio inspirou a telenovela para que ela chegasse nos moldes que hoje conhecemos.

2.2 A TELENOVELA DIÁRIA

Foi apenas em 1963 que a TV Excelsior lançou a primeira telenovela diária: “2-5499 Ocupado³”. Exibida inicialmente apenas três vezes na semana, a telenovela passou pela fase de teste e logo começou a ser transmitida de segunda a sexta-feira. Com uma programação refinada, a TV Excelsior não conseguia obter uma audiência maior que suas

³ 2-5499 Ocupado: telenovela de Alberto Migré adaptada por Dulce Santucci. Vinculada de 22 de julho a setembro de 1963, pela Tv Excelsior, no horário das 22 horas. Protagonizada por Tarcísio Meira e Glória Menezes, sua trama central abordava uma história de amor impossível, que teve início com uma ligação telefônica feita por Emily (Glória Menezes) - uma detenta que trabalhava como telefonista - por engano para o escritório de advocacia de Larry (Tarcísio Meira), que se apaixonou de imediato pela voz misteriosa sem saber de sua verdadeira condição.

concorrentes, Tupi e Record. Por isso, passou por uma reformulação. Mudaram-se os diretores e a filosofia da empresa. Com a mudança, a emissora logo começou a exibir em sua grade os populares shows de auditório (com as estrelas Bibi Ferreira e Moacyr Franco) e as telenovelas. “2-5499 Ocupado” fez parte de uma estratégia de mercado. De acordo com observação de Walter Durst, destacada por Ramos e Borelli (1991, p. 59), “os administradores da Excelsior são estimulados por Penha Aranda, um dos chefes da Colgate-Palmolive no Brasil, que considerou a telenovela a forma ideal de divulgar seus produtos pela TV”. Com isso, o vínculo estipulado durante o sucesso das radionovelas com as “fábricas da sabão” voltam à tona, agora em forma de comercial televisionado. É a partir dessa parceria, entre TV e a indústria, que os investimentos na produção da telenovela começam a aparecer. Cenógrafos, maquiadores, cameramans e diretores de TV são contratados.

A presença das “fábricas de sabão” foi de suma importância para a consolidação da televisão no país, que, apesar da promessa de se tornar um novo grande veículo de massa, não possuía capital para se autossustentar. Eram as empresas patrocinadoras as responsáveis pelos programas exibidos, sobretudo, as telenovelas. Pola Vartuck, citada por Ramos e Borelli (1991, p. 60), uma das primeiras diretoras da Colgate-Palmolive, observa que “a agência era dona do programa, era quem decidia a novela. Quem negociava com a direção da emissora, quem ia ser o diretor, a escolha do elenco, tudo.” Além disso, as empresas formavam uma rede latino-americana, onde trocavam roteiros, para adaptação e seleção do que ia ou não ao ar.

Foi nesse meio que alguns autores, hoje reconhecidos, iniciaram sua carreira. Como foi o caso de Benedito Rui Barbosa, que começou atuando dentro da publicidade, passou pela seleção de roteiros até começar a escrever suas próprias histórias. Antes disso, autores que já possuíam experiência nas radionovelas passaram a escrever telenovelas. Foi dessa forma que a cubana Glória Magadan, chegou ao Brasil em 1964 como supervisora da seção internacional da Colgate-Palmolive de São Paulo. Posteriormente, a convite de Walter Clark, ocupou o cargo de chefe de teledramaturgia da TV Globo.

Mesmo com certo estranhamento por parte do público no primeiro momento, a telenovela diária fez sucesso rápido. Os capítulos de “2-5499 Ocupado”, começaram a melhorar a audiência depois de sessenta dias no ar, quando os espectadores começaram a se acostumar com os horários organizados e administrados pela Excelsior. O surgimento do vídeo-tape foi de extrema importância para essa horizontalidade da grade de programação, pois com ele era possível gravar todos os capítulos planejados em um único dia e cenário,

para depois colocar no ar. As cenas externas também foram beneficiadas com o VT e se tornaram mais frequentes nas produções.

O investimento publicitário na telenovela foi primordial para que o formato se desenvolvesse e ganhasse espaço na programação da televisão. Cristina Brandão e Guilherme Fernandes (2012, p. 27) apontam que “a telenovela não teria atingido o estágio que apresenta hoje se não existisse um patrocinador confesso.”

Em 1964 acontece o primeiro grande “boom” da telenovela. Sucesso na década anterior como radionovela, “O direito de nascer⁴³”, do cubano Felix Caignet, foi adaptada para a TV Tupi por Talma de Oliveira e Teixeira Filho³.

Contando a história de Maria Helena (Nathália Thimberg), uma mãe solteira na sociedade moralista de Cuba do início do século XX. Seu filho é ameaçado pelo avô tirano – Dom Rafael (Elísio de Albuquerque) – que não aceita um neto bastardo. A negra Dolores (Isaura Bruno), empregada da família, foge levando a criança. Com outro nome e em outra cidade, ela cria e educa o Albertinho (Amilton Fernandes), que se forma em medicina. Os anos e a ironia da vida mostrarão que Dom Rafael estava errado. O neto bastardo o salva da morte e acaba casando com sua neta Isabel Cristina (Guy Loup). (FERNANDES, 1997, p.50)

Foi perante o sucesso de “O direito de nascer” que a influência da teledramaturgia começou a aparecer na sociedade brasileira. De acordo com Borelli e Ramos (1991, p. 62), baseados em reportagem publicada pela revista *Veja*, os hábitos diários começaram a mudar

o jantar, servido antigamente às 20h, desceu para as 17h, porque pouco depois começarão os romances seriados na TV. Diante do sucesso de “O direito de nascer” os artigos de jornais apontam para o mesmo clima de euforia: “as crianças passaram a nascer com o nome de Albertinho Limonata; nas cidades o grau de utilização da rede sanitária caiu sensivelmente na hora da novela; e os encontros nacionais, desde sessões do Senado até ofícios religiosos, foram habilmente deslocados para não perturbar o drama da paternidade desconhecida”. Exagero? Certamente, mas essas descrições impressionistas captam uma mudança de hábito que se enraíza nas diversas camadas da sociedade brasileira. (RAMOS e BORELLI, 1991, p. 62)

Além das mudanças de hábitos e da nítida apreciação dos brasileiros pelas novelas, os índices de audiência também começaram a aumentar. No ano de 1965 surgia a TV Globo, e nela a cubana Gloria Magadan ganhou destaque com suas produções adaptadas de filmes hollywoodianos e romances consagrados. Suas histórias se destacavam por se passar em cenários exóticos, como o deserto do Saara ou a corte russa.

⁴ A trama foi novamente adaptada pela primeira vez em 1964 e exibida pela TV-Tupi SP/TV Rio. Teve sua segunda versão produzida pela JPO Produções em 1997 para o SBT, porém só foi exibida entre maio e outubro de 2001.

2.3 A MODERNIZAÇÃO DA TELENÓVELA BRASILEIRA

É no final da década de 1960 que as novelas começam a se modernizar. Eram cada vez mais notório as mudanças de características dos personagens e os cenários. Os heróis passaram a se afastar cada vez mais dos padrões aristocráticos que se tinha nos folhetins. Os príncipes cedem lugar aos homens brasileiros, representados por industriais, homens de negócios e profissionais liberais. As carruagens se tornam ônibus e automóveis e circulam pelas ruas de São Paulo. Apesar da nova roupagem e cenário tropical, os enredos melodramáticos clássicos do folhetim permanecem.

A telenovela, considerada por Ramos e Borelli (1991, p. 78) como um marco no gênero surgiu em 1968, quando a TV Tupi de São Paulo levou ao ar “Beto Rockfeller⁵”, do estreante Bráulio Pedroso. Com elementos fictícios a trama possuía ingredientes que se aproximavam da realidade. Pela primeira vez, o personagem protagonista era um anti-herói, interpretado por Luís Gustavo. Sem dinheiro, mas com um talento nato para enganar as pessoas, Beto fugia dos padrões anteriormente apresentados, não era impetuoso, corajoso, maravilhoso. Pelo contrário, o personagem era capaz de tudo para subir na vida.

O diferencial da trama não estava apenas em seu enredo, Pedroso também introduziu na narrativa gírias e expressões populares nos diálogos dos personagens, reproduziu fofocas e notícias de jornais e revistas da época e buscou com que os atores interpretassem de maneira natural, o que aproximava ainda mais o espectador da novela. Essas mudanças foram essenciais para “mostrar ao máximo a realidade e o cotidiano dos brasileiros e distanciar-se ao máximo do melodrama”, como concluem Brandão e Fernandes (2012, p. 33).

As transformações culturais durante os anos de 1960 foram extensas. Foi no final da década que movimentos como Cinema Novo e Marginal, Jovem Guarda e o Tropicalismo surgem para reinventar a cena cultural do país. Com todas essas transformações, podemos notar que as referências dos autores também estavam mudando, do que era feito no rádio, para o que o cinema produzia. Mesmo distante da sofisticação da sétima arte, é notável que a teledramaturgia começava a incorporar seus elementos e isso se reflete no sucesso de “Beto Rockfeller⁵”. Sempre ligado ao cinema, Bráulio Pedroso é considerado por Cristina Brandão (2007, p. 169) como “um autor sintonizado com a modernização e que ousou levar suas ideias revolucionárias a milhões de telespectadores, conectando a novela ao Brasil daquele

⁵ Concepção de Cassiano Gabus Mendes e direção de Lima Duarte

momento.” Posteriormente, Pedroso migrou para a Rede Globo e continuou a oferecer aos telespectadores tramas inovadoras.

Ele buscou o deboche com a novela “O cafona” (1971) e a inovadora novela policial “O Rebu” (1974), que contrariou a linearidade de enredo que o público estava acostumado. Além de instigar o público em uma trama de suspense em que o principal para o espectador não era descobrir “quem matou?” mas sim, “quem morreu?”. Brandão (2007) denomina essa nova virada na história da teledramaturgia como “a radicalização de Beto Rockefeller.”, que é sintetizado pelo discurso contemporâneo da novela.

No âmbito da Rede Globo, a modernização começou com “Véu de Noiva” (1969) de Janete Clair, telenovela que estreia o período conhecido como “novela verdade”, pois os autores passam a incorporar em suas tramas recortes da realidade do país. No caso de “Véu de noiva”, o automobilismo - que estava em alta por causa do piloto brasileiro de Fórmula 1 Emerson Fittipaldi - era utilizado como plano de fundo do personagem de Claudio Marzo.

Os anos de 1970 foram considerados como anos de modernização. A televisão brasileira se consolidou de forma efetiva no mercado e a TV Globo se estabilizou no mercado. Nesta época, o número de aparelhos cresceu de forma significativamente. Em 1970 eram 4,9 bilhões; em 1975, 10,2 bilhões e em 1980 o número subiu para 19,6 bilhões. A publicidade também encontra na televisão uma maneira de inovar, e os investimentos também aumentam. Neste período, de acordo com Ramos e Borelli (1991, p. 81) “a estrutura organizacional caminha paralelamente às inovações tecnológicas, gerenciais e de racionalização da produção”.

Um período em que a inovação e excelência fazem toda a diferença no meio, a qualificação e a estabilização de horários na grade de programação são essenciais para o crescimento dos canais de comunicação. Neste cenário, a TV Globo se destaca como uma emissora exemplar.

Num processo conjunto de consolidação empresarial, ampliação da rede e conquista de audiência, que a Globo vai firmar sua posição no espaço audiovisual brasileiro. Com a implantação do sistema de telecomunicações da Embratel, sua rede televisiva se amplia, passando a cobrir parcelas significativas do território nacional. (RAMOS e BORELLI, 1991, p. 81)

Percebendo as mudanças da época, a TV Globo incorpora a necessidade de criar uma indústria cultural adequada a nova fase, de forma que nenhuma outra emissora investiu. Tendo como sua maior concorrente a TV Tupi, a Globo avança no número de

emissoras afiliadas e passa a cobrir mais de 98% dos municípios brasileiros. Além de se transformar de forma socioeconômica, é a única emissora que busca criar e desenvolver uma “cultura brasileira”, uma “identidade nacional” coerentes as suas premissas coativas.

Entretanto, da mesma maneira em que o espaço da televisão era utilizado de forma muitas vezes harmônica pelos interesses do Estado e da indústria cultural, os conflitos também se faziam presentes.

Toda preocupação em produzir conteúdo de qualidade para a televisão acabou refletindo na forma de se produzir também a telenovela. A TV Globo coloca em prática a estratégia que supre a demanda da modernização da sociedade e ao mesmo tempo as imposições governamentais. Apontada como o auge da teledramaturgia brasileira a década de 1970 gerou muitas mudanças nas produções audiovisuais do país.

Despertando seu talento para as produções novelísticas, a TV Globo e teve seu primeiro grande sucesso. Com assinatura de Janete Clair, “Irmãos Coragem” foi ao ar em 1970. No mesmo período em que Gloria Magadan foi afastada e Daniel Filho, antes seu subordinado, assumiu a direção artística das produções. A emissora fixou em sua grade de programação diária quatro horários para exibição de suas telenovelas. Às 18h, às 19h, às 20h e às 22h.

Nos horários das 18h exibiu telenovelas requeridas pela esfera estatal, com enfoque nacionalista e inclusão de temas educativos. Às 22h temos a criação de um espaço sofisticado, com temas mais refinados e autores como Jorge de Andrade, Dias Gomes e Walter Durst.

De forma simplista, com conteúdos que abordavam assuntos úteis para sociedade, sem ter que colocá-la em uma sala de aula, a telenovela começou a ser vista como um meio de ficção misturada com serviço de utilidade pública. Tempo depois, com a publicação da Política Nacional de Cultura, o horário das 18h começou a exibir também adaptações literárias que foram de Helena, de Machado de Assis, à Senhora, de José de Alencar. Esse período coincide com o movimento análogo do cinema, no qual filmes literários-históricos, como “Dona Flor e seus dois maridos” (Bruno Barreto), buscam o resgate da nacionalidade pregada pela política cultural.

No horário das 19h, passa a exibir romances leves e posteriormente comédias. Dominando a temática romântica, autores como Walther Negrão, Cassiano Gabus Mendes, Silvio de Abreu e até mesmo Bráulio Pedrosa, com “Feijão Maravilha” (1979) passaram pelo horário. De acordo com Ismael Fernandes (1997, p.132) esse espaço na programação é dedicado a enredos em que existe a “descoberta do amor, charme e beleza, pitadas de humor”.

O chamado horário nobre da emissora, às 20h, é dedicado às principais telenovelas da emissora. Ainda de acordo com Fernandes (1997, p. 132), é durante a novela das oito “em que o telespectador vai encontrar a maior identificação. Lá estavam seus problemas debatidos e comentados junto aos enlances e desenlaces dos heróis da noite.” Foi nessa faixa em que Janete Clair se destacou. A chamada “usineira de sonhos” conquistou o telespectador brasileiro. Entre seus sucessos estão “Selva de Pedra” (1972), “O Astro” (1977) e “Eu prometo”, sua última novela, exibida entre 1983 e 1984 no horário das 22h.

Com toda regularidade que a TV Globo apresentava naquele momento, suas concorrentes, TV Excelsior, Rede Tupi (São Paulo e Rio de Janeiro), e TV Rio começam a decair. A TV Tupi apresenta irregularidades no horário da programação e oscila entre duas e três novelas simultaneamente, sem conseguir fixar-se. A falta de uma grade fixa, as dificuldades organizacionais e a concorrência faz com que a audiência de suas telenovelas caíam, porém alcança índices significativos em outros tipos de atração. Durante os anos 1980, a TV Tupi suspende suas atividades e é notável que a produção das telenovelas desempenhou um papel importante para tal feito.

É durante essa década que uma nova vertente da dramaturgia conquistou espaço na televisão: a chamada “novela-comédia”. Com referências cinematográficas, de quadrinhos e da própria televisão, o gênero dominou o horário das 19h. “Guerra dos sexos”, “A gata comeu” (1984), e “Ti, ti, ti” (1985) são exemplos que aumentaram a audiência da TV Globo durante a década.

Já as novelas dos anos de 1990 são marcados por intervenções sociais. Transformando a ideia de merchandising, grandes campanhas de conscientização foram inseridas nas histórias. Nesse cenário, Manoel Carlos e Glória Perez se destacam como autores com as produções “Por Amor” (1997) e “Explode Coração” (1995). As campanhas apresentadas nas novelas ganharam força nacional e mostraram o impacto que a dramaturgia tem perante a sociedade brasileira.

Lopes citada por Brandão e Fernandes (2012) acredita que a qualidade da ficção televisiva começou a se firmar durante a década de 1970, quando o “padrão de qualidade” foi estabelecido pela Rede Globo. Nessa visão, conclui que

[...] nesses últimos 40 anos, principalmente, a telenovela assumiu o lugar de narrativa nacional de caráter peculiar e único, abrangendo o cotidiano da sociedade, alimentando um repertório comum, por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras.” (Lopes et al., 2011, p. 178, apud BRANDÃO; FERNANDES, 2012, p. 38)

Com a chegada do novo século, um novo cenário é criado no campo da teledramaturgia. Mais próxima da realidade do telespectador e já consolidada na sociedade brasileira, a telenovela passa a dividir espaço com as novas mídias e se vê diante de uma nova era de transformações.

Nos anos 2000, a maneira de se produzir e fazer novela já não era a mesma que na década anterior, porém a estrutura melodramática e folhetinesca permaneceu. Um exemplo de que a fórmula ainda gerava bons resultados foi o sucesso de “O Clone” (2001), de Glória Perez, apresentado pela Rede Globo.

A guerra pela audiência continua, principalmente depois dos investimentos da Record, na versão de “A escrava Isaura” (2004), escrita por Tiago Santiago. Cobiçando alcançar um patamar próximo ao da Globo, a Record investiu em outros títulos, como “Os Mutantes”, também de Tiago Santiago, e “Vidas Opostas”, de Marcílio Moraes. Apesar do sucesso de duas produções, a audiência das novelas e a popularidade da TV aberta de forma geral, começou a apresentar queda, devido as mudanças de comportamento da população, que passou a ter acesso a TV a cabo e a banda larga.

Ainda assim, é possível listar títulos e autores que mantiveram seu público fiel, como Walcyr Carrasco, que durante a década de 2000 esteve presente diariamente, principalmente no horário das 18h, no cotidiano dos telespectadores com tramas de sucesso como “O Cravo e a Rosa” (2001), “Alma Gêmea” (2005), e “Chocolate com Pimenta” (2003). Outros autores também já conhecidos, como Aguinaldo Silva, Gilberto Braga, Glória Perez e Manoel Carlos, atraíram a atenção em suas bem sucedidas produções “Senhora do Destino” (2004), “Celebridade” (2003), “O Clone” (2001) e “Páginas da Vida” (2006).

No meio de nomes consagrados da teledramaturgia, outros autores ganharam espaço e conseguiram cativar o público com uma nova forma de direção, texto e roteiro, como é o caso de João Emanuel Carneiro, autor do sucesso das 19h, “Da cor do pecado” em 2004. JEC, como ficou conhecido entre seu público, estreou no horário nobre com “A Favorita”, em 2008, e foi capaz de prender a atenção do espectador e, conseqüentemente, aumentar a audiência do horário nobre, com a tradicional fórmula do “quem matou?”.

Os últimos dez anos foram cruciais para que a teledramaturgia se misturasse ao universo cibernético. Com a difusão da internet, o modo de assistir à novela mudou. Os espectadores ganharam uma segunda tela e, para não perder ainda mais audiência, a novela se adaptou. A TV Globo começou a se ajustar nessa nova realidade e passou a explorar cada vez

mais as mídias sociais. Promovendo em suas novelas ações de *cross-mídia*⁶ e transmídia. Um exemplo vem sucedido dessas promoções via web é a novela “Cheias de Charme” (2012), de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira.

A linguagem das produções também se adaptou ao novo mercado. Com os sucesso das séries americanas no país, João Emanuel Carneiro buscou para sua produção uma linguagem ágil e uma mocinha anti-herói. Com essa junção, o país acompanhou o estrondoso sucesso de “Avenida Brasil” (2011)

O SBT se descobriu nas novelas infantis, com adaptações de textos mexicanos. O grande destaque foi a versão de Íris Abravanel para “Carrossel” (2012), sucesso exibido pela Televisa em 1991. Já a Record se viu com o prestígio de suas produções enfraquecidas e passou a explorar um nicho, até então pouco visado, o de histórias bíblicas. Em formato de minissérie, série ou novela, a emissora vem alcançando resultados satisfatórios na audiência e conquistando boas críticas de seu público alvo.

2.4 A TELENOVELA GERA OUTROS FORMATOS

Produto de maior audiência e rentabilidade da televisão brasileira, na última década, principalmente, a telenovela começou a apresentar desgaste em sua fórmula. O que levou as empresas televisivas a investirem em outros formatos de ficção televisiva para suprir uma demanda interna e também de mercado.

Renata Pallottini (2012) explica a ficção seriada televisiva como

O programa televisivo de ficção é a história, mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, inventada por um ou mais autores, representada por atores, que se transmite com linguagem e recursos de tv, para contar uma fábula, um enredo, como em outros tempos se fazia só no teatro e depois passou a se fazer também no cinema. (PALLOTTINI, 2012, p. 24)

Tendo em vista a ficção televisiva como uma figura herdada dos folhetins, a teledramaturgia se constitui em um gênero televisivo, na qual a base é a fragmentação de suas histórias. Porém, os diversos programas ficcionais apresentados se enquadram em diferentes formatos. Os principais são: telenovela, sitcom, minissérie, série e seriado. Podemos classificar também o unitário ou “caso especial” e o filme TV, que não são serializados.

⁶ Cross-mídia: ação que leva um conteúdo para diversas mídias sem modificar a mensagem

Empregando os conceitos definidos por Adriana Pierre Coca e Alexandre Tadeu dos Santos (2013, p. 06), a telenovela caracterizada por ser uma narrativa de longa duração, estruturada em cerca de 200 capítulos com ganchos narrativos, é uma obra aberta, ou seja, é produzida ao mesmo tempo em que vai ao ar. Se concentra em apresentar núcleos dramáticos com personagens protagonistas e secundários. Sua narrativa apresenta um conflito nos capítulos iniciais, e sua trama se desenvolve a partir deste, que na maioria das vezes é resolvido nos capítulos finais.

O *situation comedy* ou “comédia de situação”, mais conhecido como Sitcom teve sua origem durante a década de 1950, nos Estados Unidos. É caracterizado de acordo com Adriana Pierre Coca e Alexandre Tadeu dos Santos (2013, p. 06), por “uma forma narrativa encenada para um auditório (presente ou presumido), utiliza poucos cenários e um elenco fixo que satiriza situações cotidianas.” Quando presente, o espectador interage com as cenas por meio de aplausos ou risadas. Quando não há plateia, as risadas são inseridas na sonoplastia da trama. Tal interação é característica marcante do formato. No Brasil, grandes sucessos de Sitcom foram os programas “Sai de Baixo” (1996-2006) e “Toma lá dá cá” (2007-2009), ambos produzidos e exibidos pela Rede Globo.

As minisséries, assim como as telenovelas, são divididas em capítulos e deixam ganchos no final de cada um. Para uma total compreensão, é necessário que o telespectador acompanhe a trama desde o seu primeiro capítulo. Porém, ao contrário da telenovela, a minissérie é uma obra fechada e que pode variar entre 20 e 30 capítulos. Geralmente são apresentadas no horário das 22h. Exemplos de sucessos do formato são “Anos Rebeldes” (1992), “O Auto da Compadecida” (1999), “A Muralha” (2000) e “O quinto dos infernos” (2002). Atualmente, são recorrentes as produções de microsséries, que possuem a mesma estrutura da mini, porém vão ao ar com menos de 10 capítulos, como foi o caso de “Amor em 4 atos” (2011) e “O canto da sereia” (2013).

Ainda como uma subdivisão das narrativas ficcionais, a Rede Globo vem apresentando desde 2011, no horário das 23horas as chamadas “novela das 11”. Se considerarmos sua produção aberta e o número de capítulos, ela se iguala as novelas, possuem cerca de 60 capítulos. É um horário especial, que, a princípio foi dedicado a remakes de grandes sucessos da teledramaturgia, como “O Astro” (2011), “Gabriela” (2012) e “Saramandaia” (2013). Em 2015, produções originais foram lançadas neste horário, como “Verdades Secretas” (2015) e “Liberdade, Liberdade” (2016).

Em suma, o que difere minisséries e microsséries são os números de capítulos apresentados. Todos são considerados obras fechadas, não possuem enfoque em tramas

paralelas e suas produções são primorosas, possibilitando um maior investimento em cenário, figurino e fotografia.

Divididos em temporadas, os seriados apresentam um núcleo de personagens fixas e eventualmente há personagens convidadas. Exibidos uma vez por semana, geralmente nas terças ou quintas-feiras. De acordo com Pallottini citada por Coca e Santos (2013, p. 06) “Os seriados distinguem dos demais formatos por terem episódios autônomos, enredos que se resolvem no mesmo dia em que são exibidos”. Cada temporada dura em média três meses, isso equivale a cerca de 13 episódios, tempo considerado suficiente para obter um parâmetro de audiência.

Já as séries, não apresentam episódios autônomos. Sua narrativa é construída de forma com que ganchos sejam criados no final de cada episódio. São estes ganchos os responsáveis para o suspense da trama e da audiência. Formato popular nos EUA, as séries representam para os americanos o que a telenovela representa para nós, brasileiros, em termos de volume de produção e importância narrativa. Assim como os seriados, as séries são exibidas apenas uma vez por semana. Em 2014, a Globo produziu e exibiu as séries “A teia” e “O caçador”, no horário das 23 horas.

Balogh citado por Coca e Santos (2013) diz que

Dentro do conjunto de formatos televisuais há diferenças ponderáveis e cabe a minissérie, formato privilegiado em termos de roteiro e elaboração em geral, a primazia no tocante à artisticidade; seria, em princípio, diversamente aos seriados e novelas, com uma tendência muito maior ao aproveitamento de formulas e esquemas (BALOGH, apud COCA; SANTOS, 2013, p. 08)

Considerados programas especiais, os unitários são aquelas produções que vão ao ar isoladamente, em datas comemorativas ou especiais. Pallottini (2012, p.38) diz que o unitário tem que ser curto e incisivo; o tempo é precioso e será de boa técnica dividi-lo muito bem; provavelmente o unitário não admitirá muitas personagens, pelo menos as de verdade. Ainda de acordo com Pallottini (2012, p. 26) o unitário surgiu no Brasil como uma peça de teatro levada ao ar pela televisão, inicialmente ao vivo. Os unitários seguem o padrão da serialidade pois necessitam de ganchos para interrupção para os anúncios comerciais.

O filme TV, ou telefilme, é apresentado nos mesmo moldes exibidos em sala de cinema, o único diferencial, é que sua estreia é realizada na televisão. “Doce de Mãe” (2012) foi um dos telefilmes de maior sucesso, dando origem a série exibida no mesmo ano.

Não é apenas o número de capítulos ou episódios e o fato de ser uma obra aberta ou fechada que diferem os formatos televisuais. O tempo destinado aos bastidores da

produção, a preparação dos atores, os custos financeiros e o espaço que cada produto ganham na grade da emissora se tornam diferencial.

O principal diferencial das produções ficcionais exibidas a partir dos anos 2010 é a presença notável dos meios eletrônicos gerando diálogo com as mídias tradicionais, cinema e televisão. Atendendo assim, a nova demanda do mercado e também do público, que de acordo com Coca e Santos (2013, p. 09) “está tomando novos contornos diante das aceleradas transformações adivinhas com a era digital, mudanças que conseqüentemente vão trazendo novas adequações aos tradicionais formatos da ficção seriada”.

2.5 SERIADOS NO BRASIL

De forma discreta, os seriados surgiram ainda na década de 1960, mas não se destacaram por conta do grande sucesso das novelas. Os primeiros seriados brasileiros, assim como as telenovelas, possuíam forte influência estrangeira. Foi apenas na década de 1970 que o formato de produção ficcional começou a ganhar espaço na programação das emissoras brasileiras.

Foi em 1972 que a Rede Globo colocou no ar dois seriados que se tornariam sucessos do formato no Brasil. Baseado na série norte-americana “All in the Family”, Max Nunes e Marcos Freire criaram “A grande família” (1972-1975). A partir de 1974, o texto final passou para as mãos de Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa. Com forte crítica social e política camuflada em piadas e metáforas, “A Grande Família” ganhou segunda versão em 2001. Desta vez, com texto de final de Cláudia Paiva, o seriado ficou no ar semanalmente por 13 anos. Exibindo sua última temporada em 2014. “A Grande Família” foi seriado mais longo produzido pela Globo até então. Outro sucesso da emissora durante 1972 foi “Shazan, Xerife & Cia”, *spin off*⁷ da telenovela “O Primeiro Amor”, de Walter Negrão.

Os seriados não se restringem ao público adulto e aos horários nobres da TV Globo. No ano de 1978, a obra de Monteiro Lobato foi adaptada por Paulo Afonso Grisolli. “Sítio do Picapau Amarelo” foi sucesso nas telinhas durante nove anos seguidos. Em 2001, o seriado ganhou sua segunda versão, escrita por Márcio Trigo, Cininha de Paula e Paulo Ghelli, que foi exibida nas manhãs da Globo até 2007.

⁷*Spin-off*: é um programa de rádio ou televisão derivada de uma obra já existente. A principal diferença entre um spin-off e a obra original é que ele foca em um único elemento, personagem, tema ou evento.

Ainda no ano de 1978, o também seriado infantil “Ciranda Cirandinha” foi um grande sucesso. Exibido mensalmente e com apenas 7 episódios, o seriado traçava um painel do comportamento juvenil do final dos anos 70, tendo como cenário a Zona Sul do Rio de Janeiro. No elenco, Lucélia Santos, Fábio Jr., Denise Bandeira e Jorge Fernando.

Foi no final da década de 1970 que as novelas das 22h são substituídas pelos seriados. “Plantão de Polícia”, escrito por Aguinaldo Silva e Doc Comparato, era uma trama policial com pitadas de humor, teve 80 episódios exibido às sextas. Na década seguinte, a produção passou a ser exibida às quintas-feiras.

Outro sucesso dos anos 1970 foi “Carga Pesada”. Contando as aventuras de dois amigos caminhoneiros – Pedro e Bino – pelas estradas do país, “Carga Pesada” estreou com a assinatura de Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Walter Durst e Carlos Telles. Exibido às terças-feiras, o seriado contou com 50 episódios. Após um hiato de 22 anos, “Carga Pesada” ganhou novamente espaço na grade da emissora. Continuando a história da primeira versão, as novas temporadas foram exibidas às terças-feiras, às 23h e ficou no ar até 2007.

Para fechar a década, “Malu Mulher” ousou em sua proposta. Inspirada no filme “Uma mulher descasada” e idealizada por Daniel Filho, o seriado partia dos dramas da socióloga Malu, interpretada por Regina Duarte, e seu ex-marido Pedro Henrique, vivido por Denis Carvalho, e sua filha Eliza, interpretada Narjara Tureta. Mesmo com a censura prévia que a televisão sofria, “Malu Mulher” tratou de diversos assuntos considerados tabus e também polêmicos para a sociedade da época, como o divórcio, aborto, virgindade, masturbação, orgasmo e homossexualidade, entre outros.

A década de 1980 também contou com importantes seriados, como: “O Bem Amado”, que surgiu a partir da telenovela de mesmo nome; “Amizade Colorida”, uma versão masculina de “Malu Mulher”, protagonizado por Antônio Fagundes; o *spin off* da novela “Elas por Elas”, de Cassiano Gabus Mendes, “Mário Fofoca”. E o sucesso da geração *teen* da década de 80, “Armação Ilimitada” (1985-1988), que investiu na criatividade e ousadia ao misturar a linguagem dos videoclipes e diversas referências à cultura pop. Em seu primeiro ano, era exibido uma vez por mês, e quinzenalmente a partir do segundo, com episódios de 45 minutos de duração.

Na década de 1990, a Rede Globo apresentou “A Justiceira” (1997), com Malu Mader; “Mulher” (1998), com Eva Wilma e Patrícia Pilar e o seriado *teen*, exibido aos domingos, “Sandy e Junior” (1999-2003).

Nos anos 2000, foi a vez das segundas versões de “A Grande Família” e “Carga Pesada”, no horário nobre e o infantil “Sítio do Picapau Amarelo”. Além disso, a faixa de

programação das 22 horas foi ocupada seriados com abordagens diferentes e para todos os gostos. Com fortes críticas a sociedade, estiveram no ar “Cidade dos Homens”, “Carandiru, outras histórias” e “Antônia”, a pitada de humor em meio aos questionamentos ficou a cargo de “Ó pai, ó” e a ação entrou em cena com “Força Tarefa”. O humor leve e despojado foi apresentado no sucesso de “A diarista” e “Sob Nova Direção”. O romance ganhou seu espaço no moderno “Aline”, baseado nos quadrinhos do cartunista Adão Iturrusgarai, o seriado, que teve duas temporadas, surgiu a partir do especial unitário exibido no final de 2008.

Na última década, os seriados se tornaram parte da grade da emissora às terças e quintas-feiras, no horário das 23horas. Exemplos de destaque do formato são: “Tapas e beijos”, “Divã”, “A Mulher invisível”, “Suburbia”, “Louco por Elas”, “Sexo e as Negas”, “As brasileiras”, “Dupla Identidade” e “Mister Brau”.

3 IDENTIDADE E ESTEREÓTIPO: A REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE NA TELEVISÃO

Neste capítulo vamos abordar os conceitos de identidade com base nas concepções apresentadas por Stuart Hall (2006), em seu livro “A Identidade Cultural na Pós-Modernidade” e também os estereótipos apresentados por Joel Zito Araújo (2000) em “A Negação do Brasil: O negro na teledramaturgia brasileira”. Criando uma relação entre os dois autores, buscamos mostrar a trajetória da representação da negritude na telenovela, seus estereótipos e avanços.

3.1. O JOGO DAS IDENTIDADES

Stuart Hall, em seu livro “A Identidade Cultural na Pós-Modernidade”, concebe três distintas formas históricas de representação da identidade. São elas: o sujeito do Iluminismo; o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O autor debate a questão de identidade cultural na chamada “modernidade tardia⁸”, refletindo sobre questões como: existe uma “crise de identidade”? Se sim, em que ela consiste e quais são suas consequências para a sociedade atual?

Para responder a questão, Hall (2006) apresenta a mudança do conceito de sujeito e identidade no século XX. É simpático a posição de que as identidades estão cada vez mais fora do centro. Seu pensamento considera a fragmentação nas sociedades modernas, para isso, utiliza as concepções de sujeitos já citadas. Além disso, reflete sobre as mudanças da modernidade e o “jogo de identidades” criado neste contexto.

Explorando cada conceito definido por Hall, pode-se dizer que o sujeito do Iluminismo se arquiteta como uma pessoa humana, um indivíduo centrado, unificado e beneficiado pela razão, de consciência e de ação, no qual o “centro” baseia-se em um núcleo interior, “que emerge pela primeira vez quando o sujeito nasce e com ele desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da sua existência como indivíduo” (HALL, 2006, p. 11).

⁸Modernidade tardia: processos de mudança da sociedade que vai além da experiência de convivência rápida, abrangente e contínua. Uma forma reflexiva da vida globalizada.

Nesta primeira concepção, Hall considera que “o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa”. Sendo assim, é possível definir como uma concepção bastante “individualista” tanto do sujeito, quanto de sua identidade.

Porém, diante da crescente mudança do mundo em que vivemos, este sujeito passa a ser formado também a partir das relações com outras pessoas, desenvolvendo assim, a concepção de sujeito sociológico. O sujeito sociológico refletia a complexidade do mundo moderno junto a consciência de que o núcleo interior do sujeito não era autônomo, nem autossuficiente, e sim formado a partir das relações com outras pessoas importantes ponto de vista do sujeito, que eram essenciais para mediar os valores, sentidos e símbolos mundanos. É um sujeito que está em busca de uma estabilização entre os dois mundos: interior e exterior.

De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na sua “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 2006, p. 12).

Essas concepções apresentadas por Hall demonstram a procura por uma identidade fixa e estável, mas que se encontram em meio a uma mudança, ou como define Hall, em meio a um colapso.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2006, p. 12)

A partir desta transformação é que surge o conceito de sujeito pós-moderno. Diferente dos anteriores, este sujeito é “conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’” (HALL, 2006, p. 12-13). É um sujeito que assume as diversas facetas existentes no seu eu e, assim como a sociedade em que vive, é mutável.

Ao contrário das sociedades tradicionais, a modernidade vivenciada por esse sujeito se caracteriza pela constante mudança e deslocamentos, que apresenta “uma multiplicidade desconcertante cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.” (HALL, 2006, p. 13)

Na modernidade tardia, a mudança assume um caráter particular, ao qual atribuímos o termo “globalização”, responsável por produzir impactos na identidade cultural dos sujeitos. Diferenciando-se assim das sociedades tradicionais, nas quais os símbolos do passado são idolatrados. A sociedade moderna pode ser caracterizada também pelo seu caráter reflexivo, no qual suas mudanças operam de forma efetiva para alterar as estruturas das antigas instituições ou apenas criando novas instituições.

O autor apresenta ainda, o ponto em que constantes fragmentações e rupturas são necessárias para a construção dessa sociedade moderna, na qual não existe mais apenas um único poder, mas sim, uma pluralidade deles. Nas palavras de David Harvey, citadas por Hall, a modernidade pode ser “caracterizada por um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior” (HALL, 2006, p. 12)

Com isso, as sociedades tardias são marcadas pela diferença, seja de posições ou visões, mas todas levam a diferentes tipos de identidades. Essas sociedades não se decompõem, mas sim se articulam, entretanto, sua estrutura permanece aberta. Ernest Laclau, utilizado por Hall, usa o conceito de “deslocamento” para definir esse ponto. Esse deslocamento gera uma “pluralidade de centros de poder.” O deslocamento “desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre possibilidade de novas articulações” (HALL, 2006, p. 18).

Laclau argumenta também que as sociedades modernas:

Não tem nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único e não se desenvolvem de acordo com o desdobramento de uma única “causa” ou “lei”. A sociedade não é, como os sociólogos pensaram muitas vezes, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como desenvolvimento de uma flor em seu bulbo. Ela está constantemente sendo “descentrada” ou deslocada por forças fora de si mesma. (HALL, 2006, p. 16-17)

Interferindo de maneira direta no conceito de identidade cultural, a globalização e as consequências geradas por ela nos coloca perante a um jogo de identidades, é consequência da “pluralização de identidades”. Esse jogo de identidades acontece porque as identidades são contraditórias. De acordo com o autor, elas se cruzavam ou se “deslocavam” mutuamente (HALL, 2006, p. 21). Além disso, nenhuma identidade é capaz de alinhar todas as diferentes identidades com uma única e abrangente, na qual se pudesse basear uma política. Para Hall:

As pessoas não identificam mais seus interesses sociais exclusivamente em termos de classe; a não pode servir como um dispositivo discursivo ou uma categoria mobilizadora através da qual todos os variados interesses e todas as variadas identidades das pessoas possam ser reconciliadas e representadas (HALL, 2006, p. 21)

Fruto de movimentos como a Reforma Protestante, o Humanismo Renascentista, revoluções científicas e do Iluminismo, o pensamento do sujeito individual foi, ao longo do tempo, sendo refinado por pensadores como Locke e Descartes, e também por teorias como a da biologia darwiniana e outras sociológicas e psicológicas. Porém, na releitura do pensamento Marxista, feita por Althusser, o sujeito moderno unificado foi descentrado. Esse descentramento é dividido por Hall em cinco partes, tendo como base trabalhos de Marx, Freud, Foucault, estudos de Saussure, além de importantes movimentos da década de 1960, como o feminismo.

O autor mapeia as mudanças conceituais a partir de alguns teóricos. Pode-se resumir que sua proposta é identificar “o sujeito do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas do sujeito pós-moderno” (HALL, 2006, p.46).

Essa identidade aberta é fruto de uma identidade continuamente em construção. Que pode entrar em contradição por estar em constante desenvolvimento. De tal modo que não podemos defini-la como algo inacabado, para Hall,

deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginávamos ser vistos por *outros*. (HALL, 2006, p. 39)

Podemos assim perceber que o sujeito busca complementos para sua identidade. Tal complemento varia de acordo com a situação em que ele está exposto no momento, seja o tempo, o local ou espaço. O conceito de identidade e as nossas identificações também vão se modificar de acordo com o desenvolvimento e avanço das sociedades.

3.2 IDENTIDADE NEGRA

De acordo com Zygmunt Bauman (2005), em seu livro “Identidade”,

a ideia de “*identidade*” nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é” e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia (BAUMAN, 2005, p. 26)

Criar uma realidade semelhante a ideia nem sempre é tarefa possível. Em meio a sociedade em que vivemos, nossa identidade muitas vezes se mistura ao mundo, informações, cultura, referências que temos a nossa volta e também as nossas origens biológicas.

Estar imerso em uma sociedade globalizada, conectada e rodeada por comunidades de todos os tipos, nos faz criar a necessidade de “pertencimento”. Pertencer a um certo grupo social, cultural ou racial, no qual nos identificamos no momento presente é essencial para determinar nossa identidade.

Identidade não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. (BAUMAN, 2005, p. 17).

Em meio ao contexto de pertencer a um grupo identitário, vemos necessidade que a sociedade tem de através da mídia e seus canais de comunicação, de se construir uma unidade, uma identidade nacional. Mas o Brasil sendo um país plural tanto em raça, quando em cultura e classe econômica, é possível criar essa identidade?

De acordo com Kabengele Munanga (1999), em seu livro “Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra”, toda a pluralidade étnico-racial do país se tornou, para elite brasileira, uma ameaça:

A mestiçagem era para ela uma ponte para o destino final: o branqueamento do povo brasileiro. Mas entre o modelo, a estratégia política montada e a realidade empírica, existe uma certa margem, que não pode ser negligenciada nas considerações sócio-antropológicas da realidade racial brasileira. Sem dúvida a infusão do sangue “branco”, pelo intenso processo migratório de origem ocidental por um lado, e as baixas nas taxas de fecundidade e de natalidade no meio da população negra acompanhada de altas taxas de mortalidade, por outro lado, ajudaram na diminuição sensível da população negra. Sem dúvida, o processo de mestiçagem no Brasil foi talvez o mais intenso do continente americano nos últimos cinco séculos da nossa história. Não há dúvidas de que todas as culturas dos povos que no Brasil se encontraram foram beneficiadas por um processo de empréstimo e de transculturação desde os primórdios da colonização e do regime escravocrata. Mas, a realidade empírica, crua, observada por todos, é a de que o Brasil constitui o país mais colorido do mundo racialmente, isto é, mestiçado do mundo. (MUNANGA, 1999, p. 112-113)

Com toda essa variação de étnico-racial presente em nossa sociedade, quem seriam os negros em um país de tamanha mistura racial e étnica? Para Munanga (2004) definir quem é negro ou não, não é um processo fácil para um país que desenvolveu o desejo do branqueamento.

Assim, a questão da identidade do negro é um processo doloroso. Os conceitos de negro e de branco têm um fundamento etno-semântico, político e ideológico, mas não um conteúdo biológico. Politicamente, os que atuam nos movimentos negros organizados qualificam como negra qualquer pessoa que tenha essa aparência. É uma qualificação política que se aproxima da definição norte-americana. Nos EUA não existe pardo, mulato ou mestiço e qualquer descendente de negro pode simplesmente se apresentar como negro. Portanto, por mais que tenha uma aparência de branco, a pessoa pode se declarar como negro. No contexto atual, no Brasil a questão é problemática, porque, quando se colocam em foco políticas de ações afirmativas – cotas, por exemplo –, o conceito de negro torna-se complexo. Entra em jogo também o conceito de afrodescendente, forjado pelos próprios negros na busca da unidade com os mestiços. Com os estudos da genética, por meio da biologia molecular, mostrando que muitos brasileiros aparentemente brancos trazem marcadores genéticos africanos, cada um pode se dizer um afrodescendente. (MUNANGA, 2004, p. 52)

Os veículos de comunicação do país também formam importantes para que a resistência multirracial e multiculturalista do Brasil permanecesse. De acordo com Joel Zito Araújo (2000), em seu livro “A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira.”, “o Estado nação no Brasil estabeleceu como referência para cultura massiva os atributos da cultura branca europeia, desestruturando e ao mesmo tempo absorvendo as culturas negras e indígenas o tempero para a aclimatização e melhor aceitação da cultura hegemônica” (ARAÚJO, 2000, p.34)

Com a chegada da televisão no país, nos anos 50, a mídia apenas reforçou os elementos já existentes na organização de uma identidade nacional e ampliou ainda mais as dificuldades de se definir o quem é negro no país.

No cenário nacional, de acordo com os dados do censo de 2010 ⁹do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) revelam que, de 1999 a 2009, ocorreu um crescimento de 1,5% de pessoas que se declaravam pretas e de 4,2% de pessoas que se declaravam pardas. Em conjunto, pardos e pretos no país somam 51,1% da população, ou seja, mais da metade da população.

Para Hall (2003), em seu artigo “Que negro é esse na cultura negra?” acredita que

[...] tendemos a privilegiar a experiência enquanto tal como se a vida negra fosse uma experiência vivida fora da representação. Só precisamos, parece, expressar o que já sabemos que somos. Em vez disso, é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmo que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos. Não há como escapar de políticas de representação, e não podemos lidar com a ideia de “como a vida é realmente lá fora” como uma espécie de teste para medir o acerto ou o erro político de uma dada estratégia ou texto cultural. E não será surpresa para vocês que eu considere que “negro” não é na realidade, nenhuma dessas coisas. Não é uma categoria de essência. Portanto, essa

⁹ Fonte: IBGE acesso em 07 de jan 2016

maneira de compreender o significante fluente na cultura popular negra é hoje insatisfatória. (HALL, 2003, p. 327)

Existe, portanto um apanhado de experiências históricas que definem o repertório do negro. Mas se tratando do olhar da diversidade, devemos integrar também as diferenças históricas e experiências dentro de comunidades, religiões, cidades, nas culturas nacionais e entre as diásporas, reconhecendo assim outras facetas que se incluem, localizam, situam e posicionam o povo negro. Afinal, as subjetivas identificações estão em constante mudança e deslocamento.

3.3 ESTEREÓTIPOS HERDADOS DO CINEMA

Tendo como referência que a teledramaturgia, mais especificamente as telenovelas, é o principal produto da televisão brasileira atualmente, procuramos na tela da TV a representação da identidade nacional. Neste ponto, é possível questionar se a teledramaturgia brasileira representa ou busca representar por meio de personagens sem estereótipos ou clichês os diversos setores da população em suas produções seriadas.

Araújo (2000) traça uma linha do tempo em torno da representação do personagem negro da telenovela brasileira no período que vai de 1963 até 1997. Seguindo a linha de análise de Araújo, é possível perceber alguns avanços na representação da negritude, mas mesmo com o passar das quatro décadas, os personagens negros se apresentam cercados de estereótipos desenvolvidos, pela sociedade e pela dramaturgia.

O autor atenta também para as representações além da telenovela: “Empresários, publicitários e produtores de TV, como norma, optam pelo grupo racial branco, no processos de escolha dos modelos publicitários, na estética da propaganda e até mesmo nos critérios de patrocínio ou apoio a projetos culturais” (ARAÚJO, 2000, p. 39)

Na concepção de Donald Bogle, usada por Araújo, podemos definir e observar claramente cinco estereótipos sobre o negro herdados do cinema industrial. São eles: o “mulato trágico”, “mammie”, “Tom”, “badbuck” e os “coons”.

O “mulato trágico” é representado como pessoas simpáticas, agradáveis, que são apenas vítimas de uma divisão racial herdada. A tragédia era o único desfecho para aqueles que desejavam ultrapassar a linha de cor, através do casamento inter-racial ou a ocultação de sua origem negra, para então participar do “mundo branco”.

Conforme os ideais da classe média branca norte-americana, Araújo define a doméstica perfeita, conhecida como “mammie”, nada mais era que a empregada negra, que

além de cuidar da casa, dava conta e cuidava também da família dos patrões. Amorosa, sua típica representação era feita por uma atriz negra, grande e gorda, que passava a impressão de mulher dominadora e orgulhosa, mas ao mesmo tempo com um coração maternal. Esse estereótipo foi muito usado pelas telenovelas cubanas e, conseqüentemente, pelas produções nacionais.

Dois importantes estereótipos surgiram no período inicial da TV, foram eles: Tom e Tia Jemima. Ambos representavam serviçais inferiorizados e completamente dedicados a família branca a qual serviam. Não possuem destaque dentro da atração e não tomam frente de nenhum problema específico. Tia Jemima se diferencia da Mammie em sua representação física. É interpretada geralmente por atrizes magras, mas mantendo as características da doméstica generosa, preocupada e sincera.

O estereótipo do *bad buck*, nada mais era que o negro hipersexualizado e brutal, um estuprador em potencial, que apresentava perigo. Esse estereótipo marcou presença regular no cinema, mas na televisão norte-americana dos anos 50 e nos melodramas latino-americano não foi retratado. Já os *coons*, são considerados como “uma variação de palhaços de olhos esbugalhados, menestrel, moleque travesso, malandro” (ARAÚJO, 2000, p. 49). Eram comuns nos primeiros programas de TV norte-americano que traziam negros no elenco, foram inspirados nos personagens negros rurais do rádio, que por sua vez eram interpretados por vozes de atores brancos.

Na teledramaturgia nacional, podemos ver esses estereótipos claramente representados em diversas produções audiovisuais seriadas, seja telenovela ou seriados. De acordo com Araújo, “as primeiras novelas que podem ser consideradas como marcos iniciais da presença de atores negros reproduziram histórias e estereótipos de outros países da América Latina, como *A Gata*, lançada pela TV Tupi em maio de 1964” (ARAÚJO, 2000, p. 83) Adaptada de Ivani Ribeiro com texto de Manuel Muñoz Rico, colocou o tema da escravidão a partir de uma história focada nos problemas dos negros das Antilhas no século XIX, ignorando a realidade escravista brasileira.

No sucesso “O Direito de Nascer” (1964), podemos ver na criada negra Maria Dolores Limonta (Isaura Bruno), carinhosamente apelidada de Mamãe Dolores, adota Albertinho (Amílton Fernandes), o estereótipo cinematográfico norte-americano da Mammie, se misturando com clássica “mãe negra” – estereótipo presente na literatura e no teatro brasileiro desde o período da abolição da escravatura (ARAÚJO, 2000, p.85). Esse conceito se caracteriza pelo amor incondicional ao filho e desprendimento de qualquer outro tipo de

relacionamento social e amoroso. Na visão do autor, Félix Caignet se inspirou na personagem de Hattie McDaniel, no filme “E o vento levou...” (1939), para criar essa personagem.

Produção de 1969, “A Cabana do pai Tomás¹⁰” foi a maior produção com elenco negro até então, e também a responsável pelas maiores polêmicas sobre questão racial na televisão brasileira. Tais polêmicas surgiram por conta do ator escolhido para viver Pai Tomás. O personagem negro, foi vivido por um ator branco, Sérgio Cardoso. Para uma melhor caracterização, o ator era pintado de preto e usava rolhas no nariz e atrás dos lábios para aparentar uma pessoa negra de nariz largo e beijuado (ARAÚJO, 2000, p. 90).

A partir dessa atitude podemos verificar a visão inferiorizada que o negro possuía na teledramaturgia, em dois pontos. Primeiro, o roteiro escolhido para a novela é considerado não só um clássico da literatura, mas também um clássico do cinema norte-americano, e promove um estereótipo básico, o do Tom, aquele serviçal-amigo, fiel, resignado e ao mesmo tempo bondoso. Segundo, a escolha de um ator branco para vivenciar um protagonista negro demonstra a desconfiança na capacidade de atores negros para viver papéis importantes na televisão.

Durante a década de 1960, período em que a teledramaturgia nacional começou a se consolidar, podemos observar a representação dos estereótipos negros em diversas produções. No período em que as produções seriadas começaram a ganhar a cara do Brasil, vemos, além da reedição dos estereótipos da Mammie e do Tom, a introdução da mulata sedutora e do malandro carioca. “Como demonstração da brasilidade foi reeditada a mulata, no estereótipo clássico, ressaltando a sua capacidade de sedução sobre os portugueses.” (ARAÚJO, 2000, p. 98)

Sempre com personagens estereotipados e de menor destaque nas tramas, a representação do negro nas telenovelas também buscava exibir uma ideia de realidade livre de preconceitos, na qual o mito da democracia racial era sustentado o tempo todo com pequenos “mimos” que o patrão branco oferece ao empregado negro. Como Araújo conclui:

Além dos estereótipos, podemos perceber, no material encontrado, as primeiras manifestações de cenas e relacionamentos que confirmavam para a sociedade o mito da democracia racial brasileira, a convivência pacífica entre as raças, independentemente da “inferioridade social” dos negros e das relações paternalistas entre patrões brancos e empregadas negras e até mesmo da preferência dos negros pela miscigenação com os brancos. (ARAÚJO, 2000, p. 102).

¹⁰A Cabana do Pai Tomás: Exibida pela Rede Globo entre 07/07/1969 a 01/03/1970, com direção de Fabio Sabag, Daniel Filho Régis Cardoso e Walter Campos. A trama foi inspirada no romance homônimo de Harriet Beecher Stowe. Apresenta o conflito entre escravos norte-americanos plantadores de algodão e ricos proprietários de terra. Pai Tomás (Sérgio Cardoso) e sua esposa Cloé (Ruth de Souza) lideravam luta pela liberdade.

A análise de Araújo ajuda a definir a maneira em que o telespectador vê a sociedade e a forma em que está marcado na cultura brasileira os preconceitos gerados sobre essa parcela da população. Araújo (2000) aponta que nas telenovelas predominavam a constituição de uma identidade brasileira de branquitude, em que as imagens dominantes eram alicerçadas na supervalorização dos traços “brancos” como o ideal de beleza da sociedade.

De acordo com Grijó e Sousa (2012) a questão apresentada por Araújo durante a década de 1990 permaneceu até a década de 2000.

Essa questão ainda é latente na trajetória da produção das telenovelas brasileiras, inclusive as contemporâneas onde o negro é retratado como indivíduo que vive sem ser alvo de preconceitos, numa produção de sentido que esconde as questões étnicas, criando um “consenso” da democracia racial brasileira. (GRIJÓ; SOUSA, 2012, p. 190)

Além disso, com a mudança de década surgiram novas e relevantes perguntas a respeito da representatividade da negritude na televisão. “Quem são os negros representados? Que papéis eles representam? Como o preconceito racial permeia as narrativas? Quais avanços ou manutenção de estereótipos essas telenovelas promoveram?”

Ainda de acordo com Grijó e Sousa (2012) um país multicultural e multi-étnico como o Brasil, a telenovela ao longo de sua trajetória, criou hegemonicamente a imagem de um país onde todas as diferenças convivem harmonicamente sem qualquer choque ou imposições culturais, geralmente o conflito está mais atrelado a uma relação de classe.

Tendo como referência o fato de que as produções seriadas participam ativamente na construção da realidade, assim como a realidade influencia o universo ficcional, é possível notar que a grande presença do negro na formação da sociedade brasileira não é claramente demonstrada, tal fato promove uma lacuna entre a realidade e ficção.

Em artigo sobre o negro na telenovela brasileira, Wesley Pereira Grijó e Adam Henrique de Sousa analisam a representação da negritude nas telenovelas mais recentes. No período da década de 2000, analisam 53 telenovelas da Rede Globo, exibidas nas três faixas fixas destinadas para o gênero. Durante pesquisa, Grijó e Souza indicam o pensamento de Muniz Sodré (1999 *apud* GRIJÓ;SOUSA, 2012, p. 188) em seu livro “Claros e escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil”, no qual observamos a partir do espaço existente entre ficção e realidade que presenciamos nos meios de Comunicação do Brasil o chamado “racismo midiático”.

Ou seja, os media atuam dentro da esfera cultural como propagadores de modelos, sendo que isso ocorre a partir do ponto de vista dos grupos dominantes, o que coloca

em cheque toda uma diversidade cultural presente no país. Em relação à representação dos negros nas telenovelas, essa questão é latente, pois essa produção audiovisual apesar de ser considerada como expressão da “cultura brasileira”, em alguns momentos reforça preconceitos difundidos no senso comum, exclui expressões da cultura negra ou “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 *apud* GRIJÓ; SOUZA, 2012, p. 188)

A maneira estereotipada com que os negros são representados, basicamente, se resumem em personagens coadjuvantes cujas condições sociais e financeiras são baixas e/ou personagens que não apresentam uma família ou história de vida. Na maior parte das representações que exercem profissões como: empregada doméstica, escravo, vendedor ambulante, motorista, entre outros.

O espaço da negritude dentro da trama é outro ponto a se observar. O personagem negro, geralmente, se mantém circulando por espaços rodeado de brancos. Além disso, dificilmente são identificados com sobrenome de família. Os personagens parecem estar sempre, ou quase sempre deslocados do restante da trama.

3.4 O NEGRO EM DESTAQUE

Foi durante os anos de 1970 que a telenovela passou por reformulações em sua roupagem. Durante esse período, três tendências foram desenvolvidas pela Globo. Foram elas: a adaptação literária dos clássicos romances brasileiros, na qual a abolição da escravatura teve importante destaque; a inovação do melodrama, adaptando o folhetim a realidade do país; e a novela-comédia.

Inovadora, Janete Clair foi reconhecida por criar “personagens femininos em sua luta pela emancipação na família, no sexo e na profissão, foi também sensível a outros temas emergente e, nas sua época, destacou pelos papéis importantes que criou para atores negros” (ARAÚJO, 2000, p. 115) Fugindo dos estereótipos antes apresentados, Janete contribui para a revalorização do negro na teledramaturgia brasileira. Foi responsável por criar o primeiro papel de um profissional negro de classe média que alcançou sucesso com o público.

Interagindo com um elenco e história contemporânea, foi em “Irmãos Coragem¹¹” que um número relevante de atores afrodescendentes começou a ganhar destaque na tela. Com importante participação nas cenas de ação da produção, Milton Gonçalves interpretou Brás

¹¹Irmãos Coragem: Escrita por Janete Clair, com direção de Daniel Filho, Milton Gonçalves e Reynaldo Boury. Teve sua primeira versão exibida entre junho de 1970 e junho de 1971

Canoeiro, o braço direito do personagem-protagonista João Coragem (Tarcísio Meira). Essa dupla de “herói branco acompanhado por seu parceiro, e fiel amigo, negro” (ARAÚJO, 2000, p. 117) passou a ser vista regularmente.

Além da importância do personagem de Milton Gonçalves, outros atores negros também se destacaram como adjuvantes, como Clementino Kelé e Jacyra Silva, que aparecia sempre muito bem vestida e penteada, e contribuíam para o desenvolvimento da narrativa.

Foi em 1975, em “Pecado Capital¹²” que a autora marca a teledramaturgia dando destaque ao doutor Percival Garcia. Vivido por Milton Gonçalves. Doutor Percival era um renomado psiquiatra de importância na trama, de acordo com o Boletim de programação da Rede Globo (Rio de Janeiro, 15-21 nov.1975 p. 8) citado por Joel Zito Araujo (2000, p. 118) o personagem teria o seguinte papel

[...] psiquiatra com vários cursos na Europa, onde participa de congressos médicos anuais como representante brasileiro. Desenvolvendo novos métodos de tratamento, inicia as consultas com Vilma pouco depois de ela receber alta do hospital e estende seu atendimento a toda a família, num trabalho de grupo. É tentativa de equilíbrio. (ARAÚJO, 2000, p. 118).

Apesar da limitação do personagem dentro da trama, como um amigo confiante de Vilma e seu quase romance com Vitória (Tereza Amayo), mulher branca e irmã de sua cliente, o papel de um negro de classe média e profissional renomado foi sucesso de crítica e de público, além da maior ousadia realizada pela autora em questões raciais. Araújo destaca que:

Janete Clair, ao criar um personagem que dava visibilidade às poucas oportunidades de ascensão da população negra no Brasil dos anos 70 e ao buscar desenvolver uma relação amorosa entre ele e uma mulher branca da elite, confrontou-se com os preconceitos da sociedade brasileira e com as percepções de subalternidade deixadas por outros personagens e figurantes criados pelos autores de telenovela para atores negros (ARAÚJO, 2000, p. 120).

Mas além de todo avanço proposto, podemos colocar doutor Percival na categoria de personagens com identidade deslocada, pois se enquadra nos padrões de profissional perfeito, de comportamento íntegro e aceitável, mas que não apresenta nenhum vínculo com sua origem, família ou pessoas de sua raça. Um personagem que poderia ter sido melhor desenvolvido caso contasse sua trajetória de vida, os obstáculos enfrentados para chegar até o posto profissional que conquistou e a classe social a qual pertencia, na qual todos os outros profissionais apresentados são brancos.

¹² Pecado Capital: De Janete Clair, com direção de Daniel Filho. Exibida entre 24/11/1975 a 04/06/1976

Dentro do protagonismo negro na teledramaturgia, um período peculiar da história do Brasil foi abordado nas tramas: o período abolicionista. Parte importante da nossa história, muitas vezes, a era abolicionista foi representada de forma que os brancos ganhavam os créditos, como se os negros não tivessem participado da luta por sua própria liberdade e dependesse dos brancos-ricos para conquistar seus direitos. Tal forma de representação reafirma a ideia de branqueamento da população e o mito de identidade nacional uni-racial.

Foi durante anos de 1980 em que celebramos cem anos sem escravidão. E na busca da representação da realidade na televisão, qual a teledramaturgia muitas vezes usou como pano de fundo a luta pela liberdade da sociedade negra. O horário das 18h se tornou o principal expositor de tal temática.

O primeiro grande fenômeno envolvendo a escravidão foi o romance de Bernardo Guimarães, “Escrava Isaura¹³”, adaptado por Gilberto Braga em 1976. A escrava branca, que apresentava características angelicais e convivia em meio a outros escravos negros, seu discurso abolicionista possuía um tom humanitário. Os personagens negros presentes na trama seguiam o perfil de anjos da guarda amigos ou então antagonistas da heroína. A trama em questão, apesar do grande sucesso, pouco refletiu a cultura e resistência negra à escravidão em si.

A criação de personagens negros imponentes na trama se deu a partir de “Sinhazinha Flô”, uma novela de Lafayette Galvão, com direção de Herval Rossano, que tinha como eixo central da história a luta abolicionista. Porém o herói branco ainda era comum a trama. (ARAÚJO, 2000, p. 212)

3.5 CICLO ABOLICIONISTA: O NEGRO NO CONTEXTO DA ESCRAVIDÃO

“Somente nos anos 80, época em que as novelas começaram a demonstrar que o fim do trabalho escravo não significou o paraíso racial brasileiro, é que crescerá o interesse de transmitir a visão heroica da participação do negro na luta abolicionista.” (ARAÚJO, 2000, p. 213). Foi “Sinhá Moça¹⁴” que abriu as portas para a tentativa de se construir uma visão equilibrada sobre o processo abolicionista. A novela também se tornou um marco por apresentar ao público os heróis negros. Abordando um momento crítico da história do país e do fim da escravidão, no qual imigrantes italianos chegavam no Brasil para ocupar a mão de

¹³ Escrava Isaura: De Gilberto Braga, com direção de Herval Rossano e Milton Gonçalves.

¹⁴ Sinhá Moça: Autoria de Benedito Ruy Barbosa, com colaboração de Edmara Barbosa e direção de Reynaldo Boury e Jayme Monjardim. Sua primeira versão foi ao ar entre abril de 1986 a novembro de 1986

obra negra nas lavouras, os ex-escravos saíram sem rumo, em busca da construção de uma nova vida.

Logo em sua cena inicial, que foi levada ao ar em abril de 1986, já era visível a mudança de direção de atores negros e do posicionamento dos personagens negros diante a luta anti-escravocrata.

Pai José (Milton Gonçalves) – descrito na sinopse como um homem altivo que em sua pátria de origem era considerado rei, e por isso mesmo sempre se mostrou irreverente e audaz apesar de escravo – está amarrado em um tronco, no meio da senzala, apanhando do feitor Bruno – um mulato, interpretado por Walter Santos – porque “deu pra falar de liberdade depois de velho”. Pai José resiste bravamente às chibatadas, que se tornam cada vez mais forte à medida de sua resistência. O feitor promete bater até ele pedir clemência. Pai José retruca dizendo que ele terá que bater até seu braço ficar frouxo. Enquanto apanha, Pai José olha para o céu e diz que nunca viu “noite tão bonita, tão cheia de estrelas. (ARAÚJO, 2000, p. 216).

Outra telenovela marcante nessa virada de posicionamento foi “Pacto de Sangue” (1989), de Regina Braga. Exibida no ano de comemorações do cem anos sem escravidão, Joel Zito Araújo destaca um diálogo apresentado logo no primeiro capítulo, que mostra a que veio a trama: “Pai!...escuta! Quero que me prometa uma coisa, que faça por mim quando eu me for. Vai ficar um lugar vago nesta casa... jure que vai criar como seu verdadeiro filho... um rapaz negro! E que o educará com orgulho de ser... negro!”

“Pacto de Sangue” se diferencia das outras produções por ter apresentado o maior elenco negro em telenovelas das décadas de 1970 e 1980 e foi primordial para a representação do orgulho de ser negro e da cultura afrodescendente. Foi também a primeira trama que se aproximou do ponto de vista da militância negra. A partir de então, a televisão começou a contar uma história importante para a verdadeira identidade do Brasil, mostrando os diversos grupos étnicos e raciais. Araújo ressalta em “Pacto de Sangue” que:

Embora as principais histórias de amor fossem conduzidas pelos personagens brancos, como acontece em qualquer telenovela brasileira, existiam ali casais negros, famílias afro-brasileiras, e personagens mulatos, todos eles demonstrando orgulho da sua ascendência africana. (ARAÚJO, 2000, p.223).

Seguindo a linha de telenovelas que abordam a luta abolicionista, a Rede Globo apresentou entre setembro de 2012 e março de 2013, a telenovela “Lado a Lado”, de João Ximenes Braga e Cláudia Lage. A produção apresentou uma nova forma de narrar a história do Brasil, levantando questões sobre a abolição da escravatura colocando o negro como protagonista de sua própria luta. E também uma modificação no conceito de identidade negra, assim como modificação na formação e reprodução de estereótipos.

Entre as diferenças apresentadas pela trama, Fernandes (2015) destaca os seguintes temas: “1) o protagonismo de negros; 2) a narrativa da abolição da escravatura; 3) aspectos da cultura negra (dança, religião, gastronomia, futebol e capoeira). O percurso teórico abarca a formação, significação e projeção de estereótipos.” (FERNANDES, 2015, p. 8) Além disso, a produção abordou a emancipação feminina e o papel da mulher na sociedade no início do século XX.

Ambientada no Rio de Janeiro do início do século XX, período este pouco explorado pela dramaturgia, Fernandes define a narrativa de “Lado a Lado” da seguinte maneira:

Basicamente, podemos afirmar que a trama girava em torno de dois casais, um negro e outro branco. Conviviam, lado a lado, o casal formado por Isabel (Camila Pitanga), filha do ex-escravo Afonso (Milton Gonçalves), e José Maria (Lázaro Ramos) e o formado por Laura (Marjorie Estiano), filha da Baronesa de Boa Vista, Constância (Patrícia Pillar) e do decadente Assunção (Werner Schünemann), e Edgar (Thiago Fragoso), filho de um Senador da República, Bonifácio (Cássio Gabus Mendes). A partir deles, outros *plots* foram apresentados. (FERNANDES, 2015, p. 2)

O casal negro primordial para a história e os outros personagens negros apresentados, foram analisados por Fernandes de forma que podemos ver as mudanças na forma de representação da negritude, principalmente no período em que se passa a trama. Com uma história trágica, Isabel possuía todas as características para se enquadrar no estereótipo de “mulato trágico”, no caso “mulata trágica”, por apresentar uma vida repleta de dificuldades e preconceitos. Porém, sua personagem se transforma em uma típica mocinha de melodrama quando ela decide lutar por sua liberdade e orgulhar-se de seus costumes, como por exemplo dançar samba. Seu *happy end* com seu par romântico Zé Maria também é considerado um diferencial da história, como observa Fernandes “o tradicional casal inter-racial (típico do estereótipo) foi substituído por um casal de negros, estes na condição de protagonistas.” (2015, p. 10-11)

De acordo com a análise de Fernandes, entre os núcleos apresentados, encontramos personagens que fogem dos estereótipos, como é o caso de Zé Maria, que não se enquadra como “Tom” ou “bad Bucks”, pelo contrário, foi durante toda a narrativa uma espécie de mocinho-herói. Já alguns personagens aparecem em estereótipos camuflados, Tia Jurema (Zezé Barbosa) possuía algumas características de Mammie, determinada e querida por todos, foi uma segunda mãe para Isabel e responsável junto com Afonso, por lembrar que a abolição foi uma conquista dos negros, além disso, mantinha as tradições africanas através de preparo de pratos típicos, e sua religiosidade. Apresentava também alguns diferenciais, entre eles, o principal era o fato de não ter um patrão. Já Caniço (Marcelo Mello Jr.), possuía

traços que se encaixam nos “bad bucks”, mas suas características não se restringem a isso. Considerado vilão, era um capoeirista de má índole. Não era extremamente hipersexualizado, mas geralmente se apresentava com a camisa aberta ou sem. Ato de violência sexual que se enquadram nas características do estereótipo não foram cometidos pelo personagem.

Fernandes define a vilã Berenice (Sheron Menezes) com uma mistura de estereótipos da mulata trágica com a escrava má, típicas nas produções brasileiras de época. Após as diversas armações ao longo da narrativa para prejudicar Isabel tem um fim trágico, durante uma “tentativa de fuga Berenice cai de um penhasco e morre. Berenice viveu praticamente o fim decretado à “trágica mulata”, contudo com o diferencial da vilania.” (FERNANDES, 2015, p. 13) Personagens coadjuvantes, mas importantes para a trama como Afonso (Milton Gonçalves) e Chico (Cezár Melo) não se enquadram nos estereótipos analisados pelo autor.

3.6 REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Durante a década de 1990, o negro começou a ganhar espaço nas produções, saindo da submissão do padrão branco, e passou para a classe média mais realista. Em 1995, Silvio de Abreu iniciou essa nova etapa na participação dos negros. Retratou em “A próxima vítima” um núcleo sólido de uma família de classe média, que tinha como matriarca Fátima (Zezé Motta), seu marido Cleber (Antonio Pitanga) e seus três filhos Sidney (Norton Nascimento), Jefferson (Lui Mendes) e Patrícia (Camila Pitanga). Os papéis subalternos destinados aos negros não foram extintos, mas outras representações se tornaram presentes.

Em 1996 Walcyr Carrasco ousou em levar para a televisão a histórica Xica da Silva. Com a direção de Walter Avancini e produzida pela extinta TV Machete, “Xica da Silva” teve como protagonista Taís Araújo. Com um grande elenco negro, a telenovela contou também com a participação de Zezé Motta, que já havia vivido Xica no cinema, como mãe da personagem.

Atualmente, diversas produções se destacaram por exibir protagonistas negros. Ainda assim, com todo o avanço alcançado ao longo dos anos, alguns estereótipos clássicos permanecem em diversas narrativas. Araújo observa que “Os estereótipo que surgiram nas décadas anteriores também se tornam recorrentes. (...) As empregadas cômicas também estiveram presentes e chamaram a atenção do público e da imprensa.” (ARAÚJO, 2000, p. 233)

O estereótipo de malandro ganha nova roupagem. Com uma pitada de humor, Lazaro Ramos conquistou o Brasil na pele de Foguinho, em “Cobras e Lagartos” (2006). Já a

empregada doméstica cômica, amiga da família de patrões brancos continua sendo vista em diversas produções, atraindo a simpatia dos expectadores. Como foi o caso de Zezé, vivida por Cacau Protásio, em “Avenida Brasil” (2012) de João Emanuel Carneiro.

Foi apenas em 2004 que a TV Globo lançou sua primeira telenovela protagonizada por uma atriz negra. “Da cor do pecado”, de João Emanuel Carneiro, retratou o amor inter-racial entre o milionário branco Paco (Reynaldo Gianecchini) pela trabalhadora Preta (Taís Araújo). Assim como Preta, outras personagens protagonistas foram representadas por atrizes negras, mas que apresentavam profissões com pouco status perante a sociedade. Em 2011, Taís Araújo viveu em “Cheias de Charme” a empregada doméstica Penha. Já em 2013, Camila Pitanga protagonizou “Babilônia”, interpretando a vendedora Regina.

Ao mesmo tempo, narrativas em que o negro possui uma profissão com maior *status*, porém, sua representatividade na trama era secundária. Para esses papéis podemos destacar Milton Gonçalves, interpretando o rico e corrupto político Romildo Rosa, em “A Favorita” e também Lázaro Ramos em “Insensato Coração” com o galanteador André Gurgel.

Manoel Carlos foi responsável por levar o protagonismo negro para o horário nobre da Rede Globo, em 2009 com “Viver a Vida”¹⁵. Taís Araújo viveu a icônica Helena do autor. Porém, a protagonista não se popularizou. No meio da telenovela, a história de Luciana (Aline Moraes) se destacou, e Helena se tornou secundária nas críticas de público e mídia. “Viver a Vida” foi responsável por levar ao ar uma cena polêmica entre Helena e sua adversária, Tereza (Líliá Cabral). Na cena, Helena se ajoelha aos pés de Tereza para pedir perdão, além de ter seu pedido negado Helena recebe um tapa no rosto e não reage a agressão.

Entre os produtos gerados pela telenovelas, as séries e minisséries também buscam levar aos telespectadores representantes negro. Em 2012, exibiu a série “Subúrbia”, com direção de Luiz Fernando de Carvalho e Paulo Lins. Ambientada nos anos de 1990, a série contou a história de Conceição (Débora Fidelix Nascimento/Érica Januza), uma jovem do interior de Minas Gerais acolhida por uma família da Zona Norte carioca. De acordo com o site Memória Globo¹⁶, “Subúrbia” narra uma história de amor e drama social, marcada por sensualidade e violência.

¹⁵ Viver a Vida: Com direção geral de Jayme Monjardim e Fabrício Mamberti, a trama contou a história da top model Helena que se casa com Marcos, empresário do ramo hoteleiro, 20 anos mais velho divorciado e pai de três filhos. Ao longo da trama, a caçula do empresário transforma-se em símbolo de superação após sofrer um acidente e ficar tetraplégica. Helena tem de enfrentar o rancor da ex-mulher de Marcos e a relação conflituosa com a enteada, Luciana.

¹⁶Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/suburbia.htm> acesso em 12/06/2016

Polêmica representação da negritude na televisão foi “Sexo e as nega”, escrita por Miguel Falabella com direção de Cininha de Paula, Hsu Chien e Charles Daves, a série foi exibida entre setembro e dezembro de 2014. Contando a história de quatro amigas moradoras da comunidade carioca Cidade Alta de Cordovil, a série retratou a vida de jovens negras trabalhadoras mas que em seus momentos de folga gostavam de curtir os prazeres da vida e a noite animada no baile da comunidade.

Durante sua exibição, a série recebeu críticas negativas da mídia e de grupos feministas, argumentando que a produção apenas reforçava alguns estereótipos criados em torno da mulher negra. Entre eles, que mulheres negras estão o tempo todo pensando e agindo por homens; mulheres negras estão sempre disponíveis para sexo, reforçando o estereótipo da mulata sensual; as pessoas que vivem em comunidades carentes estão sempre envolvidas com tráfico de drogas ou atividades ilícitas.

No ar desde setembro de 2015, “Mister Brau”, apresentada no site como série mas tratada neste trabalho como seriado¹⁷, também apresenta protagonismo negro. Escrita por Jorge Furtado e direção de Patrícia Pedrosa, Calvito Leal e Maurício Farias, a série tem como personagens principais Taís Araújo na pele de Michele e Lázaro Ramos, vivendo Brau. Com tom de comédia, os episódios contam as encrencas vividas pelo atrapalhado astro da música pop Mister Brau, as confusões e desavenças com seus vizinhos Andrea (Fernanda de Freitas) e Henrique (George Sauma). E é no mundo superlativo de Brau em que vamos analisar se os antigos estereótipos da negritude são retratados ou foram deixados de lado na produção.

¹⁷ De acordo com a classificação Pallottini (2012)

4 MISTER BRAU: SERIADO E ROTEIRO DE ANÁLISE

Partindo do princípio de que o trabalho realizado por Joel Zito Araújo em seu livro “A Negação do Brasil: Representação do Negro na Teledramaturgia Brasileira” traça a trajetória do Negro até o ano de 1997 na nossa televisão, foi levantado, de forma breve, a maneira em que esse padrão de representação vem se modificando ao longo dos anos. Seja com representações de famílias negras estruturadas ou protagonismo em horário nobre.

Aliando o protagonismo de personagens negros ao horário nobre e a estrutura e postura dos personagens em cena, o seriado *Mister Brau*, exibido pela Rede Globo, foi escolhido como objeto de estudo para verificar se os padrões e os estereótipos do negro continuam presentes no produto audiovisual ou se começaram a ser modificados de fato. Para estudar o produto televisivo, será aplicado a técnica de análise de conteúdo, a qual visa ponderar a mensagem a partir de seus dados referenciais e seu contexto.

A análise de conteúdo será organizada a partir de três fases cronológicas, assim como aponta Wilson Corrêa da Fonseca Júnior (2006) temos a

pré-análise (1) consiste no planejamento do trabalho a ser elaborado, procurando sistematizar as ideias iniciais com o desenvolvimento de operações sucessivas, contempladas num plano de análises; (2) Exploração do material: refere-se à análise propriamente dita, envolvendo operação de codificação em função de regras previamente formuladas. Se a pré-análise for bem sucedida, esta fase não é nada mais do que a administração sistemática das decisões tomadas anteriormente; (3) tratamento dos resultados obtidos e interpretação: os resultados brutos são tratados de maneira a serem significativos e validos (FONSECA JR, 2006, p. 290)

A partir da análise de conteúdo, será possível interpretar cenas e situações apresentadas no seriado e aplicar os conceitos referenciados na produção.

4.1 PRÉ-ANÁLISE

Para melhor análise do seriado, foi necessário “operacionar e sistematizar ideias iniciais, de maneira a conduzir um esquema preciso do desenvolvimento das operações sucessivas” (BARDIN *apud* ZANFORLIN, 2005, p. 56). Após selecionar a primeira temporada, exibida entre 22 de setembro de 2015 e 29 de dezembro de 2015, foram contabilizados 13 episódios que seguiram os padrões de seriado, no qual um episódio é independente do outro, mas seu elenco permanece, podendo existir mutações e participações especiais nos episódios.

Agrupando o material a ser analisado com notícias e críticas publicadas em veículos online, é possível levantar nesta fase, a hipótese do trabalho de que o seriado global quebra os estereótipos anteriormente citados e apresenta a identidade negra de forma diferenciada de outras produções.

Entre os episódios exibidos neste período, foi possível notar que o foco principal da narrativa é a rotina do casal, suas atividades diárias no condomínio, a produção dos shows e festas feita por Michele e, para levar a comédia e leveza ao programa, as confusões em que Brau se colocava. No meio dos episódios, a implicância gratuita da vizinha, Andrea, também sempre fez presente.

A personagem, síndica do condomínio, desde o primeiro episódio demonstrou não simpatizar com os novos vizinhos, mesmo antes de conhecê-los. Em diversas situações julgou a cultura por eles apresentadas, seja em meio a música feita por Brau ou pela música que tocava durante as festas. As roupas de Michele também foram questionados pela personagem em mais de uma ocasião.

As insinuações de preconceitos, raciais e sociais, feitas por Andrea são claras durante toda a temporada, o fato dos personagens Michele, Brau e Lima, serem confundidos com empregados, em situações diversas, as referências ao subúrbio, a autoafirmação de Lima em ser negro para um personagem branco, e demonstrações de afeto entre o casal principal – Michele e Brau, são algumas situações presentes em diversos episódios.

Assim, pode-se resumir como as primeiras etapas do processo de análise as seguintes.

ETAPA 1

Reunião e organização dos 13 episódios exibidos durante a primeira temporada do seriado.

ETAPA 2

Reunido o material, foram realizadas anotações de situações recorrentes durante a temporada, juntamente com anotações da imagem e comportamento de cada personagem de destaque. Com isso, foi possível definir quatro situações que se repetiram nos episódios selecionados. São eles:

1. Preconceitos e julgamentos: a seleção deste tópico se justifica por claras demonstrações de discriminação racial sofrida pelos Brau ao longo dos episódios da primeira

temporada. É um caso em que mostra que o Brasil é sim um país plural e que o pré-conceito racial existe, independente da classe social da vítima.

2. Personagens negros confundidos com empregados: ao contrário de produções já apresentadas na televisão, os personagens negros do seriado não são empregados de personagens brancos. São patrões e possuem uma classe social elevada, com relacionamentos estruturados e, apesar de serem famosos, são confundidos com empregados por outros personagens do seriado.

3. Relacionamentos: o tópico apresenta as relações amorosas, sociais e familiares dos personagens protagonistas. Todas bem estruturadas, ao que foge de diversas produções anteriores, que apresentam os personagens negros em convívio apenas com personagens brancos.

4. Posicionamento do personagem negro frente a discriminação: neste caso, vemos que os personagens negros ganham voz ao sofrer ou presenciar um ato preconceituoso. Lutam pelos seus direitos e mostram que a sociedade deve ser um local de boa convivência entre todos, independentemente da cor da pele.

A partir do agrupamento das situações foi possível selecionar cenas coerentes para a análise da temporada, e então, decupá-las, de forma que foram posicionadas na análise a partir de seu conteúdo apresentado, ignorando a ordem cronológica dos episódios. Ou seja, um mesmo episódio pode aparecer em mais de uma temática, e a descrição de suas cenas podem não corresponder a ordem que foram ao ar. Há também a possibilidade de um episódio que foi exibido no final da temporada ser citado antes de uma situação que ocorreu no início da exibição do programa.

4.2 O SERIADO MISTER BRAU

Antes mesmo da estreia do seriado “Mister Brau” em 22 de setembro de 2015, o cantor que dá nome a produção seriada já era conhecido em todo Brasil. A inserção do personagem na programação da Rede Globo, assim como na vida de seus espectadores, se deu por uma mistura de ficção e realidade, que tinha como objetivo de apresentar a vida e carreira de Brau e mostrar o potencial do astro para estrelar um programa de televisão. A promoção do seriado contou com a apresentação do personagem em programas fixo na grade da emissora, Mister Brau também contou com lançamento de videoclipe e perfis nas redes sociais com declarações de nomes da música brasileira, como Ivete Sangalo, Carlinhos Brown, Lulu Santos e Nelson Motta.

Foi lançado dentro do “GShow¹⁸” um site especial ¹⁹ no qual os fãs poderiam acompanhar os novos projetos do astro e sua esposa e além disso era possível ver a agenda de shows, ouvir a Rádio Brau e ver uma galeria com fotos inéditas. Matérias em portais da emissora também foram publicadas apresentando o astro da música pop e os motivos que ele tem para ganhar um programa de televisão. No dia 06 de setembro de 2015, um videoclipe foi lançado com exclusividade no “Fantástico²⁰”, podendo ser conferido na íntegra, assim como os bastidores de sua gravação.

No dia 13 de setembro de 2015, o cantor fictício Bráulio (Lázaro Ramos), conhecido como Brau e sua esposa, Michele, se apresentaram ao vivo no programa dominical “Domingão do Faustão²¹”. Após a apresentação do *hit* “Meu nome é Brau”, Fausto Silva, apresentador do programa, explicou ao público que o cantor havia passado anos no exterior, aonde ganhou diversos prêmios musicais, e voltou para seu país natal a fim de reconquistar o coração dos brasileiros. No tempo de apresentação foi realizado um bate papo com o astro da música e sua esposa, até os atores saírem dos personagens. Após a explicação de que a apresentação se tratava da gravação para o seriado que estava por vir, o cantor ainda apresentou a música “Perdão Michele”. O casal também participou do “Encontro com Fátima Bernardes²²”.

Com exibição semanal, todas as terças-feiras, no horário das 22h30, a produção tem autoria de Jorge Furtado e direção geral e de núcleo de Maurício Farias. A primeira temporada foi exibida em 13 episódios de aproximadamente 30 minutos. Em seu elenco fixo contamos com nove personagens que serão apresentados a frente, são eles: Brau (Lázaro Ramos), Michele (Taís Araújo), Andréia (Fernanda Freitas), Henrique (George Sauma), Gomes (Kiko Mascarenhas), Lima (Luis Miranda), Antônio Carlos (Daniel Dantas), Catarina (Cláudia Missura) e Marques (Marcelo Flores).

¹⁸GShow: Portal online de Entretenimento da TV Globo <http://gshow.globo.com/tv/noticia/2015/09/mister-brau-ganha-programa-na-tv-e-conta-sua-historia-na-musica.html>

¹⁹<http://especiaiss3.gshow.globo.com/series/gshow/misterbrau/>

²⁰Fantástico: <http://g1.globo.com/fantastico/videos/t/edicoes/v/lazaro-ramos-mostra-quem-e-mister-brau-astro-pop-venerado-por-musicos/4448010/>

²¹Domingão do Faustão: <https://globoplay.globo.com/v/4464298/>

²²<https://globoplay.globo.com/v/4631895/>

4.2.1 O Universo Brau

O seriado revela o universo superlativo de Brau: um mega astro que se muda para um luxuoso condomínio na Barra da Tijuca, zona oeste do Rio de Janeiro, e por causa da sua rotina incomum, se envolve em confusões com a vizinhança.

Com fama internacional, Brau conquistou o público com sua mistura de gêneros, que vai de ritmos africanos ao pop. Acompanhado de Michele, que além de ser sua esposa é quem dita as regras da relação e de sua carreira profissional e também empresária e bailarina do astro. Ao se mudar para o novo condomínio, o casal leva para o novo endereço alegria e festas, que irão tirar o sossego de seus vizinhos, Andrea e Henrique.

No auge da carreira e com dinheiro de sobra, Mister Brau e Michele mostram que não perderam sua essência e valorizam também coisas que não têm preço, como a amizade. Tendo como braço direito desde o início de sua carreira, Brau está sempre acompanhado do amigo e parceiro musical Lima, já Michele tem como “personal tudo”, Gomes. Novas amizades surgem durante a temporada. Como é o caso de Henrique, advogado, vizinho do casal Brau e sempre atento a capacidade do astro arrumar encrencas, se torna um aliado do músico. Para o desespero de sua esposa Andréia, típica patricinha mimada que carrega em sua mente muitos preconceitos a respeito de seus novos vizinhos.

De acordo com o site Memória Globo²³, a trama principal gira em torno da família de Brau,

Casados há cinco anos, Michele (Taís Araújo) e Braúlio (Lázaro Ramos) são celebridades reconhecidas no mundo do entretenimento. De origem humilde, mas com visão empreendedora, a dançarina transforma o marido no cantor Mister Brau. “Meu nome é Brau, marrom em inglês. Eu ‘abrasileirei’, para ficar diferente do James e do Carlinhos. E marrom em português é a Alcione”, costuma dizer o artista. Além de empresária e coreógrafa do astro, Michele tenta remediar as confusões provocadas por ele. Por sua vez, o artista tem a mulher como musa inspiradora. A vida do casal ganha novos contornos quando eles se mudam para um condomínio de luxo na Barra da Tijuca, zona oeste do Rio de Janeiro. A série também trata com humor temas como preconceito e racismo. (MEMÓRIA GLOBO, 2015).

Além da trama principal que gira em torno do universo dos Brau, podemos acompanhar duas histórias paralelas apresentadas no site como “A inveja mora ao lado”, que apresenta o núcleo de vizinhos, composto por Andréa e Henrique. E também a trama “Personal Tudo”, que apresenta o personagem Gomes.

²³Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/mister-brau/mister-brau-trama-principal.htm> acesso em 16/06/2016

“A inveja mora ao lado”

Desde que a família Brau chegou ao condomínio Mountain Hill, Andréa (Fernanda de Freitas) não suporta a ideia de ver o marido, Henrique (George Sauma), defender um negro. Além disso, a socialite não gosta de Michele e tem horror as festas barulhentas dos vizinhos. Para conseguir vender a mansão e se livrar dos Brau, Andréia chega a se consultar com uma vidente.

Filha de Antônio Carlos (Daniel Dantas), dono de um escritório de advocacia, Andréia sempre foi rica e mimada. Ela faz greve de sexo para Henrique deixar de ser amigo do astro e ainda promove uma reunião no condomínio para expulsar a família Brau. Nada disso funciona e a síndica de Mountain Hill continua assistindo ao sucesso dos vizinhos.

“Personal tudo”


Michele (Taís Araújo) contrata Gomes (Kiko Mascarenhas) para ajudá-la a cuidar da mansão e também a tomar conta do marido, o cantor Mister Brau (Lázaro Ramos). A empresária avisa que Gomes é o seu “personal tudo”. Ele a ajuda com compras, roupas e eventos. Gomes também participa das brigas do casal. Após flagrar o artista cantando outra mulher, Michele demite o marido e lança o “personal tudo” como “Mister Gê”. Gomes é um excelente cantor, mas sua carreira artística é curta. Ele tem problemas em se apresentar em público. (MEMÓRIA GLOBO, 2015)

4.2.2 Personagens, Cenários e Caracterizações

Diferente de outras produções seriadas da emissora, “Mister Brau” é o primeiro seriado exibido semanalmente que apresenta um casal protagonizado por atores negros. Com personalidade própria, cada integrante do elenco do seriado exibe uma particularidade, seja na fala, nos gestos ou no modo de se vestir.




Na tabela abaixo podemos verificar as características definidas para a personalidade de cada personagem:



Tabela 1²⁴

<p>MISTER BRAU (Lázaro Ramos)</p> 	<p>Cantor de sucesso e marido de Michele (Taís Araújo). Ama a mulher e não admite ser traído por ela, apesar de ser mulherengo. Dependente de Michele e do advogado Henrique (George Sauma) para sair das confusões, torna-se amigo de Henrique e tem ciúmes do amigo e parceiro musical Lima (Luis Miranda).</p>
---	---

²⁴ Tabela 1: Informações retiradas do site Memória Globo acesso 16/06/2016

<p>MICHELE (Taís Araújo)</p> 	<p>Mulher de Mister Brau. É empresária, coreógrafa e dançarina do marido. Ela inventou a marca “Mister Brau”. É fã de Brau, mas não admite traições. É controladora e não leva desaforos. Contrata Gomes (Kiko Mascarenhas) para ser seu “personal tudo” e torna-se amiga dele. É rival da vizinha Andréia (Fernanda de Freitas).</p>
<p>ANDRÉA (Fernanda de Freitas)</p> 	<p>Mulher do advogado Henrique (George Sauma) e filha de Antônio Carlos (Daniel Dantas), dono de um escritório de advocacia. Não suporta a ideia de ter vizinhos negros e barulhentos. Torna-se rival de Michele (Taís Araújo) e faz de tudo para expulsar a família Brau de Mountain Hill, condomínio onde é síndica.</p>
<p>HENRIQUE DE MENEZES (George Sauma)</p> 	<p>Advogado e marido da socialite Andréa (Fernanda de Freitas). Trabalha com o sogro Antônio Carlos (Daniel Dantas) e torna-se advogado e amigo de Mister Brau. Tem atração por Michele (Taís Araújo), mas nunca traiu a mulher.</p>

<p>GOMES (Kiko Mascarenhas)</p>  A portrait of Kiko Mascarenhas, a man with short brown hair and glasses, wearing a dark suit and tie. He is standing with his arms crossed in front of a wall with a complex, repeating geometric pattern.	<p>Governante na mansão dos Brau. Tornase amigo de Michele (Taís Araújo). É refinando e amante de vinhos caros.</p>
<p>LIMA (Luis Miranda)</p>  A portrait of Luis Miranda, a man with short dark hair, smiling. He is wearing a dark jacket over a red patterned shirt and a grey scarf.	<p>Amigo e parceiro musical de Mister Brau (Lázaro Ramos). Vive na mansão do músico por não ter onde morar. Está com o nome sujo na “praça”. Durante a série, ele se apaixona por Maria Augusta (Guta Stresser), atendente de um posto de gasolina.</p>
<p>ANTÔNIO CARLOS (Daniel Dantas)</p>  A portrait of Daniel Dantas, a man with short grey hair and glasses, wearing a light-colored jacket over a purple shirt. He is standing in front of a green hedge with pink flowers.	<p>Dono de um escritório de advocacia. É pai de Andréa (Fernanda de Freitas). Trabalha com o genro Henrique (George Sauma). É mulherengo.</p>

<p>CATARINA (Cláudia Missura)</p> 	<p>Governanta na mansão do casal Andréa (Fernanda de Freitas) e Henrique (George Sauma). Paquera o segurança Marques (Marcelo Flores).</p>
<p>MARQUES (Marcelo Flores)</p> 	<p>Segurança no condomínio Mountain Hill. Paquera Catarina (Cláudia Missura) e torna-se amigo de Lima (Luis Miranda).</p>

Assim como a personalidade ímpar e marcante de cada personagem do seriado, a caracterização e os figurinos são peculiares. Toda a personalidade e estilo irreverente do casal se refletem na mansão em que moram, e é o principal cenário da trama. O espaço reflete a essência musical e o estilo de vida de duas pessoas que evoluíram e subiram socialmente mas não deixaram para trás suas raízes.

De acordo com o site “Teledramaturgia²⁵”, a cenógrafa Lu Nicolino realizou o processo de composição dos cenários de acordo com os traços psicológicos do casal protagonista, misturando elementos referentes a cultura afro-brasileira, formas geométricas e arte de rua, como o grafite.

Percebemos que o Brau é uma pessoa de composição, ele gosta de inventar. A própria música dele não é linear, é customizada. Por isso, para ele, escolhemos uma referência mais gráfica, algo que conta com a intervenção dele. Michele é diferente,

²⁵ Teledramaturgia site: <http://www.teledramaturgia.com.br/mister-brau/>

gosta de coisas mais bacanas e estampas mais legais. Nossa missão era juntar essas pessoas embaixo do mesmo teto”, explicou a cenógrafa. (TELEDRAMATURGIA, 2015).

A casa dos Brau conta com dois grandes andares, com cômodos espaçosos, além de quintal com piscina e jardim, que são utilizados para cenas externas. Objetos de diferentes regiões do país e do exterior, como uma cabeça de Cavalhada e fotografias produzidas em Nova York, compõe os detalhes do cenário. Para destacar a riqueza dos detalhes e estampas usadas nos objetos, os ambientes são coloridos com uma paleta de cores neutra, mas que não ofusca toda exuberância da casa. Referências a carreira do cantor também são encontradas por toda a parte, instrumentos e fotografias que retratam momentos importantes de sua carreira decoram os ambientes.

Já a casa dos vizinhos, Andréia e Henrique, é o oposto da casa dos protagonistas. Dentro dos padrões criados pelas revistas de decoração, a casa conta com cenários elegantes e sem exageros, com elementos opostos aos utilizados para compor o lar dos Brau. A decoração de ambas as casas já refletem o estilo de vida que cada casal leva.

Assim como na música, Mister Brau e Michele reúnem diversas influências na maneira de se vestir. Brau usa de tudo um pouco, mistura estampas étnicas com modelos retrô, ao mesmo tempo em que se inspira na moda contemporânea. Acessórios são parte importante em seu figurino, vai de pulseiras a óculos, sem perder o estilo. Já Michele coloca em seu visual toda sua atitude. Sem pudores com o corpo, usa e abusa de roupas coladas, misturando tendências de maneira harmônica. Em suas produções é possível encontrar muito brilho e referências afro, como turbantes, maxi brincos e maxi colares. Seu cabelo também é um ponto forte em seu visual, que mostra todo seu empoderamento diante as suas origens.

5 MISTER BRAU: ANÁLISE DE CONTEÚDO

Nesse capítulo vamos realizar nossa análise de conteúdo com base nos preceitos de Bardin sistematizados por Fonseca Jr (2006). Como apresentado no capítulo anterior, estabelecemos quatro categorias temáticas: 1) preconceitos e julgamentos; 2) personagens negros confundidos com empregados; 3) relacionamentos; 4) reação dos personagens negros a ato de discriminação.

Os diálogos descritos ao longo da análise foram reproduzidos a partir da decupagem dos episódios realizado pela autora, mediante as situações selecionadas para compor o recorte da análise.

5.1 CATEGORIA 1 – PRECONCEITOS E JULGAMENTOS

No primeiro episódio da temporada, já é possível perceber as reações do casal Henrique e Andrea, que serão vizinhos dos Brau. O episódio começa com Brau e Michele chegando na nova casa. É noite, o casal desce do carro e admira a nova casa, que está fechada. Michele está vestida com um vestido vermelho, forte. Brau usa terno e tênis.

Brau (B): E aí, vamo entrar?

Michele (M): Tá maluco?

B: Por que não?

M: Como?

B: Do meu jeito...

Neste momento Brau sai correndo em direção ao muro. Michele vai atrás dele. Depois de pular o muro, já do lado de dentro da casa, o cantor aparece na porta e pergunta se a esposa gostaria de entrar

(...)

Eles ficam encantados com o tamanho da casa. Neste momento, a cena corta para a casa vizinha, onde Andrea acorda ao ouvir vozes na casa ao lado.

Andrea (A): Henrique, Henrique! Acorda! Tem gente na casa do lado!

Henrique (H): Não deve ser nada. Vamos dormir.

A: Como não deve ser nada? Você nunca se preocupa com nada. As luzes estão acesas.

H: Quem sabe eles não compraram?

A: E resolveram mudar pra cá às três da manhã?

No jardim, Brau e Michele estão na piscina. Andrea chega na varanda observando os vizinhos com um binóculo. A câmera, através do binóculo, foca em Brau na piscina, de braços abertos. Andrea ao ver Brau, passa o binóculo para Henrique

A: É ladrão! É ladrão!

H: Que isso! Como é que você sabe?

Henrique pega o binóculo e observa a piscina. Neste momento, avista Michele, que está tirando o sutiã para nadar com Brau. Henrique fica hipnotizado com a beleza de Michele e não manifesta interesse e atenção para o que sua esposa diz.

A: Você acha que esse cara pode ser dono disso tudo?

H: Não...

A: Eu ligo pra polícia direto ou chamo o segurança?

H: Sim...

A: Sim o que Henrique? Polícia ou segurança?
H: Polícia... não, segurança... primeiro o segurança.
Henrique continua observando Michele nadar. Enquanto isso Andrea liga para o segurança do condomínio.
A: Tenente Marques, que demora, hein!
Aqui, a cena corta para casa dos Brau, onde o tenente Marques e outro segurança estão à beira da piscina segurando lanternas
Tenente Marques (TM): Parados! Vocês estão invadindo propriedade particular. Mãos para cima!
 (...)
B: Vem cá, quem é o senhor?
TM: Eu sou o tenente Marques, chefe de segurança do condomínio Moutain Hill. E você, quem é?
B: Peraí, você tá de brincadeira comigo?
T: Tô com cara de quem tá de brincadeira aqui, rapaz?
B: Você realmente não sabe quem eu sou?
H: Não... deveríamos? Quem é você?
Brau e Michele se olham. Brau faz um gesto de “M” com as mãos.
TM: Há háhá Mister Brau?
B: Sou eu!
TM: Então você vai me dizer que ela é a Michele Brau?
B: Ela é a Michele Brau, pronto falei.
 (...)
Em casa, Henrique e Andrea conversam no quarto.
A: Meu pai do céu, o que foi que eu fiz?
H: Que houve?
A: O que houve, Henrique? A gente vai ser vizinho de pagodeiro!
H: Eles não são pagodeiros, eles são músicos. Qual é o problema?
A: O problema é que eles devem fazer festa o dia inteiro. Música a todo volume, um bando de gente na piscina aos gritos, me dáaté arrepio!
H: Amor, Andrea, você tem que abrir a sua cabeça... você tem que se modernizar. Você sabia que o PIB das favelas brasileiras é igual ao do Uruguai? O país mudou, Andrea. O mundo mudou. Chega de tanto preconceito.
 (...) (MISTER BRAU, episódio 01)

Nessa cena inicial é possível ver que em um primeiro momento Andrea já “desconfia” dos Brau e logo depois de ter um contato primário com o casal, os julga ser pagodeiros. Se referindo ao ritmo musical como algo inferior ao que ela está acostumada a escutar.

Em outro episódio, o número 06 da temporada, ao receber a visita de um ex-namorado francês, Jean Louis, em sua casa, Andrea deixa claro que depois da chegada dos novos vizinhos o condomínio não é mais o mesmo. Após o visitante dizer que o condomínio se parece com um shopping center, a madame responde que “esse condomínio já foi requintado, mas depois que chegaram esses vizinhos ficou tudo muito esquisito”. Quando o francês escuta a música que toca na festa de Brau e demonstra afeição pela cultura brasileira ali apresentada, Andrea diz que “amigo europeu gosta de coisas exóticas”.

No mesmo programa, ao descobrir que Michele é adepta ao *DIY* (do it yourselfie), o famoso “Faça você mesma”, Andrea critica a cozinha da coreógrafa, insinuando que seus panos de prato bordado, e outros crochês, são coisas de subúrbio e não de pessoas que moram em um condomínio de luxo e frequentam a “alta sociedade”.

Já no episódio 11, a síndica do Mountain Hill é acusada de ser preconceituosa com diversas classes sociais durante uma entrevista, ao dizer que hoje em dia “todo mundo tem um carro”. Para tirar essa imagem negativa que a mídia passou a seu respeito, ela decide que ser amiga de Michele e se aproximar da cultura negra lhe trará benefícios e status. Neste episódio, pagode, samba e funk são citados como produtos da cultura negra. Além disso o bairro de Madureira, no Rio de Janeiro, é referenciado como origem de Brau e são os botecos, roda de samba e cerveja gelada elementos usados para caracterizar a região.

Ao pensar como Walter Lippamann, em seu texto “Estereótipos” (1970), “na maior parte das vezes, não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos para depois vermos.” (LIPPAMANN, 1970, p. 151) É exatamente desta forma que Andrea age durante toda a temporada. A personagem não busca conhecer o casal, mas sim julgá-los por uma ideia pré-estabelecida e estereotipada.

Os estereótipos alimentados por Andrea, de que negros não podem morar em áreas nobres, possuem profissões pouco valorizadas e não possuem cultura, já foram reforçados em diversas outras produções, como podemos acompanhar no estudo inicial. O seriado vai na contramão desses estereótipos, de forma que conta, a cada novo episódio, que o casal chegou no topo de sua carreira de sucesso graças ao trabalho por eles realizado. Apresenta também alguns elementos da cultura afro, entre eles a música, as referências no vestuário, decoração e gírias.

5.2 CATEGORIA 2 – PERSONAGENS NEGROS CONFUNDIDOS COM EMPREGADOS

Além das implicâncias de Andrea com a cultura e a rotina dos vizinhos, outra situação recorrente durante a temporada foi algum personagem branco confundir os personagens negros de destaque – Brau, Michele e Lima – com um empregado do condomínio e até mesmo com ladrão – assim como já foi apresentado no primeiro episódio do seriado.

A primeira “confusão” acontece no episódio 03, quando Gomes aparece para a entrevista de emprego. A cena começa com Michele preparando o café da manhã, na cena, ela usa roupas diferentes do habitual. Está vestida com uma roupa preta, um avental florido e cabelo preso. No momento em que tira um bolo do forno a campainha toca e ela vai atender.

Michele (M): Sim?

Gomes (G): Bom dia, eu marquei com a dona da casa mas eu acho que cheguei um pouco cedo.

M: “Seu” Gomes?

G: Isso.

M: Pode entrar.

G: Obrigado.

M: Nada, imagina. Tô terminando o café da manhã, você vem comigo?

G: Sim, claro.

(...)

Na cozinha, Michele oferece um café a Gomes. Enquanto coloca açúcar em sua xícara deixa cair um pouco no chão.

G: Desculpe, você tá derrubando o açúcar.

M: Ah, tudo bem, dizem que dá sorte

G: Sal da sorte, açúcar da barata. Melhor limpar agora.

M: Verdade né?

Neste momento, Michele pega um pano e começa a limpar o açúcar derramado no chão

G: Perdão, ela costuma a demorar muito a acordar?

M: Quem?

G: A dona da casa.

M: A dona da casa sou eu.

G: Você? Desculpe. A senhora é a Michele Brau? Desculpe deixa que eu limpo.

M: Para com isso, menino. Já limpei.

G: Eu... Eu... Eu não sabia, eu vi a senhora preparando o café e...

M: Eu gosto, relaxa. Tem gente que faz meditação, yoga, eu faço café da manhã. Ouvi falar muito bem de você.

G: Comecei mal, já comecei falando bobagem.

M: Nada! Faz tempo que eu quero cortar o açúcar do café.

(...) (MISTER BRAU, episódio 03)

Neste mesmo episódio, Andrea confunde Lima com um jardineiro e ainda interpreta um monólogo discutindo a respeito da cor do músico. Logo após uma séria conversa sobre racismo e discriminação racial com seu pai, o advogado Antônio Carlos, a síndica chega no condomínio e vê Lima arrumando a corrente de uma bicicleta. Ele está vestido de forma despojada, usando uma roupa branca, óculos escuros e chapéu.

Andrea (A): Querido, tudo bem? você trabalha aqui?

Lima (L): Mais ou menos.

A: Jardineiro?

Lima se levanta, tira os óculos e responde:

L: Músico!

A: Claro! Você tem maior cara de músico! Olha, não queria que você pensasse que eu pensei que você era jardineiro não só por causa da sua cor, raça... como é que se diz mesmo, sendo politicamente correto? Que a pessoa é escura? Negra? Ou o certo é preto? Olha eu adoro preto, viu?! Meu armário tem pra lá de uns 10 vestidos pretos, ou negros, ou melhor... era melhor eu ter ficado muda. Meu pai me avisou. Eu falei alguma besteira?

L: Desculpa, eu não tava muito prestando atenção. Tava mais de olho no seu decote.

A: Ai, graças! E com muita admiração, muito respeito, muito obrigada, tá?! Desculpa qualquer coisa!

Lima ri.

(...)

Andrea vai em direção ao carro, mas dá meia volta para dizer:

A: Lembrei! Pardo! O senhor é pardo!

L: Sou lá envelope pra ser pardo? Eu sou afro! Atuante e precoce!

Lima sai andando de bicicleta.

(...) (MISTER BRAU, episódio 03)

Ao ser apontado como “pardo” e se defender dizendo que é “afro”, o personagem de Lima não nega suas raízes. O que muitas vezes acontece, quando se tenta minimizar o fato de uma pessoa ser negra a chamando de “morena”. O professor KabengeleMunanga, em entrevista a Adriana Marcolino, publicada no site da revista Carta Capital²⁶, diz que essa dificuldade de se aceitar negro é uma questão que está enraizada na cultura e não algo que incorpore o racismo. Munanga argumenta que esse comportamento acontece

por causa da ideologia racista, da interiorização do negro, há aqueles que alienaram sua personalidade negra e tentam buscar a salvação no branqueamento. Isso não significa que elas sejam racistas, mas que incorporaram a inferioridade e alienaram a sua natureza humana. (MUNANGA, 2012).

Em outro episódio, o de número 07 da temporada, Michele é novamente confundida com uma empregada doméstica, desta vez por Antônio Carlos, pai de Andrea. O mesmo que discursou sobre as atitudes racistas da filha e alertou o telespectador em sua fala que racismo é crime inafiançável. A situação de “confusão” ocorreu da seguinte forma:

Um jacaré invadiu a piscina da mansão dos Brau, por isso o casal resolveu ir passar a noite na casa de seu vizinho. Na manhã seguinte ao acontecimento, Michele está na cozinha procurando algo na geladeira para preparar o café. Neste momento, Antônio Carlos chega e aperta seu traseiro dizendo:

Antônio Carlos (AC): Bundinha!

Michele (M): Qual é, meu irmão! Que isso?

(...)

Na sala, os dois casais – Brau e Michele; Henrique e Andrea - indagam Antônio Carlos

AC: Desculpa eu não sabia que era a Michele, eu achei que era a folguista da Catarina.

M: E porque você achou que eu era empregada?

AC: Porque você tava na cozinha... porque você tava na cozinha.

M: E você acha que tem o direito de passar a mão na empregada?

AC: Era uma brincadeirinha, um jeito carinhoso de dizer bom dia.

B: E você sempre faz isso?

AC: Sempre.

M: E por que você disse bundinha?

AC: ‘Por nádegas’

B: Essa foi boa.

M: Não achei a menor graça!

A: Nem eu.

B: Eu também...

H: Isso, isso configura assédio, você sabe disso, né Antônio Carlos?!

A: Se bem que ela nunca fez nenhuma queixa.

M: Ah, você está insinuando que a empregada gosta de ser apalpada?

AC: Vamos botar uma pedra nesse assunto, eu já admiti que errei e quero pedir desculpas a Michele.

²⁶<http://www.cartacapital.com.br/politica/a-educacao-colabora-para-a-perpetuacao-do-racismo> (acesso em 06/07/2016)

M: E pro meu marido!
AC: Também! Eu peço desculpa a todos.
 (...) (MISTER BRAU, episódio 07)

Nesta situação vemos que a cena não abordou apenas o estereótipo de que o negro em uma mansão é o empregado, mas também a questão do assédio sofrido pela empregada doméstica. Andrea chega a questionar se o fato da doméstica não denunciar está ligado ao fato dela concordar com as apalpadinhas de Antônio Carlos, porém Michele defende a empregada, que não está presente em cena. Apesar de apresentar a situação, o conflito não é levado a fundo na trama e nem aparece em outros episódios.

Podemos citar como carro chefe do preconceito abordado durante a temporada do seriado o episódio número 12, no qual Mister Brau é confundido na porta de um restaurante com o guardador de carro. Este episódio gira em torno da discriminação sofrida pelo músico na saída de um restaurante, enquanto ele grava um *reality* para uma emissora da Chechênia. Um cliente de terno e gravata chega em um carro modelo MBW X6 preto, falando ao telefone e sem titubear, entrega a chave do carro para o músico e diz:

Cliente: Muito cuidado com esse carro!
Brau (B): Ih! O cara pensou que eu era manobrista, me entregou a chave do carro dele. Então tá... leva meu carro, Fabrício.
 (...)
Ao chegar em casa com um carro diferente, Michele o questiona:
Michele (M): Brau vem cá, que carro é esse aí fora?
B: Pois é, o cara me deu. Me confundiu com o manobrista e me entregou a chave. Acredita?
M: Tá brincando...
B: Ôô
M: E você saiu com o carro?
B: Por que não? O cara me deu a chave, não me perguntou nada. Eu também não disse nada pra ele, se ele quiser o carro de volta, ele que me encontre e venha buscar o carro aqui.
M: Vem cá, você é maluco? Eu quero ver se o dono do carro resolve baixar aqui com a polícia na hora do meu jantar.
B: Ah, tomara que ele faça isso. Assim ele vai ter que me explicar porque é que ele me deu a chave do carro. Dependendo do que ele falar, tacho logo um processo nele.
 (...)
No fim do episódio, Brau consegue provar que o cliente em questão, que é um juiz muito conhecido e renomado, agiu de forma racista e recebe uma retratação pública. Além disso, o cantor juntamente com seu advogado, Henrique, encontram provas que mostram que o juiz é malandro e o deixam em uma situação complicada perante a mídia e a sociedade.
 (MISTER BRAU, episódio 12)

Casos como esses, representados no seriado, são recorrentes na vida real. A situação aconteceu com o próprio ator Luis Miranda, interprete de Lima, em um restaurante do Rio de Janeiro em abril de 2016. De acordo com notícias publicadas na época, o ator

comentou o caso em sua conta em uma rede social. No portal Ego²⁷ – plataforma do GShow – a seguinte mensagem foi replicada sobre o ocorrido.

Esse não é o caso de gente recalcada e com problemas de aceitação. Sou bem-nascido, bem-formado e muito bem-educado para distinguir gente sem noção que entra nos lugares sem se dar conta do ambiente. Gente que não observa a quem deve se dirigir e, ao julgar pelas cores, impregna os ambientes com sua empáfia burguesa com o pensamento de que todos estão ali para servir, sem se dar conta que existe o termo 'boa noite'. Entram nos ambientes sem observar ao redor e dizem: mesa para dois! Não há um por favor nos pedidos... Não existe boa noite! Eu e milhares de negros estamos familiarizados com esse ar incrédulo de alguns que julgam que a escravidão não acabou. Não se trata de ser o garçom, faxineiro, pedreiro ou limpador de privada de gente sem noção que se acostumou com serviços à sua disposição. Aqui quem fala é um cidadão independentemente de sua profissão. (DEZAN, 2016)

Da mesma forma que o personagem, podemos ver que o ator também buscou questionar o ocorrido e mostrar que situações como está também acontecem na vida real. Não se calando diante a situação que considerou racista e ainda questionou a forma em que o cliente do restaurante se dirigiu a ele como suposto garçom. Mostrando que a simpatia e educação não estão presentes quando se dirige a palavra a um empregado de profissões que são consideradas socialmente baixas.

5.3 CATEGORIA 3 – RELACIONAMENTOS

Diferente de outras produções em que casais inter-raciais ganham destaque, Mister Brau é protagonizado por um casal de negros. Apresenta em outros núcleos um casal de brancos e também um casal inter-racial, formado por Lima e Maria Augusta (Guta Stresse).

Com elenco que mescla negros e brancos, podemos ver que o relacionamento entre os personagens negros é apresentado de forma diferenciada. Sempre retomando as raízes e prezando pela amizade, respeito e amor, de forma que é possível identificar a construção da identidade coletiva negra dentro do condomínio em que se passa a narrativa. De acordo com Munanga (2012, p. 10) para alcançar essa identidade coletiva “é preciso resgatar sua história e autenticidade, desconstruindo a memória de uma história negativa que se encontra na historiografia colonial ainda presente em “nosso” imaginário coletivo.”

O casal protagonista realiza grande quantidade de cenas de romance e com a mesma intensidade que o casal de brancos. É possível ver através do relacionamento

²⁷<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2016/04/luis-miranda-se-ofende-ao-ser-confundido-com-garcom.html>

construído por eles um amor sólido, e que enfrenta crises como qualquer outro relacionamento.

Outro ponto importante é a participação da família dos protagonistas. Em um episódio da temporada, toda a família de Michele é convidada para a “festa de re-casamento” que os Brau decidem dar. Neste episódio, cenas do passado aparecem em uma lembrança, e nela é possível ver uma festa na qual os parentes de Michele e Brau estão presentes. Mesmo sem falas ou participações ativas na trama, as famílias são citadas como um laço na vida do casal e parte importante do caminho de sucesso que trilharam.

Além da presença simbólica da família, toda equipe de músicos de Mister Brau é composta por negros. Mesmo pequenas participações ao longo da temporada, é possível ver que o casal não se isola de pessoas da mesma cor e possui muitos amigos negros. Durante as festas apresentadas, o número de figurantes também é grande. Além disso, eles sempre citam suas origens, um bairro de periferia.

A amizade entre Brau e Lima também pode ser destacada. Braço direito do músico, Lima também é negro e alvo das indiretas feitas por Andrea e de preconceito. O músico, assim como o casal Brau, defende sua cor e suas origens em todas as situações em que a discriminação racial se faz presente.

O núcleo de empregados é outro ponto a ser notado. Na casa dos Brau trabalham vários funcionários, entre eles negros e brancos. O “personal tudo” de Michele, Gomes, empregado de maior destaque, é branco. Porém em algumas cenas, uma doméstica negra aparece e sempre é tratada muito bem pela patroa. Já o casal de vizinhos, Henrique e Andrea, contam apenas com uma empregada branca, Catarina. O condomínio em que se passa a trama conta com uma equipe de segurança, o de destaque é o Tenente Marque, branco.

No episódio 12 da temporada em questão, Michele e Brau ao questionarem os olhares recebidos pelos outros moradores do Mountain Hill citam que apenas os funcionários os cumprimentam.

Michele (M): Tá certo! Tem que denunciar mesmo. Essa gente fica dizendo que não é racismo, meu amor, mas no fundo é! E muito! Por exemplo, eu sempre cumprimento todo mundo, mas não importa o que eu faça ou como esteja vestida, só quem responde os meus cumprimentos nesse condomínio são os funcionários. Negros. Até agora eu não sei se isso é bom ou ruim.

Brau (B): Engraçado, Michele, eu notei isso mas eu acho bom. Dá uma sensação de aconchego e o melhor de tudo é aquele olhar “daquilo tudo”

M: “Daquilo tudo”?

B: É, aquele olhar apertando o canto da boca com um leve sorrisinho e sobancelha um pouco suspensa e a cabeça de ladinho assim, ó. É, esse olhar parece só um cumprimento né mas na verdade quer dizer o que? Você tá aí, eu tô aqui, mas viemos da mesma origem, brother! Eu tô sabendo a dureza que é, também é pra

mim. Você é um dos poucos, mas não tá sozinho. Aliás, a filha da dona Prudencinha se forma mês que vem...
 (...) (MISTER BRAU, episódio 12)

O olhar ressaltado por Mister Brau na cena destacada é mencionado por Munanga (2012) quando propõe uma observação a respeito do comportamento comum entre alunos de mesma cor.

Creio que além dos preconceitos inegáveis, vocês poderão descobrir alguns comportamentos comuns a todos os alunos negros que podemos considerar como uma característica de sua identidade psicológica coletiva. Mais do que isso, tentam entender porque essas diferenças. Por exemplo: o riso negro, o abraço negro, a postura negra nos espaços frequentados majoritariamente pelos brancos, nos espaços frequentados majoritariamente pelos negros. O que está por traz da música que fala de um sorriso e de um abraço negro? (MUNANGA, 2012, p. 12)

A partir desse questionamento apresentado, podemos pontuar as músicas compostas e apresentadas por Brau ao longo da temporada. Na maioria das vezes, a música é apresentada no final de cada episódio. Composta em parceria com Lima ou com alguma participação especial que ocorreu no episódio, como foi o caso da participação do cantor Mumuzinho. Neste caso, o refrão da música do samba dizia “porque o negro quando canta, canta a dor de uma nação”.

Com elenco que abrange brancos e negros, e apresenta personagens coadjuvantes de diversas profissões, de governanta a advogado, passando por músico e chefe de segurança, vemos que não há personagem que aborde as características do estereótipos de *mammie* ou *pai tomás*. Todos os empregados possuem sua importância na trama de forma individual e vivem suas histórias independentes dos patrões.

Há ainda na trama uma paixão platônica de Henrique por Michele. O advogado de Brau, em mais de uma situação, aparece sonhando acordado ao ver a esposa do cantor. Geralmente, essas cenas ganham um efeito em câmera lenta, e Michele aparece sempre se movimentando de forma sensual, com gestos interpretados por Henrique de forma sedutora. Essas sequências de cenas, alinhadas ao figurino ousado de Michele, ajudam a reforçar o estereotipo da mulata sensual, mas não de forma trágica, como no cinema industrial norte-americano refletido por Hall (1997).

5.4 CATEGORIA 4 – POSICIONAMENTO DOS PERSONAGENS NEGROS FRENTE A DISCRIMINAÇÃO

Em algumas situações de discriminação os personagens parecem não se importar e respondem ora de forma irônica, ora de maneira leve e bem humorada. Porém, em outros momentos, os personagens não se mostram omissos diante uma atitude racista. Pelo contrário, os negros sempre mostram determinados em combater tal ação. O seriado introduziu diálogos educativos que apresentaram a sociedade que a discriminação racial é crime inafiançável.

No episódio 03, Andrea chega ao escritório de advocacia do pai, Antônio Carlos, para saber se tem algum direito legal de proibir Brau de ter um galo cantando em seu quintal. A síndica se mostra preconceituosa e recebe uma lição do advogado no seguinte diálogo:

No escritório de Antônio Carlos, a empregada, negra, está de uniforme na sala servindo café à Andrea e ao Antônio Carlos. Ele se veste com um terno e Andrea está elegante, com blusa de seda rosa e algumas joias.

Andrea (A): E aí, papai?

Antônio Carlos (AC): E aí que eu não posso alegar que o som de galos quebra a regra que proíbe ouvir música em alto volume das 22horas às 10 da manhã, porque galo não é música.

A: Então eu nunca vou conseguir vender aquela casa, papai. Eu sou vizinha de um aviário durante o dia e de uma escola de samba a noite. Eu vou fazer um despacho na encruzilhada com tamborim e galo preto.

Neste momento, Antônio Carlos faz um gesto com a cabeça na direção da empregada que estava servindo o café com sorriso amarelo e diz:

AC: Por via das dúvidas, usa um galo branco.

Andrea olha para a empregada, que se retira da sala, e o advogado continua:

AC: E cuidado com as piadinhas em público que qualquer ataque seu aos únicos negros do condomínio vai ser visto como racismo. E racismo é um crime inafiançável.

A: Você acha que eu sou racista só porque eu acho um absurdo esse tipo de gente desclassificada, sem berço, sem cultura, e sem educação morar num condomínio de luxo?

AC: Acho! Você não pode dizer que eles não tem cultura. Eles tem a cultura deles.

A: Desde quando batucar e rebolar é cultura, papai?

AC: Desde sempre! Eu posso te dar um conselho, Andrea... Bota um vidro duplo na janela, compra uns fones de ouvido. E fica muda, minha filha.

(...) (MISTER BRAU, episódio 03)

Além do discurso explicativo de que discriminação racial é crime, os personagens da trama se mostraram empoderados quando o assunto é preconceito. Mais do que ser punido pela lei, os personagens ao sofrer um ato discriminatório, se mostraram interessados na retratação pública do agressor, colocando assim em pauta a conscientização de cada ser humano e do respeito que todos merecem.

No episódio 13 em que Mister Brau é confundido com um manobrista, depois de alguns maus entendidos entre o cantor e a polícia, o policial sugere que a devolução do carro seja realizada de forma discreta, pois a confusão envolve um juiz famoso e um escândalo poderia prejudicar a carreira de ambos os envolvidos, porém Michele não concorda.

(...)

Michele (M): O senhor só vai tirar esse veículo daqui quando o dono do veículo pisar aqui e pedir desculpas para o Brau pessoalmente.

Lima (L): É isso aí, Michele, tá certíssima!

Henrique (H): Mas tem certeza?

M: Tenho!

Brau (B): A Michele tem certeza! E eu também tenho certeza! Quer dizer, eu chego na porta do restaurante o cara me esculacha. Agora chega na porta da minha casa a polícia me esculacha.

H: Mas se o dono for um bandido...

M: Bandido ou não, meu querido, ele foi racista!

H: Um pedido de desculpa por escrito....

B: Ah, ele não foi preconceituoso por escrito, Rique, então ele tem que me pedir desculpa pessoalmente. Ou então eu boto minha boca no mundo!

(...) (MISTER BRAU, episódio 13)

Além da imposição dos personagens negros, o seriado também apresenta personagens brancos que possuem consciência de que o universo criado na trama, assim como a sociedade em que vivemos, é repleta de preconceitos e está longe de ser o paraíso da democracia racial. Um dos personagens que toma partido para defender ofensas e qualquer tipo de discriminação enfrentada pelos Brau, é Henrique.

No episódio 03, após ser indicado ao Grammy Latino, Mister Brau é acusado de ser racista por transformar uma canção símbolo da Venezuela em kuduro-funk. Isso faz com que uma manifestação se forme em frente sua residência. O advogado do cantor depois de tomar um pouco de omiodara²⁸, aparece discursando para os manifestantes.

Henrique (H): Eu acredito numa nova forma de enxergar a sociedade, não tô aqui pra brigar por vocês, o meu grito é pela tolerância! Tolerância, gente! A favor dos seres humanos e suas misturas. Se somos todos iguais, se temos direitos iguais, por que não misturar todos os ritmos? Latinos, africanos, europeus, asiáticos, oceânicos, sim, oceânicos! são os ritmos da Oceania, que inclui Austrália, Nova Zelândia, Nova Caledônia, Nova Guiné, Timor Leste e muitas outras ilhas! Além da Indonésia que faz parte da Oceania e da Ásia, gente!

Andrea chega.

A: Henrique, você está bem?

H: Eu tô ótimo! Nunca estive tão bem! Nunca estive tão bom! Bem bom! Mister Brau! Mister Brau é um afro descendente brasileiro que se tornou um brasileiro afro descendente! Ascendendo socialmente e ascendendo a mente social, com sua arte musical.

Os manifestantes aplaudem.

H: Ainda não terminei, ainda não terminei. Enquanto a burguesia come hambúrguer e tem azia, enquanto alguns tem a bolsa vazia sem um real, outros acham que é real uma bolsa de 50 mil reais

A: Henrique, desce. Vem aqui.

Andrea puxa Henrique para perto de si. Neste momento, o advogado pela a bolsa da síndica e exhibe para os manifestantes.

H: Uma bolsa vazia de pano de couro, sei lá o que que é isso, que pode encher que pode encher a barriga de 50 famílias em um ano. Essa é a verdadeira bolsa família! Atenção, atenção! Olha o que eu faço com essa bolsa! *Henrique joga a bolsa para o*

²⁸ Bebida alucinógena de Mister Brau, feita com cachaça e raízes.

alto – pessoas aplaudem a atitude – Andrea fica incrédula. É isso aí! Vamos festejar a mistura! E misturar a festa e o Brau paga tequila, viva a tequila!
 (...) (MISTER BRAU, episódio 03)

A atitude de Henrique em defesa de Brau e da igualdade vai na oposição das atitudes demonstradas por sua esposa, Andrea. E nos ajuda na reflexão de que para que exista respeito é necessário uma mudança na mentalidade da sociedade e na cultura construída ao longo dos anos. Em busca da igualdade racial, o episódio número 02 da temporada debate um ponto de como o preconceito está impregnado em nossa sociedade. O episódio trata da questão dos vários tons de cor da pele existentes, a partir do momento em que Mister Brau machuca o dedo tocando tambor.

Michele entrega ao músico uma caixa de esparadrapo que se diz “cor da pele”. Lima ao ler a informação no rótulo, questiona em tom irônico:

Lima (L): É cor da pele...

Brau (B): O que foi?

L: Tá escrito aqui: “cor da pele”.

Brau pega a caixa assusta e lê:

B: Cor da pele.... Não, não. Parou, parou! Como assim cor da pele? Cor da pele? Não! No Brasil são 52% de negros.

L: É isso mesmo! Nós somos maioria. Cor da pele no Brasil tinha que ser cor da pele escura.

B: Melhor, deveria ter várias cores. Cada pele é de uma cor. Olha aqui, uma coisa, outra coisa. *Apontando pra vários convidados.* Todo mundo é diferente. O mundo não é preto e branco, né, isso? Deveria ter várias cores, deveria ter um adesivo multicolor. Devia não, deve ter. Vai ter. Terá. Teremos. Vamos fazer um.

(...)

Brau decide nomear a criação de um esparadrapo com vários tons de Braudaide. Durante o episódio, recebe a acusação de plagiar um produto já existente no EUA. Para que seu produto possa entrar de vez no mercado, o cantor participa de uma audiência de conciliação com representantes da marca americana e de um conciliador. O músico então apresenta a ideia de seu produto.

B: O Braudaide não é apenas um plástico cor da pele, é a foto da pele de uma pessoa. Da sua pele, de várias peles, de várias cores, com detalhes, cicatrizes, tatuagens, pelos, texturas, umbigos, mamilos, cortes, arranhões...

Conciliador: Nós já entendemos.... Adiante, por favor.

B: Então, senhor juiz.... Eu garanto que ao contrário do produto já existente, o Braudaide nunca quis se confundir com a pele de quem usa. Muito pelo contrário, a nossa intenção, a minha intenção, sempre foi misturar as cores. A mistura é sempre mais saudável. E eu posso provar isso se o senhor permitir que eu lhe mostre minha música.

“Toda beleza é rara pela mistura, quando ela se separa vira feiura. Mistura sara, mistura cura. Da pele clara, a pele escura, Braudeid sara, Braudeid cura”



(...) (MISTER BRAU, episódio 02)

Abraçando as posições apontadas por Araújo (2000) notamos que “Mister Brau” busca em sua construção narrativa vincular questões profundas da sociedade e cultura e sugere uma conexão entre a história do cantor fictício que cresceu na vida e se tornou referência para seus seguidores e a história do negro na teledramaturgia. No ponto em que o negro começou e por muito tempo permaneceu como personagem coadjuvante e sem vínculos com a trama principal, até o ponto em que ganha uma produção onde é protagonista e pode assim, denunciar e pautar questões que por muito tempo ficaram deixadas de lado e escondidas atrás de melodramas que prezavam apenas por um tom de pele.

6 CONCLUSÃO

A partir do desenvolvimento do trabalho, foi possível apresentar os estereótipos que envolvem a identidade negra e se fazem presentes na teledramaturgia brasileira e a maneira na qual estes modos de representação estão se modificando ao longo dos anos. Assim como a maneira de apresentar a história de personagens afrodescendente, o jeito em que os personagens se comportam na trama e sua importância para a narrativa do produto audiovisual em questão.

Concluimos que a representação do negro na teledramaturgia brasileira ao longo dos anos foi se modificando e ganhando cada vez mais destaque. O primeiro personagem negro que fugia dos padrões impostos até então e possuía importância na narrativa seriada foi o Dr. Percival, apresentado ao público no ano de 1975 na telenovela “Pecado Capital”, de Janete Clair. Vimos o primeiro protagonismo negro realizado por Taís Araújo em “Da Cor do Pecado” (João Emanuel Carneiro, 2004), na pele de Preta, e no horário nobre da Rede Globo, vivendo Helena em “Viver a Vida” (Manoel Carlos, 2010).

Durante o estudo foi possível observar as mudanças comportamentais dos personagens negros, a forma em que a perspectiva histórica da escravidão se modificou ao ser apresentada em uma telenovela e também maneira em que as relações pessoais, sejam amorosas, familiares ou profissionais, dos personagens influenciam dentro da trama.

Com o foco do trabalho no seriado “Mister Brau”, foi realizada a análise da primeira temporada de forma que podemos verificar se existia ou não, a presença de algum estereótipo herdado ou alguma repetição de situações na vida dos personagens. Tendo como hipótese que o seriado quebra os padrões e estereótipos até então apresentados na teledramaturgia brasileira, é possível confirmar a hipótese a partir da análise realizada. Porém, com algumas ressalvas.

As características e a postura perante a sociedade de nenhum personagem apresentado no seriado se enquadra aos padrões de estereótipos concebidos por Donald Bogle, e usados por Araújo e Hall. Entre os personagens negros de destaque analisados – Michele, Brau e Lima – não identificamos o “mulato trágico”, “mammie”, “Tom”, “badbuck” e “coons”. Apesar de se tratar de um seriado de comédia e em alguns momentos o humor de Lima ou Brau remeter ao papel de “coon”, a personalidade e história de vida apresentada dos personagens não conduz para identificá-los como tal.

Porém, a exaltação da beleza física do negro se faz presente principalmente nas cenas de Michele com Henrique. O advogado vê a coreógrafa como uma musa, e nutre por ela

uma paixão platônica, que não faz questão de esconder em algumas cenas. A sensualidade de Michele também é ressaltada por suas roupas e personalidade marcante.

Característico também das produções nacionais que apresentam negros com destaque, são as adaptações de malandro carioca. Neste estereótipo podemos encaixar Lima. O músico está sempre com figurino simbólico, terninhos de cores claras e chapéu são essenciais em seu visual. Seu comportamento também remete ao malandro. Boêmio, o braço direito de Brau está sempre envolvido em situações ímpares, buscando prazer e diversão, está sempre a fim de ganhar uma grana fácil ou conquistar mulheres com seu charme e malemolência.

Apontamos que a cultura negra e as referências afro se fizeram presentes em toda a trama analisada, seja através das roupas, acessórios, itens de decoração e, claro, nos ritmos tocados por Brau em suas canções. Além da ótima relação com a comunidade negra, a família do casal apareceu em um episódio da temporada e em todas as festas promovidas pelo cantor e sua companheira um grande número de figurantes negros estava presente em cena, o que se fez entender que o casal mantém amizades com seu grupo racial. Ainda pontuando as relações presentes na narrativa, vemos que no núcleo de amigos próximos do casal há pessoas negras e brancas, mostrando que o importante para se construir uma amizade sólida e verdadeira é o caráter e confiança que o outro passa, independentemente de cor da pele.

Um ponto considerado parte da identidade de produções que têm como trama central a história de afrodescendentes é a gastronomia e a religião. No seriado analisado, apesar do protagonismo de um casal negro, esses tópicos ficaram de fora. A religião não foi citada por nenhum personagem, nem usada como referência em situações apresentadas. A gastronomia típica também não fez parte do cardápio dos Brau.

Toda o processo verificado no decorrer do enfoque da representação do negro na teledramaturgia, se deve ao fato da telenovela estar buscando, cada vez mais, se aproximar das reais situações do cotidiano do telespectador e representar na tela todas as camadas da sociedade, com suas diferenças e peculiaridades. Em um momento em que o país está vivendo uma promoção de direitos e sequência de denúncias de racismo, os negros vem se tornando cada vez mais presentes nas classes dominantes e ganhando o reconhecimento merecido.

Pode-se dizer, então, que “Mister Brau” propõe uma crítica de valores ao apresentar para uma sociedade que está acostumada a ver no horário nobre negros apenas como empregados domésticos e confidentes dos protagonistas, um casal afrodescendente com condição financeira elevada, relação sólida e uma carreira bem sucedida. O seriado propõe, an

ainda, usando a ironia uma discussão sobre racismo e pode ser apontada como uma tentativa de mudar o panorama do negro da televisão brasileira.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: SENAC, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BRANDÃO, Cristina. A radicalização de Beto Rockfeller: o discurso contemporâneo da telenovela brasileira. In: COUTINHO, Iluska; SILVEIRA JR, Potiguara Mendes da (Orgs.) **Comunicação: tecnologia e identidade**. Rio de Janeiro: Muad X, 2007. p. 165-181.

_____; FERNANDES, Guilherme Moreira. Telenovela brasileira: formato que vem se impondo há seis décadas. In: BRANDÃO, Cristina; COUTINHO, Iluska; LEAL, Paulo Roberto Figueira (Orgs.) **Televisão, Cinema e Mídias Digitais**. Florianópolis: Insular, 2012. p. 19-46.

COCA, Adriana Pierre; SANTOS, Alexandre Tadeu dos. Formatos da Ficção Seriada Televisual: Tradições e perspectivas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXVII, FOZ DO IGUAÇU, PR. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2014. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1243-1.pdf>>, Acesso em 10 jul 2016.

DEZAN, Anderson. Luís Miranda de ofende ao ser confundido com garçom no Rio. **Portal Ego**, Famosos. 08 abr 2016. Disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2016/04/luis-miranda-se-ofende-ao-ser-confundido-com-garcom.html>. Acesso em 12 jun 2016.

FERNANDES, Guilherme Moreira. A representação da identidade negra na telenovela Lado a Lado: outros estereótipos. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, XX, UBERLÂNDIA, MG. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2015/resumos/R48-1098-1.pdf>. Acesso em 12 jul 2016.

FONSECA JR, Wilson Corrêa da. Análise de conteúdo. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006. p. 280-304.

G 1. **Fantástico**. Disponível em: <http://g1.globo.com/fantastico/videos/t/edicoes/v/lazaro-ramos-mostra-quem-e-mister-brau-astro-pop-venerado-por-musicos/4448010/>. Acesso em: 12 jun 2016.

G SHOW. **Domingão do Faustão**. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4464298/>. Acesso em: 12 jun 2016.

_____. **Encontro com Fátima Bernardes**. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4631895/> Acesso em: 12 jun 2016.

GRIJÓ, Wesley Pereira; SOUSA, Adam Henrique Freire. O negro na telenovela brasileira: a

atualidade das representações. **Estudos em Comunicação** 11 (2012): p. 185-204, 2012. Disponível em: <http://www.ec.ubi.pt/ec/11/pdf/EC11-2012Mai-09.pdf>. Acesso em: 11 jul 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra. Trad. Sayonaram Amaral. In: SOVIK, Liv (org.). **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 317-330.

HALL, Stuart. The spectacle of the ‘other’. In: _____ (org.). **Representacion: cultural representation and signifying practices**. London: Sage; Open University, 1997b. p. 223-279.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2001.

LIPPMANN, Walter. Estereótipos. In: STEINBERG, Charles (org.). **Meios de Comunicação de Massa**. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 149-159.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo; MUNGIOLI, Maria Cristina P. Brasil: tempo de série brasileira? In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo; OROZCO GOMÉZ, Guillermo (Orgs.). **Relações de Gênero na Ficção Televisiva**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 117-159.

MARCOLINI, Adriana. Entrevista Kabengele Munanga – “A educação colabora para a perpetuação do racismo”. **Portal Carta Capital**, Política, 30 dez 2012. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/politica/a-educacao-colabora-para-a-perpetuacao-do-racismo>. Acesso em 17 jul 2016.

MARTINS, Marinildes. **O negro Cristalizado: a permanência de estereótipos, distorções e preconceitos na teledramaturgia brasileira**. 90f. 2013. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP. 2013.

MARTINS, Solange. A personagem negra na telenovela brasileira: alguns momentos. **Revista USP**. N° 48. p. 88-99. São Paulo. Dezembro/ Fevereiro 2000/2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32894>. Acesso em 11 jul 2016.

MEMÓRIA GLOBO. **Subúrbia**. 2012. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/suburbia.htm>. Acesso em 12 jun 2016.

_____. **Mister Brau**. 2015. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/mister-brau/mister-brau-trama-principal.htm>. Acesso em 16 jun 2016.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil. **Estudos Avançados** 18 (50), p. 51-65. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a05v1850.pdf>.> Acesso em 19 fev. 2016.

ORTIZ, Renato. Evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mario Ortiz Ramos. **Telenovela: História e Produção**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 11-54.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RAMOS, José Mário Ortiz; BORELI, Silvia Helena Simões. A telenovela diária. . In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mario Ortiz Ramos. **Telenovela: História e Produção**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 55-108.

TELEDRAMATURGIA. Site Criado e Mantido por Nilson Xavier. Disponível em: teledramaturgia.com.br. Acesso em 15 jul 2016.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso: planejamento e métodos**. Trad. Daniel Grassi. 2ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.