



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

JUARA CASTRO DA CONCEIÇÃO

“Não dá pra fugir dessa coisa de pele”:
imagens e afetos de mulheres negras em telenovelas brasileiras

GOIÂNIA
2023

**UFG**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE
TESES****E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Juara Castro da Conceição

3. Título do trabalho

“NÃO DÁ PRA FUGIR DESSA COISA DE PELE”: imagens e afetos de mulheres negras em telenovelas brasileiras.

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a)** consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Juara Castro Da Conceição, Discente**, em 25/04/2023, às 08:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 25/04/2023, às 08:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3696281** e o código CRC **A732FF7C**.

JUARA CASTRO DA CONCEIÇÃO

“Não dá pra fugir dessa coisa de pele”:
imagens e afetos de mulheres negras em telenovelas brasileiras

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania

Linha de Pesquisa: Mídia e Cultura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciene de Oliveira Dias

GOIÂNIA
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

da Conceição, Juara Castro

"Não dá pra fugir dessa coisa de pele" [manuscrito] : imagens e afetos de mulheres negras em telenovelas brasileiras / Juara Castro da Conceição. - 2023.
CCI, 201 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras, lista de tabelas.

1. afeto. 2. imagem. 3. mulheres negras. 4. telenovelas. I. Dias, Luciene de Oliveira, orient. II. Título.

CDU 007



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº **06/2023** da sessão de Defesa de Tese de **Juara Castro da Conceição** que confere o título de Doutor(a) em **Comunicação**, na área de concentração em **Comunicação, Cultura e Cidadania**.

Aos **catorze dias de abril de dois mil e vinte e três**, a partir das catorze horas, no auditório da Faculdade de Informação e Comunicação, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada **“NÃO DÁ PRA FUGIR DESSA COISA DE PELE”**: imagens e afetos de mulheres negras em telenovelas brasileiras. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora **Luciene de Oliveira Dias (PPGCOM/FIC/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Erinaldo Dias Valério (**PPGB/UFCA**), avaliador titular externo, cuja participação ocorreu por videoconferência; Professora Doutora **Lara Lima Satler (PPGCOM/FIC/UFG)**, avaliadora titular interna; Professora Doutora **Tânia Ferreira Rezende (PPGLL/FL/UFG)**, avaliadora titular externa ao Programa; e Alice Fátima Martins (**PACC/UFRJ**), avaliadora titular externa. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora **Luciene de Oliveira Dias**, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos **catorze dias de abril de dois mil e vinte e três**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 14/04/2023, às 17:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lara Lima Satler, Professora do Magistério Superior**, em 14/04/2023, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alice Fátima Martins, Usuário Externo**, em 14/04/2023, às 17:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tânia Ferreira Rezende, Professora do Magistério Superior**, em 14/04/2023, às 17:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Erinaldo Dias Valerio, Usuário Externo**, em 17/04/2023, às 09:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3634942** e o código CRC **541F57FE**.

Referência: Processo nº 23070.013996/2023-90

SEI nº 3634942

Para minha vó, Firmina, com quem dividi quarto, coração e muitas novelas por toda a vida. Sinto falta de pedir sua bênção e beijar suas mãos, mas sei que daí você me benze por inteira.

Para o meu pai, João, que me chamou de doutora desde que terminei a graduação. Você acreditou mais que eu. Amo vocês por toda a eternidade.

AGRADECIMENTOS

“Eu não quero mais conversa, com quem não tem amor...”. Esse trecho de Erasmo Carlos é uma música, mas também é uma decisão minha enquanto pesquisadora. A escrita desta tese é rasgada com dor e despedidas. Eu tive que ser forte para continuar. Uma pandemia, muito tempo sem bolsa... tentando me recuperar da partida de minha avó e “pega” de surpresa pela perda do meu pai na finalização deste processo. Incrivelmente, é por eles que não desisti. Isso aqui também é cura, apesar de todo o adoecimento. Se não fosse a escrita, eu não seria. Nas linhas que seguem este novelo, vou falar dos afetos que me sustentam e me fazem o que eu sou.

Agradeço primeiramente a Deus, aos meus Guias e meus Orixás que me acompanham e protegem. A espiritualidade me abraça e me mantém firme. Maria passou na frente para que este dia chegasse. Minha família é minha fortaleza! Saúdo a minha mãe, Maria Laura, por me acompanhar nesta e em tantas outras jornadas. Você é a mulher mais forte que eu conheço! Teve a quem puxar. Nós que somos frutos de Firmina: nascemos com teimosia e destino. Eu tenho certeza do seu amor todos os dias. Ao meu pai, João. Homem incrível e com o melhor humor desse mundo. Quando a gente assistia qualquer coisa na televisão, era diferente. Sinto tanta falta... Melhor do que ser doutora, é ser sua filha! Obrigada por fazer o possível e o impossível pelos nossos sonhos. O seu silêncio fala no meu coração. Agradeço a minha irmã, Thanara, pelo amor que me encoraja e me acolhe. Você me conhece tanto. Eu até me assusto! Quero realizar muitos sonhos ao seu lado, com as melhores músicas na trilha sonora e no coração. Te amo, caçula!

À minha orientadora, Luciene Dias, por segurar a minha mão. Você me inspira em todos os sentidos. Neste trajeto, já tivemos várias fases, mas hoje te abraço como mestra e amiga. Sigamos em sintonia e leveza! Não esqueço também das minhas orientadoras nesta jornada completa: Gisela Maria e Rose Ferreira - vocês são referências! Se posso sonhar em ser pesquisadora, é porque sei que vocês existem. Ao meu amigo tão amado, Márcio Monteiro - tua torcida e apoio me renovaram inúmeras vezes neste percurso.

Saúdo também as duas instituições que me acolheram nessa caminhada do doutorado e me proporcionaram sobreviver. Afinal, pesquisa não se faz sem fomento! Gracias, Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e Faculdade de Administração, Ciências Econômicas e Ciências Contábeis da Universidade Federal de Goiás (FACE/UFG), onde fui professora substituta e bolsista técnica da assessoria de comunicação, respectivamente.

Agradeço também a CAPES e ressalto que apesar do aumento chegar quando minha bolsa está acabando, quero dizer que: “fiz o L” e farei sempre que possível!

Nomear é difícil, mas se faz necessário. Aqui citarei minhas amigas e amigos que escrevem esta história comigo e representam tanta gente. Rhayra, obrigada por ser e permanecer. Amiga, comadre, confidente. Te amo demais! Pauliny, companheira de samba e amor até mais tarde. Nossa amizade é presente! Agrício e Agda, meus totalmente entregues. Sem vocês, a alegria não é completa. Amo tudo o que somos. Victor Hugo, Kyron e Henrique, minhas verdades, minha agência, meus segredos. Eu amo vocês! Guilherme, meu lixinho favorito. Obrigada por essa amizade tão linda! João Lúcio, um amigo de amor e palavras. Graças a você muita coisa sempre acontece. Amo você e o que construímos! Lucas, uma amizade em que eu literalmente “descanso”. Nós somos muito. Te amo! Tâmara e Mayra, obrigada por andarem comigo no recreio. Rapha e Jojô, quem diria que não seria só um “amor de mestrado”. Enfim, aos meus pariceiros e pariceiras do “Ladras de Cabo”, “Caravana Cigana”, “Lixão da Mãe Lucinda”, “Tuitou toda”, “Quareneiva”, “Rafaella Recebe” “Pretas Patrícias” e “Pindobeiras”... é muito amor, risada e humilhação. Não sei por quanto tempo isso fará sentido, mas hoje tudo isso faz todo sentido - William, obrigada! Agradeço imensamente pela torcida e pelos afetos tão reais que me cercam e curam.

Agradeço às rodas de samba que me mantiveram viva nessa jornada. É como diz Caetano: “sem samba não dá!”. As cervejas, vinhos e noites nas jantinhas e barzinhos de “gyn city”. Aos meus afetos ludovicenses, goianos, baianos, cariocas, mineiros, manauaras e de todos os cep's que visitei nesta jornada. Às mulheres negras que me fazem sonhar, lutar e resistir, especialmente minha amiga Suyan, que tantas vezes segura minha mão. Aos meus vizinhos tão amados, em especial a minha amiga mais antiga, Mariana, que se tornou uma irmã. A quem segurou a minha mão e a quem também soltou... a vida também é feita de livramentos. Aos meus amigos depois dos 30, Ivamberto e Jerry. O que a gente constrói me faz acreditar que nunca é tarde. Me alongaria mais, até porque o afeto não carece de medida, mas às vezes é preciso parar de escrever para amar de verdade. Vamos para o mundo! Afeto é revolução!

*“Cantar, sempre que for possível,
não ligar pros malvados, perdoar os pecados.
Saber, que nem tudo é perdido,
se manter respeitado, pra poder **ser amado.**”
(Mutirão de Amor - Jorge Aragão da Cruz)*

RESUMO

Esta tese se propõe a investigar os afetos de mulheres negras em imagens produzidas a partir das telenovelas brasileiras da TV Globo. As análises partem das personagens interpretadas pela atriz Taís Araújo entre os anos de 1997 e 2022. Elas são: Vivian, de “Anjo Mau” (1997); Edivânia, de “Meu bem querer” (1998); Selminha Aluada, de “Porto dos Milagres” (2001); Preta, de “Da Cor do Pecado” (2004); Ellen, de “Cobras e Lagartos” (2006); Alícia, de “A Favorita” (2008); Helena, de “Viver a Vida” (2009); Maria da Penha, de “Cheias de Charme” (2012); Verônica, de “Geração Brasil” (2014); Michele, de “Mister Brau” (2015), Vitória, de “Amor de Mãe” (2019); e Clarice, de “Cara e Coragem” (2022). É realizado um estudo a partir da análise cultural das imagens, considerando seus elementos estéticos e os cruzamentos das mesmas considerando a produção de sentido do afeto. Pela narrativa de telenovela, apresentam-se também discussões sobre narrativa ficcional seriada e televisão. Além dos Estudos Culturais Latino-Americanos enquanto aporte teórico-metodológico e espacialidade de análise. As imagens utilizadas neste trabalho são eletrônicas, frutos de um campo imagético impulsionado pela presença de tecnologias digitais. A procura das imagens foi intermediada pelo Google, que além de ser um mecanismo de pesquisa é também software e uma empresa multinacional de publicidade. Diante disso, discute-se ainda a virtualização da memória destas narrativas ficcionais a partir das suas imagens. A afetividade vem como objeto de análise a partir dos eixos temáticos de: maternidade, relações afetivo-sexuais e amizade. Ao falar da afetividade de mulheres negras, a partir de personagens televisivas tocam-se elementos como raça, gênero e classe. Além das discussões geracionais e também estéticas das personagens apresentadas. A partir de uma análise cultural das imagens, encontra-se nesta pesquisa uma possibilidade de entendimento das telenovelas e de suas personagens, por meio do campo imagético que compõe a sua memória. Estamos falando de imagens para além de uma linha tecnológica, orientadas pelo afeto racializado enquanto possibilidade de compreensão da comunicação a partir do vínculo.

Palavras-chave: Afeto. Imagem. Mulheres Negras. Telenovela.

ABSTRACT

This thesis proposes to investigate the affections of black women in images produced in Brazilian soap operas on TV Globo. The analyzes are based on the characters played by actress Taís Araújo between the years 1997 and 2022. They are: Vivian from “Anjo Mau” (1997), Edivânia from “Meu Bem Quer” (1998), Selminha Aluada from “Porto dos Milagres” (2001), Preta from “Da Cor do Pecado” (2004), Ellen from “Cobras e Lagartos” (2006), Alicia from “A Favorita” (2008), Helena from “Viver a Vida” (2009), Maria da Penha from “Cheias de Charme” (2012), Verônica from “Geração Brasil” (2014), Michele from “Mister Brau” (2015), Vitória from “Amor de Mãe” (2019) and Clarice from “Cara e Coragem” (2022). A study is carried out based on the cultural analysis of the images, taking into account their aesthetic elements and their intersections, considering the production of the meaning of affection. Recognizing the soap opera narrative, there are also discussions about fictional series and television narratives. In addition to Latin American Cultural Studies as a theoretical-methodological contribution and analysis spatiality. The images used in this work are electronic, the result of an imagery field driven by the presence of digital technologies. The search for images was intermediated by Google, which in addition of being a search device is also software and a multinational advertising company. In view of this, the virtualization of the memory of these fictional narratives based on their images is also discussed. Affectivity comes as an object of analysis from the thematic axes of: motherhood, affective-sexual relationships and friendship. When talking about the affectivity of black women, from television characters elements such as race, gender and class are touched. In addition to the generational and also aesthetic discussions of the characters presented. Based on a cultural analysis of the images, this research presents a possibility of understanding soap operas and their characters, through the imagery field that makes up their memory. We are talking about images beyond a technological line, guided by racialized affection as a possibility of understanding communication from the bond.

Keywords: Affection. Image. Black Women. Soap Opera.

RESUMEN

Esta tesis se propone investigar los afectos de mujeres negras en imágenes producidas a partir de telenovelas brasileñas en TV Globo. Los análisis parten de los personajes interpretados por la actriz Taís Araújo entre los años 1997 y 2022. Son: Vivian, de “Anjo Mau” (1997); Edivânia, de “Meu Bem Querer” (1998); Selminha Aluada, de “Porto dos Milagres” (2001); Preta, de “Da Cor do Pecado” (2004); Ellen, de “Serpientes y lagartos” (2006); Alicia, de “A Favorita” (2008); Helena, de “Viver a Vida” (2009); Maria da Penha, de “Cheias de Charme” (2012); Verónica, de “Geração Brasil” (2014); Michele de “Mister Brau” (2015); Vitória, de “Amor de Mãe” (2019); y Clarice, de “Cara e Courage” (2022). Se realiza un estudio a partir del análisis cultural de las imágenes, considerando sus elementos estéticos y sus intersecciones, considerando la producción del sentido del afecto. A través de la narrativa de la telenovela, también hay discusiones sobre la narrativa ficcional serial y la televisión. Además de los Estudios Culturales Latinoamericanos como aporte teórico-metodológico y espacialidad de análisis. Las imágenes utilizadas en este trabajo son electrónicas, resultado de un campo de imágenes impulsado por la presencia de las tecnologías digitales. La búsqueda de imágenes fue intermediada por Google, que además de ser un motor de búsqueda también es un software y una multinacional de publicidad. Ante ello, también se discute la virtualización de la memoria de estas narrativas ficcionales a partir de sus imágenes. La afectividad surge como objeto de análisis a partir de los ejes temáticos: maternidad, relaciones afectivo-sexuales y amistad. Al hablar de la afectividad de las mujeres negras, desde los personajes televisivos se tocan elementos como la raza, el género y la clase. Además de las discusiones generacionales y también estéticas de los personajes satisfechos. A partir de un análisis cultural de las imágenes, esta investigación ofrece una posibilidad de comprensión de las telenovelas y sus personajes, a través del campo imaginario que conforma su memoria. Hablamos de imágenes más allá de una línea tecnológica, guiadas por el afecto racializado como posibilidad de entender la comunicación desde el vínculo..

Palabras-clave: Afecto. Imagen. Mujeres negras. Telenovela.

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 Quadro de personagens analisadas	30
Quadro 02 Quadro de personagens e descrição de afetos	32
Quadro 03 Telenovelas em que Taís Araújo atuou e sua proporção de atores e atrizes brancos e não-brancos com o total de personagens	143

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 Preta	49
Figura 02 Alícia	50
Figura 03 Michele	50
Figura 04 Vitória	51
Figura 05 Selminha Aluada	72
Figura 06 Selminha Aluada	73
Figura 07 Mosaico Viver a Vida (2009)	79
Figura 08 Helena & Tereza, Viver a Vida	79
Figura 09 Helena & Marcos, Viver a Vida	80
Figura 10 Série: Friends (1994-2004)	82
Figura 11 Teaser de lançamento (QVVJA)	83
Figura 12 Autores e autoras TV Globo	86
Figura 13 Autores e autoras TV Globo	86
Figura 14 Maria da Penha e Lygia	89
Figura 15 Maria da Penha e Lygia	90
Figura 16 Penha, Lygia e Gilson	91
Figura 17 Cida, Rosário e Penha	92
Figura 18 Maria da Penha e Sandro	116
Figura 19 Maria da Penha e Otto	117
Figura 20 Maria da Penha e Gentil	118
Figura 21 Maria da Penha e Gilson	119
Figura 22 Verônica, Jonas e Pamela	120
Figura 23 Verônica, Jonas e Pamela	121
Figura 24 Ritinha (Aisha Jambo)	124
Figura 25 Malena (Lucy Ramos)	125
Figura 26 Paco & Preta	128
Figura 27 Viver a Vida	129
Figura 28 Viver a Vida	130
Figura 29 Clarice e Ítalo	131
Figura 30 Matéria UOL	133
Figura 31 Matéria UOL	134
Figura 32 Arquivo	136
Figura 33 Preta & Dona Lita	144
Figura 34 Vitória & Paulo	145
Figura 35 Vitória & Davi	146
Figura 36 Vitória & Raul	147
Figura 37 Roda de Imagens 01	163
Figura 38 Roda de Imagens 02	166
Figura 39 Roda de Imagens 03	168
Figura 40 Roda de Imagens 04	169
Figura 41 Roda de Imagens 05	171
Figura 42 Roda de Imagens 06	173
Figura 43 Roda de Imagens 07	174
Figura 44 Roda de Imagens 08	176
Figura 45 Roda de Imagens 09	178
Figura 46 Roda de Imagens 10	180

Figura 47 Roda de Imagens 11	181
Figura 48 Roda de Imagens 12	183
Figura 49 Roda de Imagens 13	185
Figura 50 Roda de Imagens 14	187
Figura 51 Roda de Imagens 15	189
Figura 52 Roda de Imagens 16	190
Figura 53 Roda de Imagens 17	191

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
I - “Senti na pele a mão do teu afeto”: breve percurso por mulheres, telenovelas, imagens e afetos	18
II - “E eu não sou noveleira?”: Como a telenovela desabrochou como objeto	21
III - “Preta, preta, pretinha”: as personagens interpretadas por Taís Araújo como objeto de análise	23
IV - “Será que é amor? Parece muito mais”: De quais imagens e relações nós estamos falando?	30
CAPÍTULO I - “MULHER DO FIM DO MUNDO” E O AMOR: MIRAGENS TEÓRICO-CONCEITUAIS DO VÍNCULO AMOROSO	34
1.1 Pensamentos e possibilidades para o vínculo amoroso	34
1.2 O vínculo amoroso por quem desbrava a mente	38
1.3 O gênero enquanto produção afetiva	43
1.4 Miragens epistemológicas a partir do vínculo amoroso	52
1.5 Ficção como tecnologia e cultura	58
CAPÍTULO II - O “PRINCIPIA” SÃO AS MULHERES PRETAS: AS POSSIBILIDADES DE PENSAR MULHERES RACIALIZADAS	67
2.1 O amor enquanto fenômeno social imagético	77
2.2 Por uma pedagogia amorosa nas imagens	84
2.3 Mulheres negras e a experiência comum nas telenovelas	88
CAPÍTULO III - “NOVELA ME ALIVIA, É A MINHA CACHAÇA”: IMAGEM E NARRATIVAS NAS TELENÓVELAS	102
3.1 “Terei muito o que contar...” - A telenovela como narrativa	102
3.2 “Meio passional por dentro...” - O melodrama e o folhetim	110
3.3 “Essa menina, mulher. Da pele preta...” - negritude e branquitude nas telenovelas	114
3.4 “Por favor, não me olhe assim...” - Televisão, Imagens e Afetos	134
CAPÍTULO IV - “O QUE A GENTE NÃO VÊ, O CORAÇÃO NÃO SENTE”: COMO PENSAR AS IMAGENS E OS AFETOS DE MULHERES NEGRAS A PARTIR DAS TELENÓVELAS	149
4.1 “Preta cola comigo porque... tô amando você” - imagens e afetos em uma perspectiva de cultura	149
4.2 “Queixo-me às ‘imagens’, mas que bobagem, as ‘imagens’ não falam” (?) - a possibilidade de cruzar imagens e fazê-las em roda	158
4.3 As Personagens	163
4.4 As telenovelas & personagens	166
4.5 As relações afetivas: amizade	189
4.6 As relações afetivas: afetivo-sexuais	190
CONSIDERAÇÕES	193
REFERÊNCIAS	197

INTRODUÇÃO

I - “Senti na pele a mão do teu afeto”: breve percurso por mulheres, telenovelas, imagens e afetos

Inicialmente, esta tese seria desenvolvida em rodas de samba pelo Brasil. A ideia era compreender os afetos inter-raciais nos agrupamentos de samba nas cidades que me atravessam: Salvador, São Luís e Goiânia. Como nos tornamos uma tese “pandêmica”, as rodas de samba silenciaram e me fizeram decidir voltar ao objeto que me acompanha durante toda a vida: as telenovelas. Ao começar as disciplinas, vi que focar já nas relações inter-raciais representadas nestas telenovelas me faria apagar toda uma trajetória das mulheres negras, reduzindo-as às suas relações com pessoas brancas. Foi a partir daí que decidi que as personagens de mulheres negras em telenovelas seriam o meu recorte e o meu ponto de partida.

Com essa escolha, houve uma expansão deste trabalho, pois notamos que o afeto não se dá apenas no âmbito sexual, mas que ele está presente em todas as relações que estas mulheres vivem: com seus cabelos, com o corpo, com o trabalho, as amigadas, as filhas e os filhos e com tudo mais que as circunda. Desde o início, entendi que analisar apenas a narrativa das telenovelas não seria o suficiente para que minhas hipóteses pudessem ser experimentadas e foi aí que as imagens entraram na pesquisa. Telenovelas produzem imagens em um sentido memorial e por isso não só suas personagens, diálogos e tramas atravessam o tempo, mas sobretudo o que se constrói imagetivamente nesta narrativa, ainda mais com a possibilidade de digitalização de todo este material que torna-se historiográfico.

A motivação principal para o estudo proposto é compreender o que a vivência dos afetos de mulheres negras nas telenovelas comunicam e quais narrativas estão imbricadas a partir das vivências desses corpos negros, que vivem a espacialidade social destas narrativas ficcionais seriadas. Falar em afetividade implica compreender solidões e também afetos compartilhados, de modo que, no recorte desta tese busca-se levantar aspectos como: imagem, negritude, afeto, consumo, entretenimento e comunicação. A hipótese aponta para uma ficcionalização do afeto de mulheres negras, em que se reforça um lugar de subalternidade e os impedimentos afetivos para estas mulheres. Há uma cristalização para o imaginário social de basicamente três vertentes: que mulheres negras vivenciam relacionamentos majoritariamente inter-raciais ; que o amor romântico consegue apagar todas as tensões

raciais; e que há uma dificuldade natural para a vivência de uma relação afrocentrada, pois o companheiro negro ou a companheira negra sempre comete um erro imperdoável - e que mulheres negras que conseguem ascender socialmente colocam o amor romântico como uma pauta secundária e por isso vivenciam a solidão.

De abordagem qualitativa, esta tese prevê de forma teórico-metodológica a articulação dos estudos culturais latino-americanos para uma análise cultural das imagens, aliada a uma análise dos conteúdos provenientes do mapeamento das telenovelas, que são analisadas no recorte temporal dos anos de 1997 a 2022, tendo como fio condutor personagens representadas pela atriz Taís Araújo. O principal corpo teórico da pesquisa dialoga com pesquisadoras e pesquisadores que propõem discussões acerca de gênero, raça, narrativa e afeto, tais como: bell hooks (2000), Frantz Fanon (2008), Lélia Gonzalez (2020) Didi-Huberman (2021), Jesús Martín-Barbero (2015), Raymond Williams (1969), Renato Nogueira (2020), Muniz Sodré (2004), Helen Fisher (2004) e Nilma Lino (2019).

Algumas problemáticas orientam esta pesquisa: como o afeto de mulheres negras é ficcionalizado nas telenovelas? O que estes relacionamentos comunicam? Quais as narrativas imbricadas a partir da vivência dessas relações? O afeto nas relações inter-raciais consegue apagar as tensões raciais? Como se articulam privilégios e opressões dentro desses relacionamentos? E como isso é comunicado a partir dos corpos e das imagens? Como essas existências afetivas preenchem as telenovelas? O que é comunicado em uma socialização em que as diferenças classificam os corpos? Quando falamos em mídia hegemônica, nossa argumentação pode encerrar-se em considerar esses produtos midiáticos, neste trabalho as telenovelas, como apenas racistas (e são). No entanto, esta tese pretende caminhar naquilo que está para além da superfície. A cultura está em movimento. As pressões sociais e os movimentos de aquilombamento e enfrentamento ao racismo são uma realidade pulsante. É como canta Milton Nascimento: “sei que nada será como antes, amanhã” e nós caminhamos aqui para entender o ontem, o agora e quem sabe desenhar as imagens de mulheres negras que virão.

Bell hooks indaga: “e eu não sou mulher?” e eu penso em todas as perguntas que meu corpo preto tem feito ao longo da vida quando o afeto se mostrou mais complexo do que eu gostaria. Aqui trazemos as imagens, ainda não cruzadas, mas que demonstram o nosso objetivo de pensar imagetivamente mulheres pretas e os seus afetos na televisão brasileira, a

partir das personagens interpretadas pela atriz Taís Araújo¹ em seus 25 anos de contrato com a TV Globo. A escolha das personagens da atriz como *corpus* desta tese, se dá pela recorrência e seu protagonismo à frente de papéis que compõem a memória de mulheres negras em representações televisivas. Sempre quando ouço o samba de Leci Brandão: “e na hora que a televisão brasileira... distrai toda gente com a sua novela”, me defendo mentalmente - “Leci, eu estou prestando atenção!”. Nas imagens e palpitações teóricas sobre o afeto que seguem nesta construção que proponho, de certo modo, prestamos atenção nas distrações. E apresentamos Taís Araújo em diversas facetas, que logo também demonstram mudanças estruturais de forma imagética e discursiva. Imagens não são inocentes e nem culpadas, mas elas nunca estão em silêncio.

Ao falar de mulheres negras, entendemos que, ser mulher e negra, são categorias para o entendimento do lugar do negro, como defende Lélia Gonzalez (1990) em “Primavera para as rosas negras”. O afeto inter-racial e intrarracial são temáticas apontadas pela autora, até mesmo por conta de sua experiência amorosa inter-racial. Para ela, homens negros ricos casam-se com mulheres brancas pobres (e de classe média) para se firmarem socialmente dentro do patriarcado. No entanto, homens brancos ricos não costumam-se com mulheres negras pobres, pois há “uma prática e uma teoria apoiada na ideologia da superioridade racial branca” (GONZÁLEZ, 2018, p.371). A antropóloga já indicava o papel da imagem e da mídia na formação de imaginário sobre homens e mulheres negras : “ser branco é ser bonito, inteligente, limpo, ser capaz de tomar iniciativas, etc. A imagem que é passada pelos meios de comunicação de massa, de um modo geral e, também, na escola, na família, na igreja é de que o negro é simplesmente um corpo” (GONZÁLEZ, 2018, p.371). Ao considerarmos o afeto de mulheres negras, seguimos sobretudo o que Lélia González destaca como “diferença” - compreender mulheres negras para além do racismo é entender que nós somos sujeitos repletas de elementos que precisam ser entendidos e não negligenciadas de forma brutal na desconsideração de nossas afetividades.

¹ Personagens interpretados por Taís Araújo em seus 25 anos de TV Globo:

<https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/playlist/relembre-as-principais-personagens-de-tais-araujo-e-m-25-anos-de-globo.ghtml>

II - “E eu não sou noveleira?”: Como a telenovela desabrochou como objeto

Eu sou fruto de uma família noveleira. Ao contrário do que eu ouvia fora de casa, minha avó sempre falava: “minha filha, novela é realidade”. E olha que muitas vezes estava passando algo tão absurdo na telenovela que saber que aquilo era “realidade” me assustava. Cresci amando novela e como uma boa criança que já dava indícios de uma atividade mental excessiva (risos), eu gostava de saber quem escreveu, quem dirigiu, como as atrizes e os atores tinham sido escolhidas e escolhidos e, conseqüentemente, amar esses "bastidores", me fazia também ser fã de “VideoShow”. Quando entrei no Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), um mundo novo se abriu na minha vida. Confesso que eu achava a minha habilitação, que é Relações Públicas, o curso mais careta. Tinha a sensação de que víamos a comunicação em um sentido muito empresarial e isso me incomodava muito. Em alguma disciplina ministrada pela professora Gisela Maria Sousa, que depois seria minha orientadora de TCC e uma amiga para a vida toda, ouvi uma fala dela que me marcou profundamente: “é a pesquisa que vai determinar seu caminho e não uma habilitação”. Aquilo me bateu forte e a partir daí eu me encorajei a estudar sempre o que me afetava.

Sempre tive uma relação muito próxima com estudantes da habilitação de Rádio e TV. Trocamos muitas figurinhas no decorrer do curso e logo eu me tornei “a RP mais Rádio e TV que eu conheço”. Era assim que minhas amigas me identificavam e eu sempre achei ótimo. Lembro de um dia que encontrei Carina Andrade e Léo Mota no corredor depois de uma aula que eles tiveram com a professora Larissa Leda. Eles estavam todos felizes falando: “hoje a gente passou a tarde inteira falando de novela”. Quando eu ouvi aquilo, meus olhos brilharam tanto quanto os deles. Pensei comigo: “eu também quero passar uma tarde inteira falando de novela”. E aqui, posso dizer, o Universo entendeu bem a mensagem. Não só passei uma tarde inteira, mas estou há uma vida falando delas. Um TCC, uma dissertação e agora esta tese. As novelas que tanto me acompanharam e que marcam tantos momentos felizes e profundos entre eu e minha avó são o pano de fundo para eu pensar o mundo, mas também para pensar sobre mim mesma.

Agora vem a fofoca: quem estuda novela “não é lá essas coisas” dentro da Comunicação. Ou melhor, não é considerada “grande coisa”. Apesar do alcance, da movimentação econômica e de ser o grande formato cultural que nos apresenta para o mundo, sempre vi que alguns pares olham com desdém para quem pensa, discute e produz

academicamente sobre telenovelas. Desconfio que existe uma questão de gênero latente aí, mas vou deixar essa “polêmica” para os próximos capítulos... como uma boa noveleira que eu sou. Já falei de Larissa Leda, mas aqui retomo para dizer que “mais que aluna, eu virei sua fã”. E como uma boa fã sempre estive nos eventos que ela organizava.

Em uma das tradicionais “Semana de Comunicação” recebemos a professora Maria Immacolata Vassalo Lopes na UFMA. Esse também foi um momento crucial para eu decidir que estudaria novelas. Ela começou a sua fala dizendo: “Sempre me chamam para falar de Teorias da Comunicação e eu gosto. Mas falar sobre telenovela é o que me deixa feliz”. A palestra dela me marcou, sobretudo pela indagação que ela fez: “quer dizer que todo mundo que assiste novela é alienado?” (ela falou isso em tom de ironia provocando o auditório). Na hora eu pensei na minha avó, a pessoa mais sábia que eu conheço. Nunca que essa mulher seria uma alienada! E por incrível que pareça, foi a “academia” que me confirmou isso. Eu confio nas boas professoras, quando elas me lembram minha vó.

No princípio de tudo, esta tese falaria sobre afetos nas rodas de samba. Um outro grande amor desta mulher que vos escreve. Eu tenho uma mania questionável de escrever sobre o que eu amo, sobre as minhas faltas e também sobre aquilo que me faz vibrar. Um TCC sobre telenovela para provar que uma RP entende sim de audiovisual. Uma dissertação sobre memória, telenovela e *Twitter* para entender um pouco sobre o que eu não tenho (a memória) e para dizer que horas em frente a TV e o *Twitter* rendem boas hipóteses, conclusões e teses.

Eu queria muito colocar a Comunicação e os afetos em uma roda de samba, mas aí veio a pandemia e o meu batuque silenciou. Dúvidas, desespero, vontade de desistir. De que adianta uma tese se eu morrer ou ficar órfã? Eu não via sentido nisso. Voltei para a casa dos meus pais. Aula remota, trabalho dobrado. Gente morrendo, internando. Teve um dia que eu agradei minha avó ter morrido um ano antes. Ela não merecia um fim da vida trancafiada e de máscara N95. Imagens da pandemia quase sempre pavorosas e caóticas. Mas teve uma coisa bonita: eu, meu pai, minha mãe e minha irmã assistindo “Mulheres Apaixonadas” na sala. O canal “Viva!” fazia maratona com seis episódios no domingo. A gente ficava assistindo, comendo, conversando.

Assistir a essa novela (Mulheres Apaixonadas) de novo foi um novo experimento. A gente questionava como a “Zilda”, personagem da Roberta Rodrigues, empregada doméstica assediada pelo “filho do patrão”, era mostrada na novela. Tinha a Camila Pitanga, que fazia a Luciana e era uma médica. A Elisa Lucinda, que interpretava a Pérola e era uma cantora de

jazz. A cena: essas mulheres pretas na minha tela, minha família no sofá. De algum jeito, isso me fez ver sentido de novo. Quando se é uma pessoa preta, poucas coisas são individuais. Na verdade, posso dizer que nenhuma “coisa” é sobre o individual. É tudo coletivo! Falar sobre afetos, mulheres pretas e imagens é um jeito de trazer as minhas comigo. Essa é a minha telenovela. Vó, você sempre teve razão! Novela é realidade!

III - “Preta, preta, pretinha”: as personagens interpretadas por Taís Araújo como objeto de análise

Taís Bianca Gama de Araújo Ramos², ou simplesmente Taís Araújo, é uma atriz e apresentadora brasileira que nasceu no Rio de Janeiro, no dia 25 de novembro de 1978. Ainda que não tenha exercido a profissão diretamente, Taís é também graduada em Jornalismo. Começou sua carreira na TV Manchete, na telenovela Tocaia Grande (1995), mas sua grande apresentação, em rede nacional, aconteceu na novela Xica da Silva (também na TV Manchete) em 1996, quando ela tinha apenas 17 anos de idade. Em meio ao sucesso como protagonista na TV Manchete, Taís Araújo assinou com a TV Globo no ano seguinte, estreando na emissora com a personagem “Vivian”, em Anjo Mau (1997). A partir das mulheres negras interpretadas por Taís Araújo, construímos o *corpus* de análise da pesquisa que resulta nesta tese. Entendendo a sua relevância enquanto atriz e os marcos de sua carreira enquanto representatividade³ negra na dramaturgia brasileira. A seguir, apresento um quadro demonstrativo das personagens que irão guiar todo o texto. Nele, trago as personagens, suas respectivas tramas, o ano e faixa de exibição, além da sinopse das personagens:

² As informações deste perfil são baseadas em curadorias realizadas nos portais: Gshow, Memória Globo e Uol na Telinha.

³Primeira protagonista negra da TV Globo:

<https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/da-cor-do-pecado-primeira-protagonista-negra-da-globo-e-curiosidades-da-novela-que-chega-ao-globoplay.ghtml>

PERSONAGENS TELENOVELA ANO FAIXA DE EXIBIÇÃO	IMAGEM DA PERSONAGEM	SINOPSE ⁴
Vivian, “Anjo Mau”, 1997, 18h.		<p>Ex-menina de rua, foi recolhida por Cida (Léa Garcia) quando tinha seis anos e tratada como filha. Obteve bolsa de estudo nos melhores colégios. Estuda na FAAP, onde conhece Bruno (Emilio Orciollo Netto), que vira seu namorado antes de ela saber que ele é filho de Teresa (Luiza Brunet). Responsável, brilhante, acaba sendo alvo da fúria de Rui (Mauro Mendonça), que não se conforma com a escolha do filho.</p>
Edvânia, Meu Bem Querido, 1998, 19h.		<p>Filha caçula de Tonha (Arlete Salles) e irmã de Zulu. Edvânia é uma jovem naturalmente elegante. Trabalha no salão de Ava Maria (Ângela Maria) e gosta de moda. Dá muito valor à aparência e seu sonho é ir embora da cidade para virar modelo. É revoltada com a vida que leva e tem vergonha da mãe pelas suas maneiras exageradas e pela pobreza. Gosta de Patrício (Mário Frias), mas sofre por saber que ele está apaixonado por Lara (Carolina Abranches).</p>

⁴Todas as sinopses sobre as personagens foram extraídas do site Memória Globo: <https://memoriaglobo.globo.com/> após busca por personagens.

Selminha Aluada, Porto dos Milagres, 2001, 21h.





Irmã de Rufino (Sérgio Menezes). Jovem, linda, muito atraente, que “ganha a vida fácil”, como dizem as más línguas da sociedade de Porto dos Milagres. Usa um quarto nos fundos do bar Farol das Estrelas, e um de seus clientes mais assíduos é Eriberto (José de Abreu). Apesar da vida exposta, Selminha não deixa de ter seus sonhos e, volta e meia, apaixona-se por alguém. Quando isso acontece, só quer saber de dar beijos e passear de mãos dadas. Vem daí o apelido de “aluada”: quando “está de lua”, ninguém muda suas vontades.

Preta, Da Cor do Pecado, 2004, 19h.



Preta é uma jovem mulher maranhense, de bom caráter, bem humorada e romântica. Criada pela mãe, dona Lita (Solange Couto), nunca conheceu o pai. Apesar do passado triste, não é rancorosa: vê sempre o lado bom da vida e dá um jeito para sobreviver. Desde menina, ajuda a mãe vendendo ervas medicinais em uma barraquinha no centro de São Luís, no Maranhão. Quando não está trabalhando, dança o tambor de crioula com as amigas ou sai para se divertir com seu melhor amigo, Helinho (Matheus Nachtergaele). Assim como Paco, Preta nunca se apaixonou e também mantém um relacionamento morno com o músico Dodô (Jonathan Haagensen). Quando Paco

		<p>(Reynaldo Gianecchini) aparece em São Luís, Preta tem a certeza de que ele é o homem de sua vida. Mesmo contra a vontade da mãe, que não acredita nas boas intenções do rapaz carioca, Preta decide viver esse amor. No entanto, Preta é vítima de um golpe de Bárbara (Giovanna Antonelli), que consegue afastá-la de Paco. Ao saber pelo noticiário que Paco morreu em um acidente, quando retornava ao Rio de Janeiro, sente uma tristeza profunda que só é superada ao saber que carrega no ventre o fruto do grande amor de sua vida. Preta decide criar sozinha o filho Raí (Sérgio Malheiros), apenas com a ajuda da mãe e de Helinho, sem procurar a família de Paco.</p>
<p>Ellen, Cobras e Lagartos, 2006, 19h.</p>		<p>Ellen (Taís Araújo), uma mulher linda, ambiciosa e amoral, filha de Jair, mordomo de Omar. O objetivo de vida de Ellen é enriquecer. Por isso, apesar de já ter namorado Foguinho (Lázaro Ramos) quando era mais nova, ela o despreza, de olho em um homem rico e bem-sucedido.</p>
<p>Alícia, A Favorita, 2008, 21h.</p>		<p>Filha de Romildo Rosa (Milton Gonçalves), irmã de Diduzinho (Fabrício Boliveira). Jovem belíssima, porém autodestrutiva. Dona de uma personalidade forte, e muito inteligente, nunca está satisfeita com homem algum, e tripudia deles depois que se rendem ao seu charme. É a única pessoa</p>

		<p>capaz de enfrentar Romildo. Diz que ele é corrupto, mas não consegue recusar seu dinheiro. Faz chantagem com o pai, ameaçando contar os podres dele se não fizer suas vontades. Apaixona-se por Zé Bob (Carmo Dalla Vecchia), jornalista que insiste em denunciar as falcatruas de Romildo.</p>
<p>Helena, Viver a Vida, 2009, 21h.</p>		<p>Filha de Edite (Lica Ribeiro) e Oswaldo (Laércio de Freitas), irmã de Sandra (Aparecida Petrowki) e Paulo (Michel Gomes). Top model de renome internacional. Está no auge da carreira, aos quase 30 anos. Criada em Búzios, balneário do Rio de Janeiro, foi para a capital ainda na adolescência, onde iniciou sua carreira. Mora em um simpático apartamento com a amiga Ellen (Daniele Suzuki). Como modelo, viajou o mundo, morou em vários países e conquistou estabilidade financeira. A maturidade precoce a colocou no centro da família. Teve dois romances marcantes, mas sempre colocou a carreira em primeiro plano. Durante um desfile em Búzios, conhece Marcos (José Mayer) e se encanta com seu cavalheirismo. Ao longo da trama, envolve-se também com Bruno (Thiago Lacerda).</p>

Maria da Penha, Cheias de Charme, 2012, 19h.




Empregada doméstica que sustenta o marido Sandro (Marcos Palmeira), o filho Patrick (MC Nicollas) e os irmãos Elano (Humberto Carrão) e Alana (Sylvia Nazareth). Penha não teve muito estudo e começou a trabalhar cedo. No início da novela, é empregada de Chayene (Cláudia Abreu) e, depois, passa a trabalhar para a advogada Lygia (Mallu Gali), com quem cria uma relação de amizade. Por muitos anos, teve de lidar com o salário que não cobria as contas do fim do mês e as dívidas que se acumulavam. Une-se a duas outras empregadas domésticas – Cida (Isabelle Drummond) e Rosário (Leandra Leal) – e forma o grupo musical Empreguetes. Foi cortejada pelo radialista Gentil (Gustavo Gasparani), o empresário Otto (Leopoldo Pacheco) e o surfista Gilson (Marcos Pasquim), mas termina a novela ao lado de Sandro.

Verônica, Geração Brasil, 2014, 19h.



Jornalista, viúva, amiga de Edna, criou sozinha o filho Vicente. Ex-Garota do Barata, trabalhou como colunista do site de notícias Fato na Rede e apresentadora da Parker TV. Envolveu-se com Jonas, quando ele ainda era casado, sendo o pivô da sua separação de Pamela. Engravidou de gêmeos, e foi sequestrada por Herval, que a trocou por Jonas. Deu a luz no dia em que o pai de seus

		<p>filhos foi condenado, e o reencontra quatro anos depois, quando ele termina de cumprir sua pena nos EUA e retorna para o Brasil. Eles se casam, ela lança uma biografia de Jonas e Davi, e engravida novamente.</p>
<p>Michele, Mister Brau, 2015, 19h.</p>		<p>Além de empresária e coreógrafa do astro Braúlio (Lázaro Ramos), Michele tenta remediar as confusões provocadas por ele. De origem humilde, mas com visão empreendedora, a dançarina transforma o marido no cantor Mister Brau. 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.</p>
<p>Vitória, Amor de Mãe, 2019, 21h.</p>		<p>Advogada bem-sucedida que defende políticos e empresários de ética duvidosa. Casada com Paulo (Fabrício Boliveira), perdeu, no passado, um bebê aos seis meses de gestação. Como não conseguiu mais engravidar, tem o desejo de ser mãe como meta. A busca pela sonhada gravidez acaba atrapalhando o seu relacionamento. Já separada, realiza o desejo de ser mãe ao adotar Tiago (Pedro Guilherme Rodrigues). Mas a vida lhe traz mais uma surpresa. Depois de uma transa casual com um</p>

		homem que mal conhece, Davi (Vladimir Brichta), Vitória descobre estar grávida.
Clarice, Cara e Coragem, 2022, 19h.		Presidente da siderúrgica da família, a SG, é justa e comprometida. Irmã de Leonardo (Ícaro Silva) e filha de Martha (Claudia Di Moura), mantém um romance secreto com Ítalo (Paulo Lessa), seu ex-segurança. Ela contrata Pat (Paolla Oliveira) e Moa (Marcelo Serrado) para resgatar a pasta com a fórmula secreta, perdida dentro de uma caverna. Produzida por Jonathan (Guilherme Weber), o chefe do departamento de pesquisa da SG e ex-marido de Clarice, a fórmula pode ser usada tanto a favor da medicina ou, com uma pequena modificação, beneficiar a produção da indústria bélica. Sua morte abre caminho para desvendar outras facetas da empresária, até então desconhecidas, e a revelação de uma sócia, a massoterapeuta Anita (Taís Araújo), que pode ser a chave para inúmeros mistérios.

Quadro 01 - Quadro de personagens analisadas

IV - “Será que é amor? Parece muito mais”: De quais imagens e relações nós estamos falando?

Após apresentar as personagens aqui analisadas, proponho um novo quadro demonstrativo, agora baseado nas relações descritas na sinopse de cada personagem. As

relações afetivas priorizadas em nossa pesquisa serão: maternidade, paternidade, relações afetivo-sexuais e amizade. Este quadro guia as imagens apresentadas nesta tese, a partir das relações afetivas de cada personagem, já apresentadas na “Tabela 01”.

PERSONAGEM	AFETOS PROTAGONISTAS
Vivian, “Anjo Mau”, 1997, 18h.	<ul style="list-style-type: none"> • Criada por Cida (Léa Garcia) Maternidade • Namora com Bruno (Emilio Orciollo Netto) Relação Afetivo-Sexual
Edivânia, Meu Bem Querido, 1998, 19h.	<ul style="list-style-type: none"> • Filha de Tonha (Arlete Sales) Maternidade • Apaixonada por Patrício (Mário Frias) Relação Afetivo-Sexual
Selminha Aluada, Porto dos Milagres, 2001, 21h.	<ul style="list-style-type: none"> • Eriberto (José de Abreu) Relação Afetivo-Sexual
Preta, Da Cor do Pecado, 2004, 19h.	<ul style="list-style-type: none"> • Filha de dona Lita (Solange Couto) Maternidade • Mãe de Raí (Sérgio Malheiros) Maternidade • Relacionamento morno com Dodô (Jonathan Haagensen) Relação Afetivo-Sexual • Vive um grande amor com Paco (Reynaldo Gianecchini) Relação Afetivo-Sexual • Amiga de Helinho (Matheus Nachtergaele) Amizade
Ellen, Cobras e Lagartos, 2006, 19h.	<ul style="list-style-type: none"> • Relação conturbada com Foguinho (Lázaro Ramos) Relação Afetivo-Sexual
Alícia, A Favorita, 2008, 21h.	<ul style="list-style-type: none"> • Filha de Romildo Rosa (Milton Gonçalves) paternidade • Apaixona-se por Zé Bob (Carmo Dalla Vecchia) Relação Afetivo-Sexual
Helena, Viver a Vida, 2009, 21h.	<ul style="list-style-type: none"> • Filha de Edite (Lica Ribeiro) e Oswaldo (Laércio de Freitas) maternidade e paternidade • Amiga Ellen (Daniele Suzuki) amizade

	<ul style="list-style-type: none"> ● Conhece Marcos (José Mayer) e se encanta Relação Afetivo-Sexual ● Envolve-se também com Bruno (Thiago Lacerda) Relação Afetivo-Sexual
Maria da Penha, Cheias de Charme, 2012, 19h.	<ul style="list-style-type: none"> ● Sustenta marido Sandro (Marcos Palmeira) Relação Afetivo-Sexual ● O filho Patrick (MC Nicollas) Maternidade ● Une-se a duas outras empregadas domésticas – Cida (Isabelle Drummond) e Rosário (Leandra Leal) Amizade ● Tem um caso com o surfista Gilson (Marcos Pasquim) Relação Afetivo-Sexual
Verônica, Geração Brasil, 2014, 19h.	<ul style="list-style-type: none"> ● Criou sozinha o filho Vicente (Max Lima) Maternidade ● Envolveu-se com Jonas (Murilo Benício), quando ele ainda era casado Relação Afetivo-Sexual
Michele, Mister Brau, 2015, 19h.	<ul style="list-style-type: none"> ● A dançarina transforma o marido no cantor Mister Brau (Lázaro Ramos) Relação Afetivo-Sexual
Vitória, Amor de Mãe, 2019, 21h.	<ul style="list-style-type: none"> ● Casada com Paulo (Fabrício Boliveira) Relação Afetivo-Sexual ● Transa casual com um homem que mal conhece, Davi (Vladimir Brichta) Relação Afetivo-Sexual ● Adota Tiago (Pedro Guilherme Rodrigues) Maternidade ● Relaciona-se com Raul (Murilo Benício)
Clarice, Cara e Coragem, 2022, 19h.	<ul style="list-style-type: none"> ● Mantém um romance secreto com Ítalo (Paulo Lessa) Relação Afetivo-Sexual ● Seu ex-marido Jonathan (Guilherme Weber), trabalha na sua empresa Relação Afetivo-Sexual

Quadro 02 - Quadro de personagens e descrição de afetos

Esta tese está estruturada em quatro capítulos, nos quais faço referência às letras de samba e também de *rap* que me embalam na feitura da minha vida. Ouvi uma frase uma vez:

“Tudo que tem nome, existe”. Por isso, cada título, cada capítulo e articulação teórica e afetiva neste trabalho foi pensada em como poderia fazer uma tese que não fossem apenas palavras. Queria um pouco de música, suor e emoção. No primeiro capítulo, intitulado “Mulher do Fim do Mundo: miragens teórico-conceituais do vínculo amoroso”, faço um percurso com autoras e autores que falam sobre o amor em diversas áreas do conhecimento. Localizo também como a Comunicação torna-se uma possibilidade do entendimento do vínculo afetivo e aponto nuances da miscigenação para o afeto inter-racial. Entram na roda: Helen Fisher (2004), Nádia Ferreira (2004), bell hooks (2020), Valeska Zanello (2022), Muniz Sodré (2002), José Luiz Braga (2010), Byung-Chul Han (2017), Renato Noguera (2020) e Munanga (2019).

Já no segundo capítulo, intitulado: “O ‘principia’ são as mulheres pretas: as possibilidades de pensar mulheres racializadas” discuto a formação do “ser mulher” tensionando questões de raça, gênero e classe social. A partir do segundo capítulo, as imagens já atravessam esta tese de forma “física”. Elas estão costuradas em nossa reflexão não como meros aportes, mas como parte textual daquilo que articulamos neste trabalho. Estão na roda de referências: Lélia Gonzalez (2020), bell hooks (2020), Nilma Lino (2022), Andréa Franco Lima e Silva (2020), Joel Zito Araújo (2008) e Angela Davis (2016). No terceiro capítulo, “Novela me alivia, é a minha cachaça: imagem e narrativas nas telenovelas”, trazemos uma discussão acerca da telenovela de forma estrutural, a partir dos estudos culturais latino-americanos. Como melodrama, folhetim e narrativa se articulam para a formação do gênero televisivo. Pensamos a telenovela e a televisão em uma perspectiva racializada, seguindo com a apresentação e problematização das imagens produzidas nestas narrativas. Entram na roda: Martín-Barbero (2015), Walter Benjamin (1936), Bakhtin (1988), Stam (2000), Joel Zito Araújo (2019), Campos e Feres (2016) e Rosane Borges (2016). No derradeiro capítulo (quarto capítulo), intitulado: “O que a gente não vê, o coração não sente: como pensar as imagens e os afetos de mulheres negras a partir das telenovelas” apresento uma proposta de pensar as imagens e seus atravessamentos afetivos, a partir dos estudos culturais, retomando a estrutura do sentimento. Neste quarto capítulo, construo uma “roda de imagens e afetos”, onde as personagens são apresentadas a partir dos afetos destacados em cada telenovela. Acompanham nas reflexões: bell hooks (2020), Didi-Huberman (2021), Samain (2012), Nilma Lino Gomes (2002), Raymond Williams (1969) e Itania Gomes (2011).

CAPÍTULO I - “MULHER DO FIM DO MUNDO” E O AMOR: MIRAGENS TEÓRICO-CONCEITUAIS DO VÍNCULO AMOROSO

Para início de prosa...

Saúdo Elza Soares para começar este capítulo porque são os afetos que movem este trabalho. Nossa conversa inicia-se com uma proposta para o desenho teórico-metodológico de investigação do vínculo amoroso. Convenhamos que a Comunicação é uma prosa de muitas conversas e por isso nos afetamos com outras ciências para seguir viagem. Nos traçados das próximas linhas há Antropologia, Filosofia, Psicanálise, Sociologia e um pouco de História. Não há como falar de amor sem música e, por isso, os trechos de canções, que já acompanham a escrita desde o título desta tese, seguem conosco durante toda essa jornada. “Escrevo como quem manda cartas de amor...” (e uma tese).

1.1 Pensamentos e possibilidades para o vínculo amoroso

Começo este capítulo fazendo referência à grande “mulher do fim do mundo” que é Elza Soares. Impossível falar de amor sem tramar afetos com ela e sua arte. Uma mulher negra que ocupou espaços de poder e teve sua vida amorosa como pauta midiática até o final de sua vida neste plano. Ouvi-la rasgar o peito ao cantar: “na chuva de confetes deixo a minha a dor” me aciona memórias de como nós, mulheres negras, “carnavalizamos” nossos afetos para não sucumbir ao desamor. Quem escreve esta tese é uma mulher negra nascida nos anos 90, que desde criança apaixonou-se pela televisão. Pouco se via nas telenovelas que sempre amou assistir, mas quando o encontro acontecia, não havia como não ser arrebatada pelas imagens. É do encanto pelas telenovelas e da urgência de um corpo preto e feminista por afeto que este trabalho nasce. Sim, Elza Soares, “o meu país é meu lugar de fala”. E o meu corpo também.

O que apresentamos aqui é um esforço teórico-conceitual do que denominamos como “amor” em nosso tempo. Trazendo entrelaçamentos possíveis com a Comunicação - e também Antropologia, Sociologia, Psicologia e Filosofia -, miramos no entendimento de como o vínculo amoroso tem sido nosso amálgama social forjando identidades, subjetividades e compreensões estéticas. A Comunicação conduz nossa reflexão ao trazermos narrativas

seriadas ficcionais (e suas imagens) como elementos de projeção das vivências afetivas de mulheres negras. As relações afetivas, assim como a ficção, integram a cultura. E é a partir de uma análise da cultura visual, que busco compreender como a comunicação reescreve o afeto e as suas potencialidades. Caminho, então, para tecer os elementos que emergem de narrativas amorosas, sobretudo quando se tratam de maternidade, paternidade, amizade e relações afetivo-sexuais que envolvem nossas personagens. Em nossa análise, o amor tem cor e gênero.

O percurso teórico aqui realizado busca a compreensão do amor enquanto possibilidade comunicacional. No início dessa jornada, concordamos com a antropóloga Helen Fisher e seu livro “Por que amamos - a natureza e a química do amor romântico” (2004). Tal escolha vem do pioneirismo de sua pesquisa e sobretudo pela autora considerar, em partes do seu trabalho, as imagens dentro da vivência afetiva. Ainda que sua pesquisa não tenha uma perspectiva racializada, sua tese é um ponto de partida necessário, visto que ela defende o amor como parte fundamental da vida social humana. Amar, na perspectiva da autora, seria então uma experiência. Acompanhar as perspectivas e construções amorosas no decorrer da humanidade é observar como vivências afetivas são atravessadas e catalisadoras de (re)evoluções humanas.

Apesar de ser um tema muito recorrente nas ciências humanas, sociais e sociais aplicadas, a abordagem utilizada para discutir “o que é o amor” (enquanto conceito) costuma ser bem diversa entre as áreas. A pesquisa de Helen Fisher (2004) traz um viés antropológico, que é desenvolvido a partir das análises de atividades cerebrais de homens e mulheres (cis) que declararam-se apaixonados e apaixonadas, sendo esses amores recíprocos ou não. A partir desse acompanhamento químico e psicossocial, notou-se como o cérebro de quem ama muda com o tempo. Um outro ponto importante da pesquisa foi observar como o apaixonamento para os homens está ligado aos estímulos visuais instigados pelo outro e como para mulheres o arrebatamento da paixão se dá majoritariamente pelas ações que esse outro pratica.

Como o anseio por comida e água e o instinto materno, ela é uma necessidade fisiológica, um impulso profundo, um instinto para cortejar e conquistar um determinado parceiro de acasalamento. Este impulso pela paixão produziu algumas das óperas, peças e romances mais irresistíveis da humanidade, nossos poemas tocantes e melodias obsedantes, as mais belas esculturas e pinturas, e nossos festivais, mitos e lendas mais pitorescos. O amor romântico adornou o mundo e trouxe muitas de nossas maiores alegrias. (FISHER, 2004, p. 13)

Colocando a paixão em cena, Helen Fisher (2004) possibilita a compreensão de uma possível diferença entre a paixão e o amor. A paixão seria uma disposição humana fundamental, uma necessidade fisiológica. O “se apaixonar” está no âmbito do instinto e este impulso do apaixonamento é o que produz as grandes narrativas do nosso tempo. É a partir disso que há o tensionamento da paixão diante do amor. “O amor romântico está profundamente incrustado na arquitetura e na química do cérebro humano” (FISHER, 2004, p. 12). Enquanto o apaixonamento carrega a impulsividade, o amor é uma elaboração e por isso a possibilidade de entendê-lo em uma perspectiva política. O amor é então ancestral, comunitário. A sofisticação de nossas relações interpessoais ocorre à medida que nossas possibilidades amorosas se ampliam. Há um impulso humano para o amor que supera a paixão. Desse modo, o amor é um circuito complexo, que difere-se da paixão que recorrentemente apenas “liga-se” e “desliga-se” em nossas relações.

[...] trazemos incrustada em nosso cérebro toda a história de nossa espécie, todos os circuitos que nossos antepassados formaram quando cantavam, dançavam e compartilhavam sua sabedoria e sua comida para impressionar amados e amigos, e depois de se apaixonavam por “ele” ou “ela”. (FISHER, 2004, p. 164)

Helen Fisher (2004) também se debruça para construir uma linha de evolução do amor romântico. Um outro ponto interessante de sua pesquisa é constatar que a sobrevivência da espécie humana e sua capacidade afetiva estão atreladas à linguagem, à arte e à música. Para a antropóloga, são os talentos artísticos que sofisticam a energia que envolve as vivências afetivas. Neste ponto, podemos propor uma aproximação da tese de Fisher acerca do amor romântico e as tecnologias do imaginário de Michel Maffesoli, à medida que acessamos as narrativas sobre o amor a partir dos mitos, lendas, pinturas, músicas, romances e poemas - ou seja, são as tecnologias do imaginário que operam o modo como vivenciamos o amor romântico. O amor teria assim uma relação intrínseca com a atenção e diferente de uma experiência “de paixão” (que pode ser solitária), ele [o amor] está na vivência compartilhada das emoções. Desse modo, amar é estar junto emocionalmente.

A antropóloga Helen Fisher (2004) tem como ponto de partida uma espécie de “biologia do amor”, pois sua pesquisa começa a partir de observações químicas e mecânicas de cérebros apaixonados. No entanto, suas reflexões caminham para o que ela nomeia como “cultura do amor”, que são justamente os aspectos sociais e culturais que estão imbricados na

forma como o amor romântico tem ritmado as sociedades. Ela destaca como o protagonismo de mulheres em espaços de poder de economia, saúde e educação tem transformado o modo como a vivência do amor romântico tem acontecido. No entanto, ela destaca que o que realmente existe é um “avanço para o passado”, visto que comunidades originárias sempre foram muito mais matriarcais do que lideradas por homens. Para ela, outra marca exponencial do nosso tempo é a expansão da expressão sexual de mulheres, que potencializa uma vivência muito mais horizontal e diversa do amor. Além disso, estamos diante de uma população cada vez mais envelhecida, mas este envelhecimento tem sido cada vez mais saudável. A autora aponta que a “extensão da meia-idade” faz cada vez mais do amor romântico uma escolha. Visto que cada vez mais vivemos mais e menos dependentes de cuidados.

Há uma relação entre a vivência do amor romântico e as tendências sociais. Esta tese lança olhares a essas tendências em uma perspectiva racial e de gênero - acerca de mulheres negras. O amor romântico - e o afeto - são de fato um sistema comunicacional e cultural. E sendo assim, apresentam operacionalidades, tensionamentos e práticas. Essa operação simbólica será observada por nós a partir das imagens televisivas de mulheres negras em suas vivências afetivas nas telenovelas brasileiras. Um outro ponto de encruzilhada da reflexão aqui realizada e a pesquisa de Helen Fisher é que ela considera a televisão como uma grande “fogueira global”. Para ela, hoje nós sentamos em volta da TV, como as sociedades anteriores sentavam em volta da fogueira e falavam sobre suas mentes e emoções. Nesta pesquisa, sentamos diante da televisão para falar dos afetos e de como as imagens televisivas incendeiam as vivências amorosas de mulheres negras.

Como já citamos anteriormente, a pesquisa de Helen Fisher (2004) não traz tensionamentos de raça para a vivência do amor romântico, mas ela nos indica possibilidades conceituais, que para o início desta caminhada teórica são importantes. Helen Fisher em seu “TED Talk” de 2007⁵ encerrou sua palestra dizendo: “um mundo sem amor é um mundo triste”. E é concordando com ela neste ponto crucial que adentramos cada vez mais na vivência afetiva de nós, mulheres negras. Será que o meu mundo é triste?

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x-ewvCNguug> Acesso em: 09/06/2022.

1.2 O vínculo amoroso por quem desbrava a mente

A busca desta tese não é desbravar o amor romântico com um viés psicanalítico. No entanto, construir reflexões teóricas sobre as vivências afetivas nos direciona a olhar como autoras e autores estão desenvolvendo suas percepções ao longo da História. É importante ressaltar que antes da Psicanálise, que tem como marco inicial os trabalhos de Freud, a Filosofia já se perguntava sobre a origem e a natureza do amor. Sobretudo no ocidente, o discurso do amoroso sempre foi amplamente atrelado às produções literárias, musicais e teatrais trazendo associações que perpassam basicamente amor, dor e felicidade. Apesar de cotidianamente visualizarmos que a vivência amorosa nunca é de felicidade plena, as narrativas audiovisuais seguem sendo elaboradas para a ratificação do mito do amor romântico - o “felizes para sempre”. A sobrevivência do mito se dá pela sua retroalimentação narrativa/imaginária e dentro da psicanálise tal compreensão é considerada.

A melhor prova dessa sobrevivência é o alto índice de audiência das telenovelas, que reproduzem a tradição romanesca do folhetim: lágrimas, peripécias e final feliz. Amar é um acontecimento que não se esquece. (FERREIRA, 2004, posição 29 *versão kindle*)

O amor, para a Psicanálise, é uma espécie de busca pela verdade. Um encontro potente com esta percepção são as considerações do psicanalista francês Jacques Lacan. Ferreira (2004) retoma Lacan em seu trabalho sobre “A Teoria do Amor” e apresenta a possibilidade de compreender o amor enquanto narrativa: “Jacques Lacan, em seus seminários, referindo-se à relação intrínseca entre amor e verdade, afirma que ambos têm uma estrutura de ficção e, como tais, são artificios com a função de criar uma tela protetora diante dos enigmas sem decifração” (posição 35, *versão kindle*). Desse modo, tendo uma estrutura de ficção, o amor “borra” os limites entre verdade e mentira, assim como as telenovelas.

Pensar em como mulheres negras têm sido amadas nestas narrativas é deparar-se com imagens que não são apenas televisivas, mas que instigam a compreensão deste afeto que nos captura por meio da comunicação. É possível pensar o amor como o grande símbolo de inscrição no mundo, pois a fragilidade que temos diante do cotidiano, desde as nossas primeiras horas de vida, só é enfrentada por meio da humanização de nós mesmos (que neste momento se dá pelo outro que nos acolhe). Este processo de humanização acontece pela linguagem, visto que nós, seres humanos, superamos a vivência baseada apenas pelo instinto. Compreender o amor - amando e sendo amada - como um processo de humanização, nos leva

a um questionamento crucial nesta tese: quais mulheres são humanizadas e conseqüentemente recebem (e endereçam) amor?

Para a Psicanálise, o paradoxo do amor reside na falta. Desse modo, a nossa procura pelo “ser amada” existe na busca por aquilo que não temos. Aqui podemos levantar algumas hipóteses que ajudam nossa tese a caminhar. Na compreensão desta busca por aquilo que nos falta, podemos [não aceitar sem tensioná-las] levantar questões acerca das relações inter-raciais. As relações majoritariamente apresentadas em narrativas televisivas são de mulheres negras com homens brancos. Pensando sobre isso, com uma leitura de viés psicanalítico, podemos refletir sobre o desejo por aquilo que nos falta e nos traz desconforto. Homens cis brancos são seres humanos em totalidade desde os primórdios do mundo. Para eles, não existe dúvida quanto a sua humanidade. Mulheres negras estão na base do trabalho e do cuidado, destituídas até mesmo da doçura e fragilidade que é dedicada às mulheres cis brancas. Unir-se a um corpo branco estaria atrelado então à busca pelo que não temos? Para nós, mulheres negras, o que nos falta é muito. É a nossa humanidade.

No entanto, a Psicanálise também aponta que o amor não elimina a falta. A falta constitui nosso aparelho psíquico e é de suma importância para nossa vivência humana. Sentir desconforto diante do mundo é o que nos movimenta - e esta inquietação está atrelada também à busca por um ser desejante. Ainda que tenhamos consciência dos fracassos apresentados pelo amor, a sua busca é de extrema importância para transformar o mundo. “Sem dúvida, o amor, a religião e os ideais de revolução social para transformar o mundo fazem parte das grandes ilusões humanas: fraternidade, eternidade, felicidade e liberdade. O fracasso dessas ilusões não faz com que o homem abdique de buscar toda a verdade ou de cometer atrocidades contra seu semelhante em Nome-do-Amor” (FERREIRA, 2004, p. 07). Permeado por faltas, o amor romântico é uma tentativa de compreensão do ser que, apesar dos esforços, nunca será acessado em sua totalidade. O amor está na ordem do simbólico e por mais que existam representações hegemônicas sempre somos amadas por algo que nunca imaginamos.

Nádia Paulo Ferreira (2004) traz provocações permeadas por Freud (1915), no sentido da compreensão de como o amor é parte também do “mal-estar na civilização”. A busca pelo objeto de desejo está ligada ao desconforto da falta. Os laços sociais são baseados por conflitos e amar se apresenta como uma espécie de enfrentamento da morte, a medida que as vivências amorosas são um trajeto que constrói narrativas para que “morrer” não seja o fim e nem o esquecimento. Um ponto importante que Nádia Ferreira (2004) resgata em Freud é que

amar se relaciona mais com a falta do que com o sexo - como na música de Rita Lee “Amor & Sexo” que antagoniza, mas não coloca amor e sexo como excludentes. A partir disso, podemos tensionar a Psicanálise compreendendo amor e sexo em uma perspectiva racializada. Desse modo, mulheres negras sendo desejadas/sexualizadas não significa que elas estejam sendo amadas de fato.

O amor tem sempre um caráter interrogativo. Até mesmo a tradicional narrativa do “viveram felizes para sempre” é uma obra aberta - “será que foram felizes mesmo?”. Não há como pensar o desejo em nossos arranjos sociais livres das leis, sobretudo pelo simbolismo cristão que o amor carrega para as sociedades contemporâneas. Amar e desejar nos dão acesso a uma pedagogia de vida. A partir do que amamos e desejamos, compreendemos um pouco do que somos e podemos ser no mundo. Quando consumimos as grandes narrativas sobre o amor, sejam elas músicas, filmes, telenovelas, poesias ou séries televisivas, notamos como o viés do cristianismo ainda é latente nessas mitologias. Na perspectiva cristã, o desejo é identificado como perdição e o amor como salvação. A Psicanálise, sobretudo com Lacan, destaca que o desejo é sempre o mesmo, mas que ele se desloca nos objetos. Desse modo, a repetição da forma como narrativas afetivas de mulheres negras são apresentadas nas telenovelas brasileiras nos indicam o desejo de como as hegemonias comunicacionais vislumbram os modelos de vivência para esses corpos.

Tomando como ponto de partida a principal perspectiva do amor para a Psicanálise - que é a “falta”, podemos tensionar as vivências de relações inter-raciais e afrocentradas por meio desta visão. “Aqui entra em cena a invenção do amor com finalidade de suprir a falta. Justamente por isso, há amores que colocam em cena essa falta e amores que a denegam” (FERREIRA, 2004, posição 94, *versão kindle*). Nesse sentido, poderíamos pensar em relações afrocentradas como um encontro de “faltas” potencializadas pela identificação racial e por isso férteis, para relações que em tese, devem ter maior compreensão mútua. Assim, também podemos vislumbrar relações inter-raciais como amores que denegam a falta, no sentido de contraditarem a diferença racial que é visível. Assim, a falta se acentua - mas não harmonicamente (como em uma relação afrocentrada), pois é provável que as vivências sociais das pessoas envolvidas partam de pontos diferentes, sobretudo por conta da racialização.

Na Psicanálise, é necessária a compreensão do amor em sua interação com o gozo. Como aponta Ferreira: “ama-se para desejar ou para gozar com sofrimento” (2004, posição 105, *versão kindle*). Há uma possibilidade potente de tecer relações entre a Psicanálise e esta

pesquisa cultural midiática, ao passo que a Psicanálise aponta a linguagem como a possibilidade de (re)começos para relações afetivas - amamos porque nos comunicamos. Amar é uma experiência de “arrancar” sentido do que se ama. Dessa forma, o amor seria uma espécie de construção imagética. Assim como buscamos sentido no amor, também buscamos sentido nas imagens. Que nesta pesquisa, é justamente esse o ponto central: a busca pelo sentido dos afetos por meio das imagens de mulheres pretas nas telenovelas. As pulsões de amor e gozo estão ligadas às imagens. “O gozo precisa do excesso” (FERREIRA, 2004, posição 137, *versão kindle*). Nesse sentido, podemos nos questionar: em que medida mulheres pretas estão sendo amadas para que as imagens sobre elas sejam de gozo?

Historicamente existe uma escola do “amor ocidental”. E é sobre essa pedagogia que estamos discorrendo e tensionando até agora. O “amor ocidental” seria então uma espécie de “regime” sobre o qual nascemos e construímos a maioria de nossos relacionamentos afetivos no decorrer da vida. O amor - *eros* - é entendido como força. É interessante notar como a força do *eros* está presente nas narrativas das telenovelas. Visto que a sobrevivência de uma personagem em uma trama se dá por meio da manutenção e reviravoltas de seus arranjos amorosos. Uma personagem “que ama” e é “amada” segue protagonista na trama e tem a atenção do público. Um outro ponto de aproximação entre as narrativas ficcionais e a Psicanálise é a escolha do objeto amoroso a partir do desequilíbrio. Desse modo, o amor apresenta-se como uma jornada em busca das faltas. Ao passo que desejamos encontrar nós mesmas no que amamos, também voltamos sempre à busca por aquilo que nos protege e alimenta. Para a Psicanálise, o amor é nutricional.

Amar constitui-se também em entender o real a partir do simbólico. E por isso retomamos mais uma vez a aproximação entre amor e imagem. Assim como as imagens, o amor também é ambivalente, é uma percepção. Essa nuance de realidade dança nas dicotomias, balanceada por interesse e indiferença, amor e ódio, lembrança e esquecimento. No amor e nas imagens sempre buscamos algum tipo de satisfação. É por meio dos registros que o amor é acessado. Daí a necessidade da existência de imagens, que assim como o amor, possam nos nutrir. Relações amorosas e imagéticas deixam resquícios, por isso ressaltamos tanto o amor quanto as imagens como tentativas de enfrentamento da morte. Freud atenta para a “erotização do ódio” e de como entre o amor e ódio existe uma linha tênue. Aqui cabe destacar como a relação Amor x Ódio está presente em nossas narrativas ficcionais contemporâneas. É quase impossível contar uma história sem que ela perpassasse estes

sentimentos. Há sempre um desejo latente de viver, mas também de destruição. E é nesse sentido que amor e morte conduzem a compreensão do ser no mundo.

Juntos, amor e morte regem o mundo. A morte anseia pelo nirvana, pelo seio de Abraão, pela cessação da “febre chamada viver”. Assim como o amor e o ódio moram nos corações humanos, a vida conjuga o desejo de viver com o desejo de destruição. O objetivo derradeiro da vida não é o amor, mas a extinção da própria vida. Mesmo assim, o véu transparente que envolve a vida, com a função de velar a morte, não desfaz a fantasia do amor (FERREIRA, 2004, posição 301 *versão kindle*).

Abraçamos, então, bell hooks e sua perspectiva cultural acerca do amor. No entanto, sinalizamos como a Psicanálise aproxima-se do pensamento de hooks quando propõe que aquilo que não é simbolizado não pode fazer parte da cura. Para nós, essa perspectiva é crucial. Pois, se não construirmos narrativas imagéticas em que mulheres pretas estão amando e sendo amadas, não podemos promover cura, revolução e políticas de cuidado que atravessam esses corpos. Lacan pontua sobre a relação entre amor e saber. Para ele, amar é supor um saber no outro. Desse modo, o amor cria uma aura de sublimação, onde busca-se não um objeto, mas a compreensão do outro como ser. Neste navegar investigativo que é amar e buscar saberes, o amor exige linguagem.

É nesse sentido que o amor, ao contrário da paixão, só pode ser concebido numa relação simbólica, ou seja, numa relação mediada pela palavra [...] amar é amar um ser para além do que parece ser [...] mas não podemos esquecer que o amor reside no fato de que esse ser para qual o amor se dirige é uma fantasia e, como tal, uma ficção. (FERREIRA, 2004, posição 391 *versão kindle*).

Pensar o amor como ficção não é entendê-lo como “irrealidade”, mas sim como uma potência narrativa que inaugura sempre novas significações. Para Lacan (1964), o ser para o qual destinamos o amor é sempre uma fantasia, pois o real é impossível. Desse modo, podemos compreender o amor como uma união linguística e cultural. As narrativas amorosas não são falsas, mas elas são inventivas. Quando voltamos os nossos olhares para as telenovelas, por exemplo, estamos falando de objetos ficcionais que ao longo de décadas estão apresentando invenções e possibilidades afetivas para a sociedade. Nesse sentido, também destacamos a relação entre as narrativas ficcionais e a repetição. É nesse processo cíclico e civilizatório que reencontramos o amor sempre regido por um viés artístico comunicacional - telenovelas, filmes, músicas, documentários etc. Há sempre a relação entre desejo e imagem.

Ao passo que desejar está atrelado a construção das imagens possíveis. O amor pela Psicanálise é visto como um “amparo”. Amar é um enfrentamento de realidade. Como manda o figurino de um bom divã, precisamos terminar com perguntas: Que realidades mulheres pretas estão enfrentando? Quais são os amores que as amparam? Seguimos.

1.3 O gênero enquanto produção afetiva

A psicóloga e filósofa Valeska Zanello (2022) constrói uma reflexão sobre o afeto de mulheres a partir do que ela considera como “prateleira do amor”. Para ela, existe um letramento de gênero, onde nossas emoções são constituídas a partir do aprendizado social. Ela propõe que existem dispositivos de gênero para homens e mulheres e mesmo com as profundas críticas, sobretudo no âmbito acadêmico, nossa cultura ainda é profundamente binária. O processo de socialização humana é o que produz o comportamento e as emoções das pessoas. A constituição do ser humano acontece por meio da cultura, de modo que sempre precisamos “de uma outra” ou “de um outro” (ser humano) para que nosso processo de humanização aconteça. O ser humano existe por meio da linguagem simbólica e das suas mediações.

[...] Nesse “se tornar” a cultura exerce papel fundamental, bem como os aspectos locais e específicos (sociais e individuais, com maior ou menor peso, a depender da própria cultura) [...] Nesse caminho do se tornar humano, encontramos aspectos culturais comuns à sociedade na qual os indivíduos convivem. Esses aspectos medeiam e constituem as subjetividades, o se tornar daqueles sujeitos naquele momento histórico. (ZANELLO, 2022, p. 19) .

Outro ponto que nos interessa é entender as relações de gênero como estruturantes da cultura:

O gênero - ou as relações de gênero, como seria mais correto nomear - é um dos pontos estruturantes mais importantes nas culturas ocidentais. No entanto, essa palavra tem sido mal compreendida e mesmo usada de forma deturpada por detratores que buscam invalidar estudos que têm se consolidado, pelo menos, nos últimos 60 anos. (ZANELLO, 2022, p. 19) .

Desse modo, o “tornar-se” mulher está diretamente relacionado à cultura, ao passo que, quando falamos de mulheres negras, esse “tornar-se” é ainda mais complexo e

sofisticado. Pensando o afeto dentro desta conjuntura, nota-se que assim como em outras exterioridades, não acessamos a afetividade em si, mas sim o que a linguagem traduz sobre ela, que neste trabalho de pesquisa fixa-se nas imagens de mulheres negras produzidas por telenovelas brasileiras.

É importante ressaltar que esse é um debate antigo na história do pensamento ocidental e, apesar da contribuição de diversas perspectivas, há um consenso na ideia de que não temos acesso às coisas em si, pois elas sempre nos aparecem interpretadas pela linguagem [...] Ao falar, interpretamos as coisas e permitimos que elas venham a ser de uma determinada maneira (“como algo”). (ZANELLO, 2022, p. 19) .

A partir das reflexões de Valeska Zanello (2022), podemos entender que o afeto tem diferentes materialidades. Até mesmo considerando os âmbitos ressaltados nesta tese, que são: maternidade/paternidade, relações afetivo-sexuais e amizade. Quando produzimos imagens, permitimos que as coisas venham a ser de determinadas maneiras. Assim, ao falar das imagens das telenovelas, não temos uma produção “inocente”, mas sim uma construção narrativa que vem ao longo dos anos produzindo um “tornar-se” mulher e, sobretudo, um “tornar-se” mulher negra. Para Zanello, as imagens são convincentes. De modo que, considerando variáveis como raça e gênero, a “escrita” das imagens revela uma espécie de “destino” dos corpos.

Ao observar imagens sobre determinados grupos, constroem-se também possibilidades do que eles são e, mais profundamente, do que eles podem vir a ser. Um outro ponto sensível é a classe social. Há uma construção histórica de determinação dos corpos que estão aptos para a realização de atividade pública (homens) e a quem se destina o doméstico (mulheres, sobretudo pretas). Existem não só diferenças de gênero, mas também diferenças físicas que naturalizam as diferenças sociais (Ver nas imagens a seguir). Como aponta Federeci (2019), há uma divisão sexuada do trabalho que compõe tanto o racismo como o sexismo na sociedade contemporânea. Ao falarmos de telenovelas, essas diferenças se dão sobretudo em como as personagens se constituem esteticamente, considerando: cabelo, figurino, modo de falar, estilo de vida e localização geográfica dentro da narrativa ficcional.

O capitalismo trouxe também uma distinção histórica e cultural, entre o âmbito do público e do privado [...] a afirmação da diferença física (colocada como foco) que as diferenças sociais puderam ser “naturalizadas”. Em outras palavras, certas diferenças físicas (diferenças sexuais) foram eleitas para justificar as desigualdades sociais [...] o racismo se estabeleceu assim,

primeiramente, em bases religiosas e, em um segundo momento, em fundamentos supostamente “científicos” (o “racismo científico”). Esse aspecto é importante, pois racismo e sexismo têm em comum tanto o sistema econômico que os criou, quanto o *modus operandi*. Em ambos, certas características físicas e fenotípicas serviram de base para justificar as desigualdades de oportunidades, tratamento e direitos (ZANELLO, 2022, p. 35).

Quando falamos de gênero e afeto de mulheres negras, não há como negligenciar uma esfera imprescindível da nossa constituição identitária: o cabelo. No livro “Sem perder a raiz: Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra” (2019), a professora doutora Nilma Lino Gomes traz reflexões acerca da vivência e construção imagética do corpo negro dentro da cultura. Para ela, “o corpo localiza-se em um terreno social e subjetivamente conflitivo. Ao longo da História, ele se tornou emblema étnico, e sua manipulação tornou-se característica cultural marcante para diferentes povos” (GOMES, 2019, p. 250).

O livro de Nilma Lino Gomes é resultado de sua tese de doutoramento⁶ - “*Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte*”, defendida em 2002, com orientação do professor Kabengele Munanga, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Em sua tese, Nilma Lino faz uma etnografia entre frequentadoras de salões de beleza étnicas e por meio de entrevistas conversa sobre autoestima, racismo e constituição da identidade negra por meio do corpo e do cabelo.

A relação da pessoa negra com o cabelo e o corpo vai se modificando durante a trajetória de vida, atravessando também aspectos geracionais. Compreender essa complexidade é buscar captar representações que tentam traduzir o negro e o seu corpo - como fazemos nesta tese por meio das imagens da telenovelas. Há uma experiência corpórea negra que é atravessada pelo racismo, sobretudo quando este corpo sai de uma configuração estritamente familiar e começa a circular em outros campos sociais.

Nilma Lino Gomes (2002), ressalta o papel da institucionalidade no campo social e cultural. Nesse sentido, podemos entender as telenovelas como narrativas pertencentes ao campo da institucional. Primeiramente por conta do papel educacional, sobretudo na América Latina, das narrativas ficcionais televisivas. E segundo porque as telenovelas fazem parte do processo de humanização dos corpos e conseqüentemente das narrativas desenvolvidas sobre eles. As telenovelas são formas simbólicas por meio das quais construímos identidades. Como

⁶ Trabalho disponível para download: <https://pos.fflch.usp.br/node/45889>

ressalta Nilma Lino (2002), a educação é um processo de humanização e é nesse âmbito que aproximamos essa importância do processo educativo abordado por ela, com a pedagogia do afeto defendida por bell hooks (2020).

Assim, vemos nas telenovelas um possível processo educativo que acontece fora da escola. Ao falarmos da produção e ressonância de imagens de mulheres negras midiaticamente, não há como não tocar na relação entre o cabelo crespo e a afetividade, entendendo que a definição de um segmento étnico também atravessa um padrão estético construído culturalmente - “nós comunicamos-nos por meio do corpo. Um corpo que é construído biologicamente e simbolicamente na cultura e na história” (GOMES, 2002, p. 41). Nesse sentido, compreendemos que a Comunicação deve ser uma ciência que considera o corpo e a sua materialidade na vida social em suas perspectivas de análise. Há uma relação entre pessoa negra com o corpo que é atravessada pela escravidão, mas ela não é única.

Quando pensamos nos africanos escravizados e trazidos para o Brasil, sempre vem à nossa mente o processo de coisificação do escravo materializado nas relações sociais daquele momento histórico. Esse processo se objetivava não só na condição escrava, mas na forma como os senhores se relacionavam com o corpo dos escravos e como os tratavam: os castigos corporais, os açoites, as marcas a ferro, a mutilação do corpo, os abusos sexuais são alguns exemplos desse tratamento. Mesmo diante de tal situação, em que a liberdade oficial estava condicionada à carta de alforria, os escravos e as escravas desenvolveram as mais diversas formas de rebelião, de resistência e de busca da liberdade. Naquele contexto, a manipulação do corpo, as danças, os cultos, os penteados, as tranças, a capoeira, o uso de ervas medicinais para a cura de doenças e cicatrização das feridas deixadas pelos açoites foram maneiras específicas e libertadoras de trabalhar o corpo (GOMES, 2002, p. 42).

Estamos no mundo por meio do corpo e conseqüentemente por meio das imagens sobre ele. São veiculadas nas telenovelas leituras acerca do corpo de pessoas pretas, grande parte delas, em uma perspectiva inferiorizada, sobretudo quando falamos de mulheres negras. No entanto, ainda que dentro destes estereótipos, há uma possibilidade de compreender o corpo negro como um corpo que contesta (Nilma Lino Gomes, 2002). As imagens nos permitem tocar o mundo e quando falamos de imagens de mulheres pretas, em narrativas ficcionais veiculadas nacionalmente e internacionalmente, estamos falando também de como esse “corpo” está sendo alterado e (re) produzido. Há um ideal de branquidão latente: cabelos alisados, tons de maquiagens errados para pele negra e reforço de traços finos. Não é apenas uma caracterização de personagens, mas existe uma mensagem, que para nós nem chega a ser

subliminar, de que o corpo de mulheres negras precisa ser alterado, sexualizado e embranquecido para que se torne digno de afeto.

A existência de um padrão de beleza que prima pela “branca”, numa sociedade miscigenada como a nossa, afeta ou não a nossa vida nas diferentes instituições sociais em que vivemos? [...] À medida que o corpo vai sendo tocado e alterado, ele é submetido a um processo de humanização e desumanização. A experiência corporal é sempre modificada pela cultura, segundo padrões culturalmente estabelecidos e relacionados à busca de afirmação de uma identidade grupal específica (GOMES, 2002, p. 42).

Nilma Lino Gomes (2019) indica os definidores de pertencimento étnico-racial: a cor da pele e o cabelo. Trazendo o nosso *corpus* de análise, que são as imagens das personagens interpretadas pela atriz Taís Araújo na Rede Globo, notamos como o corpo, o cabelo e estética das personagens deixam marcas profundas na forma como cada uma dessas mulheres pretas tem sua narrativa desenvolvida ao longo das produções. Existe uma relação entre as telenovelas e a produção de estereótipos. Quando falamos das vivências afetivas de mulheres negras, precisamos mergulhar nas possibilidades de construção da experiência do afeto para além da discriminação racial e não somente considerando o racismo como perspectiva norteadora dessas afetividades. Há um cabelo antes do alisamento capilar e no decorrer das mudanças culturais, hoje já existem cabelos crespos “pós-alisamento”. Notamos também a relação entre cabelo e tranças e como isso também tem aparecido nas construções de imagens nas telenovelas. Há uma relação entre o comportamento e o afeto de mulheres negras e a forma como o seu cabelo está. Desse modo, como já falamos anteriormente, o cabelo e a sua forma de uso são parte da experiência de gênero para mulheres negras.

O uso de tranças é uma técnica corporal que acompanha a história do negro desde a África. Porém, os significados de tal técnica foram alterados no tempo e no espaço. Nas sociedades ocidentais contemporâneas, algumas famílias negras, ao arrumarem o cabelo das crianças, sobretudo das mulheres, fazem-no na tentativa de romper com estereótipos do negro descabelado e sujo. Outras fazem-nos simplesmente como prática cultural de cuidar do corpo. Mas, de um modo geral, quando observamos crianças negras trançadas, notamos duas coisas: a variedade no tipo de tranças e o uso de adereços coloridos. Tal prática explicita a existência de um estilo negro de pentear-se e adornar-se, o qual é muito diferente das crianças brancas, mesmo que estas se apresentem enfeitadas. Essas situações ilustram a estreita relação entre o negro, o cabelo e a identidade negra. A identidade negra compreende um complexo sistema estético (GOMES, 2002, p. 44).

Para mulheres negras, o cuidado com a aparência é atravessado majoritariamente pelo cabelo e pelo seu “controle”. Um outro ponto importante, é o fato de que as questões estéticas podem ser usadas para justificar violências que pessoas pretas sofrem ao longo da vida - “mas também olha como ela estava vestida... o seu cabelo estava ‘desarrumado’”. Notamos nas imagens a forma como o corpo das personagens pretas é alterado justamente nos definidores de pertencimento racial, o que não acontece com mulheres brancas. Ainda que exista a presença de mulheres negras, nestas narrativas televisivas ficcionais, a questão racial não é sempre um atravessamento, visto que, as dificuldades enfrentadas por estas personagens é normalizado por conta de questões de gênero e raça que supostamente destinariam esse corpo a viverem situações de subalternidade. Historicamente, sobretudo quando saímos da seara familiar, o cabelo de mulheres negras está ligado à artificialidade, ou seja, um cabelo que “não é dela” - ou um cabelo que será “desmascarado” (com chuva, vento ou água de piscina).

Há portanto uma relação entre o ser negra, ter cabelo e conviver entre os brancos - o cabelo é um indicativo de resistência identitária. Mulheres negras na sua relação com o corpo e o cabelo, sobretudo as mais velhas, vivenciaram experiências de rejeição afetiva que tiveram início na forma como elas performaram seus definidores de pertencimento racial - estavam de cabelo “solto”, usam roupas afirmadas, gesticulavam e falavam alto. Daí notamos que a questão de classe não pode ser entendida apartada das questões raciais: “o status social não é determinado somente pelo emprego, renda e grau de escolaridade, mas também pela posição da pessoa na classificação racial” (GOMES, 2002, p. 45). Para mulheres negras, há um tensionamento constante da vivência afetiva na vida familiar, em contrapartida ao que acontece na vida pública.

A forma como as imagens de mulheres negras vêm sendo desenvolvidas nas telenovelas brasileiras passa por questões de autoria e também de informação e desinformação. Só o acesso de mulheres negras na feitura dessas produções pode amenizar cada vez as formas racistas de como o nosso corpo é representado midiaticamente. Nota-se que o cabelo de personagens negras têm mudado no decorrer das gerações. Os cabelos, tem sido, cada vez mais, definidores históricos da luta antirracista. À medida que o cabelo das personagens vai sendo alterado, identificamos e entendemos mudanças culturais e estruturais em relação ao “ser mulher”, “ser negra” e “ser mulher negra”. Dessa forma, além de denunciar estereótipos, ressaltamos outras formas de ser, a partir daquilo que a mídia tem veiculado imagetivamente sobre nós. O corpo é de suma importância para a construção da identidade negra e isso passa pelas narrativas das telenovelas. O que já conseguimos

identificar é: que se há mudanças nos cabelos, é certo que algo se transformou. As imagens a seguir são valiosas para materializar o que estamos propondo discutir nesse ponto da escrita:



Figura 01

Telenovela: Da Cor do Pecado (2004)

Preta (Taís Araújo)

Imagem: TV Globo



Figura 02

Telenovela: A Favorita (2008)

Alicia (Taís Araújo)

Imagem: TV Globo



Figura 03

Telenovela/Série: Mister Brau (2015)

Michele (Taís Araújo)

Imagem: TV Globo



Figura 04

Telenovela: Amor de Mãe (2019)

Vitória (Taís Araújo)

Imagem: TV Globo

Nas figuras 01, 02, 03 e 04 está posta uma sequência de personagens: Preta, Alícia, Michele e Vitória para pensarmos a questão da classe social na montagem da personagem que vai vender a imagem. Como apresentado anteriormente, a partir das reflexões de Zanello (2022), a classe social é uma leitura que passa pelo corpo. Notamos que apesar de ser a mesma atriz (Taís Araújo), ainda que considerando as personagens diferentes, ela apresenta uma mudança corporal expressiva a cada mulher interpretada. Preta visivelmente é a personagem “mais pobre” dentre elas. Ela se apresenta com roupas simples e artigos de artesanato compõem as suas vestimentas. Além do cabelo arrumado em uma espécie de “não ser” racial. Apesar do cabelo alisado, ele está apresentado em um formato de cachos.

Já a personagem Alícia apresenta elementos que permitem uma leitura de que ela é rica, talvez a mais rica entre todas. Os óculos, as plumas, os brincos, a maquiagem e sobretudo a postura altiva evidenciam seu *status* e lugar social. O corte de cabelo, em formato de “franja”, está “super” chapado, tentando passar a ideia de que o cabelo dela é naturalmente liso, apesar de sabermos que Taís Araújo possui cabelos crespos. Michele, por sua vez, é uma personagem em ascensão social, como apresenta a própria sinopse de “Mister Brau” no site da

TV Globo. Notam-se elementos de um estilo mais autêntico e de afirmação racial em Michele. Os colares, as pulseiras e as estampas trazem nuances de africanidade e uma estética menos convencional.

Vitória se apresenta com cabelos presos, ainda que seja possível perceber que eles são crespos. As roupas de alfaiataria e o cenário trazem aspectos de uma classe média burguesa. A personagem é advogada e faz uso de roupas que remetem a esse universo. Nota-se a presença da intelectualidade a partir dos quadros artísticos e dos livros dispostos como decoração. A personagem afirma sua classe social pelo próprio corpo e também pela ambientação. Desse modo, nota-se como no capitalismo a diferença é a produtora de desigualdades. Sendo possível uma interpretação cultural desse corpo que pertence a uma classe social específica, por meio das imagens que se produzem sobre ele e induzidas por ele.

1.4 Miragens epistemológicas a partir do vínculo amoroso

Seguimos nossas ebulições teórico-epistemológicas trazendo neste tópico a Comunicação de forma mais específica. Neste momento articulamos as ideias dos teóricos Muniz Sodré (2002) e José Luiz Braga (2010), sobretudo quando pensam a Comunicação em sua episteme, assimilando tais conceitos à perspectiva do que é o amor e o afeto para Byung-Chul Han (2017) e Renato Nogueira (2020). Essa articulação e tensionamento das proposições busca formular uma partida epistemológica para a forma como compreendemos a ficcionalização do afeto de mulheres negras nas narrativas contemporâneas das telenovelas.

Levantamos também, outros pontos teóricos como os estudos de mestiçagem, gênero e interseccionalidade, que perpassam toda a estrutura desta pesquisa e são aprofundados no decorrer deste trabalho. A proposta teórico-metodológica da estrutura do sentimento de Raymond Williams aponta para a análise cultural imagética, que orienta para a metodologia aqui proposta. O que buscamos é a compreensão da cultura dentro das articulações afetivas que são ficcionalizadas nas telenovelas. Neste tópico, ainda não apresentaremos as imagens extraídas das narrativas ficcionais. A proposta aqui é uma estruturação de possibilidades teóricas para desenvolver o ponto central da tese, que é problematizar como os afetos de mulheres negras são ficcionalizados nas produções audiovisuais contemporâneas da mídia brasileira. Na própria ficcionalização, vemos indícios de uma tentativa comunicacional, a partir do vínculo que se propõe nessas relações. Qual comunicação é possível estabelecer a

partir de corpos racializados que se relacionam afetivamente?

Não é novidade que a “jornada” do amor é a centralidade das narrativas audiovisuais ficcionais. Filmes, séries, telenovelas, campanhas publicitárias e tantos outros produtos audiovisuais se dedicam à contação de histórias onde “amar” é o fio condutor. As possibilidades de vivência amorosa da afetividade são discursos que controlam retoricamente a sociedade. De modo que as pessoas podem ser “definidas” pelo modo como amam. As narrativas midiáticas do amor cristalizam formas de existência e até mesmo de temporalidade. Afinal, o “final feliz” é estar com alguém “para sempre”.

Se, como aponta Sodré (2002), a midiática não nos diz o que é comunicação, torna-se necessária a investigação sobre qual é o discurso comunicacional que permeia o pensamento social acerca dos afetos envolvendo mulheres negras. A vivência do afeto é, por si só, uma existência partilhada. Partimos do imperativo coletivo - “AME!”, para compreender como a “vontade de afeto” é também uma “vontade de poder” na contemporaneidade, possibilitando uma expansão da vida. Assim como a comunicação, o afeto também se dá em comunidade. Nesse sentido, podemos vislumbrar o amor como uma intervenção política, onde o afeto torna-se um objeto e um serviço cultural, que é o tempo todo espelhado pelas narrativas ficcionais audiovisuais.

“A vida é um fenômeno narrativo” (NOGUERA, 2020, p. 56) e relatando as histórias que permeiam a nossa existência, criamos proximidades e afastamentos que possibilitam a vivência do cotidiano. Existem atravessamentos na contação dessas histórias, pois há uma pluralidade de grupos sociais contando suas narrativas, ainda que alguns grupos sejam hegemônicos e/ou possuidores dos meios de produção. Desse modo, ao falarmos sobre amor e afetividade não temos uma narrativa única, apesar da existência de uma narrativa hegemônica. É a partir da palavra que o mundo é inventado por meio dos sentidos. A palavra não só escrita, mas também falada, performatizada e roteirizada. Assim, o que compreendemos como afeto e amor é sobretudo “coisas” que nos contaram acerca disso. E até mesmo em nossa vivência singular “de amar”, somos atravessadas pelo que é coletivo nessa experiência.

Sodré (2002) aponta que o objeto da comunicação é a vinculação humana. É a partir dos vínculos que compreendemos o funcionamento social, nas suas dimensões políticas, práticas e tecnológicas. Hoje, presenciamos a multiplicação dos dispositivos informacionais na cultura contemporânea. São múltiplas as telas, que por vezes contam a mesma história ou histórias que se complementam. O entendimento dos vínculos amorosos e afetivos nesse cenário é um desafio, sobretudo na busca pelas correlações entre os grupos e os indivíduos

que apesar de distintos estão se amando. É instigante compreender como o afeto torna-se uma experiência que demarca a existência do sujeito no seu tempo. É no afeto que encontramos uma das poucas possibilidades de fissura do capital enquanto protagonista da vida contemporânea.

O objeto da comunicação não é a mídia, é a vinculação humana. Ou seja, como é que nós socialmente, e porque socialmente, estamos juntos. Qual laço faz com que, estando em uma comunidade, possamos nos odiar e nos matar, mas permaneçamos juntos. Há, para além do trabalho, para além da economia, uma coisa chamada vínculo. (SODRÉ, 2002, p. 87).

Pensar sobre a perspectiva constitutiva da comunicação é deslocar o vínculo para o centro de análise. Nesse processo, passamos a compreender a mídia como uma ampliação tecnológica da retórica, onde a partir das tendências midiáticas temos indícios do funcionamento das nossas instituições sociais. A midiaticização é, portanto, como aponta Sodré (2002), o funcionamento articulado das tradicionais instituições sociais com a mídia.   ela - a midiaticização - que orienta os fen menos sociais e suas representações. Desse modo, nos afastamos da ideia de comunicação concebida como instrumento. A mídia propõe uma relação, enquanto a comunicação pretende chegar ao vínculo.

A mídia   relacional, a comunicação   vinculativa. E qual a diferença entre vínculo e relação?   que o vínculo atravessa o corpo, o afeto, passa por sentimento, por ódio, enquanto a relação entre pessoas pode ser completamente impessoal, ou seja, são indivíduos atomizados, separados, que se relacionam juridicamente e polidamente, por direito, por etiqueta. O vínculo pode até ser atravessado pelo direito, mas ele   emocional, libidinal,   afetivo. (SODRÉ, 2002, p. 87).

Para Byung-Chul Han (2017), o amor   um evento ligado   política e   arte. O filósofo sul-coreano considera o amor como uma fonte energética que produz forças capazes de se rebelarem politicamente. Apesar de refletir acerca da agonia do *eros* na contemporaneidade, Byung-Chul Han v  - no *eros* - a possibilidade de garantia do futuro. Para ele, o amor nutre as ações políticas e “por meio de sua força universal, ele interliga o artístico, o existencial e o político” (HAN, 2017, p. 81). Ao falar das dimensões que se interligam por meio do amor, podemos desenhar uma interlocução entre Han e o que   exposto por Sodré, a partir de Aristóteles. Se “o conhecimento, o prazer e a política” formam os *bios* da existência e da sociabilidade humana (*bios theoretikos*, *bios a polautikos* e *bios politikos*), pode-se considerar o amor como o ponto catalisador desses *bios*. Trazendo o *bios midiático*, como propõe Sodré, tem-se a perspectiva do “existir” a partir das afetações

midiáticas. Desse modo, “comunicar” e “amar” são os grandes devir(es) contemporâneos.

O mundo dos afetos é o mundo da comunicação. Os afetos organizam a cultura e também a transformam. No entanto, é preciso ressaltar que até mesmo o afeto não está apartado das estruturas capitalistas. Podemos notar, a partir do capitalismo, mais uma interlocução nos trabalhos de Sodr e e Han. Sodr e ressalta sempre que não   possível refletir sobre a comunica o sem a sua associa o com o capitalismo. Já Han, aponta para a importância de compreender o amor e suas interfaces também de forma indissociável do capital. A visão de ambos   sist mica, tanto a Comunica o (para Sodr e), quanto o *Eros* para Han, são formas de “ser” na temporalidade do mundo.   a partir da comunica o e do amor que redescobrimos o humano. E diante de uma virtualiza o generalizada da existência, muitas vezes são as “imagens do amor” que tornam a vida legítima.

Onde pisamos no mundo contemporâneo? Para Sodr e (2002), o *bios midiático*   o solo da contemporaneidade. No entanto, esse solo não   firme e perene, pelo contrário,   suspenso e transitório. O *bios midiático*   sempre um caminho, e não um fim. Estamos sempre de passagem por ele, em posi o de atravessamento. E quais os atravessamentos que perpassam o afeto? Para Han (2017), a vida cotidiana acontece nas descontinuidades e a experiência amorosa seria a possibilidade do ser acessar a sua continuidade. Nesse sentido, podemos sinalizar o afeto como uma abertura para a linguagem que estabiliza, ainda que momentaneamente, o solo transitório do *bios midiático*.   a partir da existência partilhada e do entendimento de que não há um ser sem o outro, que se dão os vínculos e a comunica o. Vínculo esse sempre atravessado pelo emocional, e, portanto, entremeado pelos afetos.

Há uma rela o em certa medida erótica na Comunica o, no sentido de que existe um jogo retórico de afastamento e proximidade para manter um tesão gerado pelo atrito entre as partes envolvidas. Este cortejamento pode se apresentar das mais diversas formas, sejam elas imagéticas, verbais ou transmidi ticas. Assim como o amor, a comunica o prescreve uma ritualidade. E todo ritual pertence   ordem da sedu o (HAN, 2017). Para Platão, o amor dirige a alma e afeta todas as suas partes. Ao nos depararmos com os arranjos sociais contemporâneos, notamos como as afeta es midiáticas estão por toda parte, de certa forma, “dirigindo” as experiências do ser na sociedade. Desse modo, compreender como as narrativas amorosas se dispõem midi ticamente   mergulhar na g nese de dois dos movimentos mais sofisticados da humanidade: a comunica o e o amor.

Para Ciro Marcondes (2004) existe uma rela o entre a comunica o e o estímulo. De modo que, o principal imperativo contemporâneo   “comunicar!” – ainda que a sociedade contemporânea raramente se comunique. No entanto, vivemos em uma constante ilusão de

comunicação, onde ela é muito mais encenada, do que de fato acontece. Assim como Sodré, Marcondes propõe o entendimento da comunicação no sentido da existência. No entanto, Marcondes aprofunda sua reflexão no que diz respeito às sensações. Para ele, comunicar passa pelo sentir e pelo entendimento dos silêncios. Ir rumo ao silêncio é caminhar ao encontro da comunicação. Em Marcondes, a Comunicação é permeada pela filosofia da alteridade, onde o outro é um não-saber a ser compreendido pelo deslocamento do eu. Assim como o amor para Han, que é a capacidade de experimentar o outro em sua alteridade. Tanto a comunicação como o afeto, em primeira instância, necessitam de distância e deslocamento. A proximidade total neutraliza a possibilidade comunicacional. Comunicar e afetar convocam atritos.

Comunicação é antes um processo, um acontecimento, um encontro feliz, o momento mágico entre duas intencionalidades, que se produz no atrito dos corpos (se tomarmos palavras, músicas, ideias também como corpos); ela vem da criação de um ambiente comum em que dois lados participam e extraem de sua participação algo novo, inesperado, que não estava em nenhum deles, e que altera o estatuto anterior de ambos, apesar de as diferenças individuais se manterem. Ela não funde duas pessoas em uma só, pois é impossível que o outro me veja a partir do meu interior, mas é o fato de ambos participarem de um mesmo e único mundo no qual entram e neles também entra. (MARCONDES, 2004, p. 15).

Nossa compreensão acerca do afeto racializado, a partir da comunicação, é um esforço epistemológico e teórico que caminha em direção a uma releitura deste vínculo comunitário e laço social, que é formador cultural da sociedade brasileira. Assim, colocamos o afeto racializado em uma situação de diálogo, permitindo pensá-lo por meio das várias possibilidades de pensamento. Sodré (2013) sinaliza a Comunicação como um espaço de emergência de um tipo de conhecimento que corrobora para a “reedificação do humano a partir do campo comunicacional” (SODRÉ, 2013, p. 67). Nesse sentido, entendemos que ao interpretar a forma como mulheres negras estão amando e sendo amadas, teremos indícios das continuidades e fissuras dos indivíduos contemporâneos no que diz respeito aos agrupamentos e motivações que cercam a comunicação desses afetos. Consideramos, então, que o “ser amada” é uma relação de comunicação/informação, pois o amor é um código da vida social, assim como a raça também o é. Nos interessa aqui a possibilidade interpretativa dessas relações que são permeadas de sentido político, social e econômico.

O campo científico da comunicação, por exemplo, pode vir a definir-se mais claramente como um dispositivo de releitura das questões tradicionais da sociedade à luz das mutações culturais ensejadas pelas tecnologias da informação e da comunicação, sem as tradicionais barreiras entre as antigas

“disciplinas”, mas também a redescrição científica e a criação de natureza artística, com todos os seus recursos imaginativos, dos quais não se excluem as metáforas. (SODRÉ, 2013, p. 68).

Em Braga (2010) encontramos o manifesto do caráter tentativo da comunicação. O autor, em certa medida, afasta-se da conclusão de Sodré, a respeito do conceito de *bios midiático*. No entanto, não se trata da nega o completa do pensamento, mas da proposta de compreender o *bios midiático* como uma parte da midiatiza o. Para Braga, existem lacunas no processo de midiatiza o, pois a comunica o seria uma espécie de sistema em constante testagem. A hegemonia não   midiática, pelo contrário, ela está na intera o social, no mundo da vida. Noguera (2020, p. 107), ao pensar sobre o amor, aponta: “[...] o amor quer mesmo   atingir o conhecimento. Assim, o amor  , antes de tudo, um projeto de investiga o.   filosofia”. Sendo um projeto de investiga o, a compreensão do amor aproxima-se do entendimento do que   comunica o, no sentido de que em ambos há uma ausência do controle, pois não existem condi es de afirmar se o amor e/ou comunica o se realizarão ou não.

Na prática comunicacional, para Braga (2010), existem mais processos sutis e de menor controle, que não são necessariamente codificados. Eles são os gestos, as imagens e os sons, que podem ser enfatizados nas tentativas comunicacionais. Há formas de comunica o que escapam o limite da linguagem estruturada e que estabelecem vínculos de forma muito mais sensível. Nesse sentido, vemos a comunica o como um processo do encontro, que se ancora na ideia da partilha e da existência comum.

Podemos pensar em uma aproxima o dessa concep o comunicacional com a vivência das práticas afetivas, que muitas vezes perpassam muito mais os gestos, imagens e sons, do que necessariamente uma fala ou escrita articulada. A comunica o e amor não são processos estabelecidos, justamente pela existência vasta de possibilidades de comunhão no mundo: “  importante notar como os tipos de rela o possíveis são marcados pela cultura. E há tantos caminhos para amar quantos forem os modelos políticos e sociais” (NOGUERA, 2020, p. 76). Há sempre algo relativamente previsível em comunicar e amar, no entanto, maiores são as incertezas. Comunica o e amor são tentativas contínuas.

O processo tentativo não   exclusivo de quem enuncia, mas   também de quem o “recebe”. No episdio comunicacional existem questões afetivas, estéticas e comportamentais em disputa. Os participantes estão em busca do acerto entre seus acordes e   nessa afin o que o processo comunicacional pode acontecer. Ao buscar compreender a comunica o dos afetos racializados de mulheres negras a partir das narrativas audiovisuais ficcionais, vamos

em busca do entendimento e da potência que é perceber a maneira com que cada uma traduz, faz ligações e somatiza seus conhecimentos singulares.

Há uma unicidade nessas percepções e ao mesmo tempo, elas irão se assemelhar a tantas outras. Produzir imagens é um lugar de poder, porém esse poder não está ligado à imposição ou instrução. Como aponta Rancière (2010), quem produz (o artista), quer produzir uma forma de consciência, um sentimento, uma intensidade ou uma energia para a ação. Nesse sentido, a comunicação não é apenas um acionamento de códigos, pois está além daquilo que é concreto. A busca é pela potência de espaços sensíveis e latentes no cotidiano.

Ao reescrever o afeto em uma perspectiva racializada e de gênero a partir das narrativas ficcionais audiovisuais, pensamos esta retórica a partir das imagens e entendemos a própria ficção como uma tecnologia, não só por ser exibida (veiculada) atualmente em uma rede eletrônica, mas sobretudo por nos apresentar novos modos de leitura da realidade. Analisando um filme, uma telenovela ou uma série em que existe a presença de uma mulher com teias narrativas afetivas na trama, sabemos que esta mercadoria - o produto audiovisual - não é neutra. O amor segue sendo o principal mote para o desenvolvimento das narrativas ficcionais contemporâneas, e pensar o amor racializado por meio das suas imagens, é reprocessar os seus significados. O sujeito se orienta a partir dos seus incômodos. De certo, o amor só comunica quando além de emocionar, ele produz lucidez, sensibilidade e sentimento.

1.5 Ficção como tecnologia e cultura

A compreensão do afeto a partir da ficcionalização não se trata de um juízo de valor que aponta essa afetividade como algo “verdadeiro ou falso” até pelo fato de que a ficção não é uma oposição à realidade. Entende-se por ficção “traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível” (RANCIÈRE, 2009, p. 54), deste modo, consideramos a possibilidade de entender uma personagem negra em uma telenovela como uma estrutura inteligível, por meio da qual é possível apreender sobre um mundo histórico e social, que se torna visível e sensível por meio dos afetos que compõem o enredo daquela personagem.

[...] podemos afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção e que, quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito turvo de tergiversar a verdade. Quanto à dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade

maior que a segunda, desde já, no plano que nos interessa, é uma mera fantasia moral. (SAER, 2012, p. 02).

Tendo estes corpos dissidentes, como o de mulheres negras, em uma narrativa audiovisual ficcional, que além de espaço de emergência discursiva, é também uma paisagem de signos composta por diversas imagens, tem-se um regime ético em dialogismo com um regime poético, onde a possibilidade de uma mulher negra ser vista a partir dos seus afetos, carrega a potência de reconfiguração daquele espaço (narrativo) a partir de uma partilha em certa medida “polêmica” de uma afetividade. Dessa forma, a racionalidade imbrica-se no banal, onde a razão das histórias (narrativas) emerge por de seus agentes históricos. A ficcionalização dá-se justamente nessa pulsação entre regime ético e regime poético, onde no primeiro, problematizam-se questões sociais e políticas referentes àquela representação e, no segundo, tem-se a sublimação da mesma por meio do afeto (do amor).

Compreender como os afetos de mulheres negras aparecem no cotidiano das narrativas que assistimos, é um convite a indagarmos até que ponto a diversidade, enquanto discurso, não se torna uma confortável artimanha intimamente ligada ao mito da democracia racial, que se firma enquanto estratégia comunicacional na popularização de que questões fundantes como o racismo e o sexismo são superadas quando mulheres negras estão “amando”. Desse modo, debruçar-se sobre as narrativas dessas mulheres é investigar como historicamente narrativas étnico-raciais estão se constituindo pautando ou não o afeto como questão política.

Quando retornamos à gênese do que é a ficcionalização, encontramos os gêneros literários. O “romance” - enquanto gênero literário - fulgura como a máxima expressão de uma ficção da existência. É nas questões amorosas que empírico e imaginário se unem para produzir uma versão específica de mundo, que se desdobra a partir da narrativa (jornada) da vida de um amor. Desse modo, é a partir das representações dos afetos de mulheres negras em narrativas audiovisuais contemporâneas, que propomos indagações acerca de quais sentidos e construções sociais são produzidas por meio dessas telenovelas. Tomando a ficção como “o meio mais apropriado para tratar as relações complexas” (SAER, 2012, p. 06), vemos na pesquisa, análise e recepção dessas narrativas uma possibilidade de compreender a ficção como uma “antropologia especulativa”, onde entrecruzamentos críticos sobre afeto, imagem e raça são transbordados com a investigação do afeto de cada personagem.

A centralidade das narrativas ficcionais contemporâneas, como espaço de vínculo

entre cultura e comunicação, é um esforço teórico que parte dos Estudos Culturais, mais precisamente da hipótese cultural de Raymond Williams (1969): a estrutura do sentimento. Na concepção do teórico, uma análise cultural parte da preocupação com o sujeito em um processo ativo da produção de sentido na cultura. Daí, a tomada dos Estudos Culturais como base teórico-metodológica desta tese.

Desse modo, compreendemos as narrativas ficcionais audiovisuais (as telenovelas) como uma produção cultural que agrega duplamente questões materiais e culturais, com processos e produtos comunicativos. Entender os afetos de mulheres negras nessa conjuntura espacial e de pulsão cultural é um desafio analítico que busca abarcar de um modo inteiro, ou pelo menos parte da vida destas atrizes sociais envolvidas nessa manifestação afetiva. Analisamos a produção audiovisual como um sistema cultural complexo, que passa a ser alterado por elementos diversos – que neste caso, são os afetos, a partir de um jogo narrativo de presenças e ausências que tornam o seu conjunto (as narrativas) inteiramente afetado.

A busca pela compreensão das narrativas ficcionais que abordam o afeto de mulheres negras é uma possibilidade para acessar o próprio conceito de cultura, partindo da ideia de que compreender a estrutura da sociedade brasileira é discutir sobre raça. Visto que, para os Estudos Culturais: “uma cultura são os sentidos comuns, o produto da experiência pessoal e social inteiramente comprometida de um homem [...] estes sentidos [...] são construídos enquanto vivemos, são construídos e reconstruídos de maneiras que nós não podemos saber antecipadamente”. (WILLIAMS, 1986, p. 08).

Desse modo, são as contradições e variações na ficcionalização desses afetos – presentes nas narrativas ficcionais audiovisuais, que nos interessam. No vivido, ainda que inconscientemente, indagamos: quem pode se relacionar afetivamente? Que afetos estão determinados para cada espaço? É a partir da problematização do que seria determinante afetivamente em relações vividas por mulheres negras que buscamos uma leitura complexificada desse processo social, a partir da identificação de qual afeto em certa medida seria hegemônico e contra-hegemônico em narrativas contemporâneas.

A estrutura do sentimento, enquanto categoria de análise, prevê o entendimento das relações de força no mundo vivido. De modo que, na leitura de Hall (2003) isso só se torna possível dentro de uma especificidade histórica. Nesse sentido, compreender uma relação afetiva de uma mulher negra dentro das narrativas ficcionais da contemporaneidade exige um esforço que vá além da compreensão do racismo que se materializa em práticas cotidianas. É necessário compreender quais são os conflitos entre subalternidades e hegemônias que se

entrelaçam nessas narrativas atualmente. E para além das variáveis político-econômicas, é essencial entender quais disputas culturais emergem das manifestações de vida individual e coletiva que constituem uma relação afetiva marcada por raça e gênero. Em nossa perspectiva, as relações, provavelmente, se darão dentro da tríade interseccional de raça, gênero e classe.

A compreensão das narrativas ficcionalizadas a partir da vivência de mulheres negras na contemporaneidade, parte do entendimento dos sentidos e valores implícitos e explícitos de um específico modo de vida (uma relação) em uma específica cultura exposta por meio do audiovisual. Gramsci alerta: “se a paixão é impulsiva, a cultura é produto de uma complexa elaboração” (1985, p. 175). Desse modo, ainda que se pondere a compreensão do afeto enquanto categoria de análise pela extrema subjetividade que o acompanha, é necessário sistematizar os efeitos de sentido dessas paixões na concepção das relações de gênero, raça e classe, em uma análise cultural contemporânea. A estrutura do sentimento busca uma possível sistematização da cultura a partir da maneira como se vive individualmente, mas de modos que afetam profundamente as relações sociais coletivas.

Diante disso, tem-se o embate entre o que é vivido e o que é estudado. Podemos partir, por exemplo, da hipótese de uma cristalização do mito da democracia racial como imaginário afetivo do brasileiro. Pela predominância de uma vivência afetiva inter-racial nas narrativas. Mas só por meio da identificação dos modos como a expressão desses afetos são comunicados na contemporaneidade (a partir das narrativas produzidas), que podemos chegar à compreensão de continuidades e/ou rupturas dessa estratégia comunicacional histórica.

As mudanças pelas quais as narrativas ficcionais televisivas atravessam enquanto arte, consumo, resistência e entretenimento, são transformações que também modificam a estrutura do sentimento. São novos modos de sentir que emergem das tensões. Nas experiências vividas, todos os elementos são inseparáveis. Por isso, indagamos: quais sentimentos e convenções sociais surgem por meio dos afetos de mulheres negras neste espaço específico (o audiovisual)?

Williams (1986) aponta para a formação de consciência a partir das formações históricas das estruturas (do sentimento). Assim, localizar o modo como mulheres negras vivem relacionamentos afetivos na estrutura das narrativas ficcionais contemporâneas é mergulhar na compreensão de como esses corpos comunicam práticas e expectativas de vida. As narrativas audiovisuais compõem a nossa vida social, apresentando suas tolerâncias e disponibilidades, a partir do que é dominante e também alternativo naquele espaço. Desse

modo, podemos problematizar, por exemplo, quais arranjos afetivos são hegemônicos nestas narrativas ficcionais contemporâneas e qual a consciência social que permeia essas relações. Utilizar como aporte teórico-metodológico os Estudos Culturais para essa compreensão, é indagar sistematicamente os corpos entremeados por esses vínculos a fim de chegar a uma interpretação desse modo de vida que é pautado por alguma perspectiva de afeto.

Para Williams (1986), uma análise útil da cultura começa pela descoberta dos padrões, porém essa descoberta deve ser acompanhada das pressões e tensões por parte de quem pesquisa. Uma análise cultural preocupada vai em busca das discontinuidades e, por isso, rompe com as padronizações. Dito isto, é nesse sentido que sistematizamos nosso pensamento, no encontro dos processos comunicacionais que emergem dos corpos racializados, das afetividades e de suas narrativas na contemporaneidade. Retomamos em específico a análise cultural quando mergulhamos na apresentação de nossas análises e em nosso debate metodológico.

1.6 Afeto para discutir a mestiçagem

A compreensão do amor em uma perspectiva racializada e de gênero nas narrativas ficcionais contemporâneas nos leva à discussão acerca da mestiçagem no Brasil. A partir da “dita” abolição da escravidão, pesquisadores da elite brasileira passaram a pautar a mestiçagem em suas pesquisas, afim de compreender “os efeitos” dessa pluralidade de raças para a construção de uma identidade nacional. Kabengele Munanga (2019) faz um percurso crítico pontuando boa parte dos intelectuais que escreveram sobre a temática, entre eles: Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manuel Bonfim, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Edgar Roquete Pinto, Oliveira Viana, Gilberto Freyre etc., que para Munanga são os mais destacados. Em comum, todos esses pesquisadores bebem em fontes europeias e americanas para traçarem suas teses que formularam sobre a questão do tipo étnico do brasileiro e a definição do Brasil como nação.

Não há possibilidade, dentro das ciências humanas e sociais, de compreender a mestiçagem apenas como a existência de populações contrastadas biologicamente, apesar desta ser uma visão que se fortaleceu por muitos anos dentro das universidades brasileiras, encaixando o biológico em uma perspectiva ideológica de igualdade racial. No entanto, a

raça é uma categoria cognitiva, não apenas visual. E ao falar da América Latina, existem ainda mais especificidades na mestiçagem. Salienta-se ainda que para tecer um pensamento originalmente brasileiro acerca da temática, é preciso “analisar seus efeitos e suas consequências no processo da formulação da identidade nacional e seu contrapeso na problemática da formação da identidade negra ou afro-brasileira” (MUNANGA, 2019, p. 54). Quando propomos a compreensão do processo comunicacional do afeto de mulheres negras a partir das narrativas ficcionais contemporâneas, buscamos identificar quais são os corpos que estão interagindo com essas mulheres. Corpos que são negros (pretos e pardos), brancos e que nunca serão apenas biológicos, mas fundamentalmente sociopolíticos.

A mestiçagem não pode ser pensada apartada da história da colonização, pois é nesse processo de dominação da branquitude que se origina a ideia da raça em uma percepção de diferença e de opressão. Ao longo dos anos, as abordagens eurocêntricas acerca da mestiçagem no Brasil foram cruciais para o enfraquecimento de políticas públicas atravessadas pelas perspectivas raciais, na medida em que popularizaram a ideia de que as relações inter-raciais se dão de modo harmônico na sociedade. No entanto, como aponta Munanga, é preciso “compreender as dificuldades que os negros e seus descendentes mestiços encontraram para construir uma identidade coletiva, politicamente mobilizadora” (2019, p. 54). Ao compreender a ficcionalização do afeto de mulheres negras na mídia brasileira contemporânea somamos esforços na construção de uma perspectiva genuinamente brasileira acerca da temática e fora da elite academicista.

Entender a afetividade como categoria para uma análise cultural é partir da ideia de que o amor dá sentido à existência humana. Compreendendo que retratar mulheres negras em suas vivências de afeto é uma possibilidade de humanização, sobretudo de corpos negros e não-brancos. Fanon aponta que “acreditamos que o amor é possível, por isso tentamos detectar suas imperfeições, suas perversões” (2008, p. 53). Ao analisar a afetividade de forma racializada e em uma perspectiva de gênero, a partir da produção de narrativas ficcionais, temos uma possibilidade para a compreensão de como o amor tem sua narrativa ficcionalizada em corpos dissidentes, por meio do que esses corpos podem comunicar.

Frantz Fanon (2008) debruça-se em parte do seu trabalho bibliográfico na identificação e problematização de relações entre “mulheres negras e homens brancos” e “homens negros e mulheres brancas”. Para ele, há uma impossibilidade de amor autêntico entre negros e brancos, pois essa relação estará sempre marcada por um sentimento de inferioridade por parte das pessoas negras. Há toda uma trajetória sociológica, política e

psicossocial na obra de Fanon.

Em nossa proposta de diálogo com o autor, não consideramos que a afetividade seja apenas algo relacionado exclusivamente à “psique” (inteligível e compreensível para Fanon, uma vez que ele era psiquiatra). Por buscarmos o caráter comunicativo desses processos, queremos compreender o potencial do sujeito em expansão, não anulando as infinitudes comunicativas possibilitadas por meio do consumo das narrativas ficcionais contemporâneas. Afinal, se limitarmos a compreensão para algo estritamente psíquico, um “*happy end*” romântico se tornaria impossível em uma relação interétnica.

Fanon (2008) corrobora com a perspectiva dos Estudos Culturais e avança ao considerar a descolonização como protagonista dentro do processo cultural. Ressalta ainda que todas as relações são marcadas por questões raciais, de modo que a descolonização também passa pelo afeto. A compreensão do amor depende de uma delimitação espacial, por isso a sua existência é ao mesmo tempo produto e processo de uma localidade específica – que aqui consideramos, as narrativas ficcionais contemporâneas.

Ao reunir relatos clínicos, casos, textos e produções cinematográficas para análise, Fanon (2008) indica a possibilidade de compreender revoluções culturais e sociais por meio das narrativas afetivas dos sujeitos e dos seus tensionamentos. Identificar os resíduos discursivos e as hegemonias como as apontadas pelo autor, é parte da nossa articulação teórica: “o branco e o negro representam os dois pólos de um mundo, pólos em luta contínua, uma verdadeira concepção maniqueísta do mundo; a sorte está lançada, não nos esqueçamos: branco ou negro, eis questão!” (FANON, 2008, p. 56).

Ao propor uma análise que parte da investigação das narrativas dos afetos de mulheres negras, nos deparamos naturalmente com a necessidade de discutir gênero enquanto categoria analítica integrante da pesquisa. Esses afetos podem estar dispostos de múltiplas formas, sendo enquanto casal (com relação afetivo-sexual), amizade, trabalho, família e também em variadas identidades e pertencimentos: heterossexuais, homoafetivas, monogâmicas, poligâmicas e demais (re)arranjos possíveis para a pulsação do afeto.

Em Scott (1995), encontramos a possibilidade para a discussão do gênero enquanto organização social. Para a autora, a compreensão do que seria “homem” e “mulher” demanda que ambos sejam entendidos de maneira relacional, o que é o ponto de partida na compreensão da afetividade e do amor. Assim, conseguimos compreender o entrecruzamento do gênero, a partir das narrativas desses sujeitos, enquanto eles se relacionam coletivamente -

seja como casais, de forma familiar, trabalhista ou de amizade. Considerar o gênero enquanto categoria analítica é também alargar as possibilidades descritivas e causais destas relações afetivas que vamos encontrar representadas nas telenovelas.

Ao tocar no gênero, convocamos também outras categorias, como classe e raça. Considerá-las no âmbito da compreensão do amor, é comprometer-se em desvendar relações políticas que historicamente parecem ser silenciadas ao analisar relações afetivas. Ressalta-se que considerar gênero, classe e raça – em uma perspectiva interseccional (Kimberlé CRENSHAW, 2002) é dialogar tanto com a manutenção da ordem social, quanto com a modificação dessa ordem, ressaltando que uma análise interseccional é, antes de tudo, “enxergar a coalizão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias” (Carla AKOTIRENE, 2019, p. 19). Ao problematizar essa tríade, caminhamos para o entendimento das integrações e opressões que sistematizam até mesmo o afeto nas construções culturais do mundo vivido.

A compreensão do gênero perpassa o entendimento do corpo sexuado, ou seja, do corpo que se relaciona e desempenha papéis sexuais. Diante disso, consideramos que as relações entre os sexos são também sociais. Por isso, buscamos entender os transbordamentos e localidades dessas relações, na medida em que tomamos as narrativas ficcionais contemporâneas como um fator influenciador na construção dessa estrutura afetiva. Assumindo o gênero enquanto posição teórica, emergem algumas questões cruciais: quais os papéis das mulheres negras nas relações? As mulheres se autodeclaram negras nessas relações? Quais as relações econômicas que estão imbricadas nesses afetos? Em que vestes o patriarcado aparece nessas relações? Entendemos, portanto, que tanto o consenso, quanto a tensão entre os afetos analisados podem espelhar a possibilidade de diversos modos identitários e de sexualidade para a vivência desses afetos.

Perpassar a ficcionalização do afeto pela discussão de gênero e raça é analisar esse relacionamento a partir dos símbolos culturais existentes, mergulhando nos processos de subjetivação e identidade que compõem as narrativas do “eu” dos sujeitos envolvidos nessas relações. Butler (2003) aponta para a necessidade de compreensão das relações entre gênero, desejo e sexo, pois para ela, as práticas culturais do mundo estão imbricadas nessas relações. Daí compreendemos o gênero ao mesmo tempo como produto e processo social, tanto de forma poética, como categórica. São esses dispositivos que formam os vínculos sociais e corroboram para o engendramento das narrativas que se cristalizam no imaginário social e, por isso, provocam a Comunicação.

O entendimento das relações afetivas de mulheres negras a partir da ficcionalização desses afetos, nos leva a reflexão de como a ficção é uma das grandes tecnologias contemporâneas. Não apenas no sentido dos dados ou técnicas, mas de como a narrativa em si é potente ao inaugurar ou tensionar antigas e novas práticas sociais. O que é visível, dizível e pensável necessita de uma estrutura ficcional para integrar a paisagem do possível. A partir do contato com as narrativas dessas mulheres negras, podemos repensar possibilidades de emancipação do afeto de cada espectadora. Buscamos aqui, sobretudo, compreender que a universalidade do amor se dá por suas inúmeras possibilidades. Para nós, o amor tem cor e comunica. E em nossa teia de afetos, seguimos para uma próxima imersão. Onde pensaremos sobre nós e sobre as nossas. De que mulheres estamos falando? Talvez daquelas que conhecem o amor pela sua falta de cor.

CAPÍTULO II - O “PRINCIPIA” SÃO AS MULHERES PRETAS: AS POSSIBILIDADES DE PENSAR MULHERES RACIALIZADAS

Tudo que falamos nesta tese é localizado não só no tempo e no espaço, mas sobretudo em gênero, raça e visualidades. Falar de afetividade e mulheres negras não é meramente falar sobre o amor e suas faltas, essas já comuns a todos os seres respirantes da Terra redonda. Quando Emicida⁷ diz que viu “Deus” e ele é uma mulher preta, ele fala da sua mãe, Dona Jacira. O *rap* sempre dedica versos às suas mães, em sua maioria, mulheres pretas e periféricas. Há uma recorrência de músicas em que homens pretos devotam amor e gratidão por aquelas que os criaram. É interessante observar, que as famosas “*love songs*” - que são *raps* que versam sobre o “amor romântico”, sempre são amplamente criticadas. Quando o rap fala de relacionamentos amorosos, em detrimento de denúncias sociais, ele é sempre julgado como uma “música que perdeu a essência”.

Como ouvinte de rap e mulher preta, considero essa discussão muito sintomática. Serei digna de ser uma “musa inspiradora” somente se eu me tornar mãe? Por que um gênero genuinamente preto, como o rap, considera o “amor romântico” como uma “pauta menor”? Emicida sabiamente em seu documentário “É Tudo Pra Ontem”⁸ cita Lélia Gonzalez como a base para o movimento negro brasileiro. Certamente a professora Lélia é uma das deusas que pintam o nosso horizonte com sabedoria e potência. É com ela que vamos escrever alguns versos nas próximas páginas. Sempre lembrando que um feminismo “sem cor” no Brasil é só vazio.

Lélia Gonzalez (1935-1994) é um marco para a Antropologia. Ela inaugura no cenário brasileiro a perspectiva de compreender a experiência de mulheres negras com um lugar teórico para discutir gênero a partir da categoria racial. Diante da crise política ocidental, ela retoma discussões acadêmicas lidas como “clássicas” para avançar em termos teóricos e também nas compreensões epistemológicas por meio das experiências sociais racializadas. Lélia Gonzalez aponta para a problemática de considerarmos a experiência “branca” (da branquitude) como neutralidade dentro da Antropologia. O desenvolvimento do pensamento de Lélia Gonzalez é articular corpo, mulheridade e cultura brasileira, a fim de entender mulheres negras como sujeitos sociológicos e dessa forma complexificar o lugar social desses corpos em suas vivências cotidianas. Há uma experiência cultural particular para mulheres

⁷ Rapper paulista compositor de “Mãe”: <https://www.lettras.mus.br/emicida/mae/>

⁸ Documentário disponível na plataforma de *streaming* da Netflix.

negras no Brasil, de modo que ser mulher e negra não é um acúmulo de lugares, é um atravessamento de opressões marcado sobretudo pela negação de afeto.

Um dos primeiros pontos sensíveis sinalizados por Lélia Gonzalez em termos afetivos é o casamento inter-racial, que inclusive é uma vivência particular vivida por ela. As relações inter-raciais aparecem em várias perspectivas históricas, mas é importante demarcar que na vivência brasileira, os casamentos inter-raciais são resultado da violentação de mulheres negras por parte de uma minoria branca. A antropóloga traz como fato histórico a trajetória de Luísa Mahin, grande expoente política da Revolta do Malês⁹ (1835). Pelo relato compartilhado pela teórica acerca de Luísa Mahin: "Como de hábito, também ela manteve uma espécie de concubinato com um branco que acabou por abandoná-la. O fruto dessa relação viria a ser uma das maiores figuras negras do movimento abolicionista em meados do século XIX: Luiz Gama". (GONZALEZ, 2020, p. 52).

Um dos maiores efeitos sociais que estas vivências afetivas entre mulheres negras e homens brancos trazem é a crença de que o racismo inexistente em nosso país graças ao processo de miscigenação. Como se tais relações fossem totalmente blindadas e não fossem atingidas pela operação do racismo. O reforço do mito da democracia racial é uma estratégia para o apagamento de questões importantes na vivência de pessoas pretas, como por exemplo as organizações e os modelos políticos e econômicos que emergem dos espaços de resistência.

O que ela não enfatiza é que Palmares foi a primeira tentativa brasileira no sentido de criação de uma sociedade democrática e igualitária que, em termos políticos e socioeconômicos, realizou um grande avanço. Sob a liderança genial de Zumbi, ali existiu uma efetiva harmonia racial, já que a população, constituída por negros, índios brancos e mestiços, vivia do trabalho livre cujos benefícios revertiram para todos, sem exceção. Na verdade, Palmares foi berço da nacionalidade brasileira. E o mesmo se pode dizer com relação aos quilombos, onde a língua oficial era o "pretuguês", e o catolicismo (sem padres, é claro) a religião comum. (GONZALEZ, 2020, p. 51).

O protagonismo de mulheres negras na luta política é um outro ponto central do pensamento de Lélia Gonzalez. O sistema escravocrata não suavizou o trabalho para mulheres negras e isso deve ser amplamente destacado, sobretudo na diferença de pautas levantadas pelo feminismo branco. Não fazia sentido que mulheres negras lutassem por trabalho, pois suas jornadas sempre foram duplicadas na sociedade brasileira, para dizer o mínimo. Destas

⁹ Em 24 de janeiro de 1835 irrompia em Salvador uma insurreição armada, que passaria à história como Revolta dos Malês ou a Grande Insurreição. Esta revolta faz parte de um grande ciclo de rebeliões ocorridas na Bahia desde o início do século XIX, e que se estenderia até o ano de 1844. Fonte: Geledés.

relações de trabalho emerge uma questão fundamental: mulheres pretas e o lugar do cuidado. Mulheres negras sempre cuidam e nunca [ou raríssimas vezes] são cuidadas. É daí que surge a figura da “mãe preta”, problematizada por Lélia Gonzalez.

Mulheres pretas com seu corpo sempre disponível para o prazer do outro - seja amamentando crianças (brancas) que não são suas, seja sexualizada pelo homem branco e/ou como força de trabalho doméstico. É interessante notar como o simbolismo da “mãe preta” reverbera na construção de personagens de mulheres negras nas telenovelas. O que nos sinaliza para a cristalização dessas vivências como o lugar dessas mulheres na sociedade brasileira. Por isso, nas relações afetivas que analisamos nesta tese, colocamos a maternidade como um ponto de partida analítico.

Há em nossas visualidades cotidianas de maternidade negra muito do pensamento de Lélia Gonzalez. A representação da maternidade a partir da antropóloga pensa o maternar negro a partir do espaço doméstico, o que reforça para nós como a força de trabalho toma novas nuances quando falamos de feminismo negro. O outro ponto é o lugar do cuidado. A proteção materna, a partir do pensamento racializado, é potencializada pelas violências que certamente crianças negras irão sofrer não só na infância, mas por toda a vida.

Lélia Gonzalez afasta-se de antagonismos. Sua teorização faz um exercício de compreensão holística, onde é possível vislumbrar construções plurais diante de um mesmo cenário, não apenas reduzindo-o como “bom” ou “ruim” - como é o caso da maternidade. Ela traz dados do Censo de 1950 que mostram o analfabetismo como fator dominante entre as mulheres negras. No entanto, a barreira imposta pelo analfabetismo, que é a escrita e a leitura, não impede a “resistência passiva” que vem da popularização das narrativas a partir da oralidade de mulheres negras. Ainda que de forma marginalizada, mulheres pretas forjam o imaginário brasileiro e demarcam seu lugar de saber a partir do compartilhamento da cultura negra por meio da fala. É o que Lélia Gonzalez, enquanto antropóloga, categoriza como “a africanização da cultura brasileira” (2020, p. 54).

Pelas narrativas, evidencia-se, assim, uma proximidade entre mulheres negras e a linguagem. Desse modo, compreender a vivência de mulheres negras e seus afetos é revelar aspectos de nossa realidade cultural. A “raça” é uma elaboração social, sendo que não há como pensá-la sem considerar os processos comunicacionais e midiáticos que a envolvem. Uma cultura negra em um país racista é uma grande fissura tecida pelas mãos de mulheres pretas.

[...] se levamos em conta a teoria lacaniana, que considera a linguagem como fator de humanização ou de entrada na ordem da cultura do pequeno animal humano, constatamos que é por essa razão que a cultura brasileira é eminentemente negra. E isso apesar do racismo e suas práticas contra a população negra enquanto setor concretamente presente na formação social brasileira. Pelo que até agora foi exposto, já se pode perceber a importância da mulher negra em nossa sociedade e como o estudo desse tema assume um valor de tal ordem que acaba por revelar certos aspectos de nossa realidade cultural de que muitos pesquisadores nem sequer desconfiam. (GONZALEZ, 2020, p. 55).

Podemos compreender as telenovelas como narrativas ficcionais que traduzem dados acerca da população negra no Brasil. Assim como em pesquisas como o Censo, nas telenovelas também existe um ocultamento proposital de dados que podem ser observados na própria construção dos enredos e também nas presenças (e ausências) das personagens. Isso nos foi mostrado nas buscas por algumas imagens desta tese, aspectos que iremos destacar no decorrer deste texto. Na maioria das vezes, essa ocultação de realidades é desenhada para aparentar a existência de uma harmonia e uma igualdade racial no Brasil. Lélia Gonzalez destaca como a mulher negra é atravessada por uma tríplice discriminação: “na medida em que existe uma divisão racial e sexual do trabalho, não é difícil concluir sobre o processo de tríplice discriminação sofrido pela mulher negra (enquanto raça, classe e sexo), assim como sobre seu lugar na força do trabalho” (2020, p. 56). Desse modo, não é coincidência que mulheres negras estejam representadas majoritariamente nas telenovelas em papéis que remetem ao trabalho operário, à prestação de serviços e ao trabalho doméstico.

Com o avanço do capitalismo e da industrialização, setores econômicos acabaram se “feminizando”. No entanto, a tríplice discriminação de mulheres negras opera na não ocupação destes postos de trabalho por mulheres racializadas. Lélia Gonzalez aponta para como mulheres brancas e “morenas” foram “beneficiadas” com o processo de industrialização. Setores de burocracia e atendimento ao público foram ocupados por essas trabalhadoras e mulheres pretas, sobretudo retintas, ficaram à margem desse processo de escolarização e adaptação de mercado, não abarcando mais uma vez esses espaços de poder e visibilidade. A marginalização de mulheres pretas aliada à sua sexualização, fertiliza a exploração da mulher negra como objeto sexual. A “sensualidade” como característica “especial” é fruto do mito da democracia racial - e pode ser notada já na descrição das personagens analisadas nesta tese (ver Tabela 01), que valida e constrói o imaginário de que mulheres negras são dignas apenas de escolhas sexuais, sem a presença do afeto. As

telenovelas, que são sintomas políticos e culturais, constroem e reforçam muitas vezes este imaginário.

Na “Tabela 01” observamos uma personagem que possui um apelo sexual notório, até mesmo pela própria sinopse que a emissora apresenta: “jovem linda, muito atraente, que ‘ganha a vida fácil’”. “Selminha Aluada” (Porto dos Milagres, 2001), simboliza o antigo e problemático arquétipo da “mulata tipo exportação”. No próprio figurino, nota-se como o grande objetivo é que o corpo de Taís Araújo seja sempre explorado, usando o mínimo possível de roupa, mas mantendo uma sensualidade quase que “infantil” da personagem. Trazendo também a problemática da sexualização infantil para a cena. É interessante pensar, no caso de Selminha, que é uma “garota de programa” de uma “cidade pequena”, como a própria imagem, traz ao fundo pessoas olhando em sua direção, como se a estivessem vigiando, apesar de estarem desfocadas.

Há também uma mudança capilar significativa entre os cabelos de Selminha nas imagens: ora trançados, ora alisados. Quando está nas ruas, “fora do serviço”, parece ser permitido que ela use seu cabelo natural. Mas em ambientações de festa e ocasiões em ambientes fechados, ela aparece sempre com os cabelos alisados. Outro ponto que nos chama atenção é a existência de poucas e repetidas imagens de Selminha, apesar de Porto dos Milagres ser uma telenovela dos anos 2000. A maioria das imagens apresenta-a com saia curta e blusas de alcinha, destacando o corpo e uma espécie de ingenuidade velada.



Figura 05

Telenovela: Porto dos Milagres (2001) | 21h

Selminha Aluada (Taís Araújo)

Imagem: TV Globo

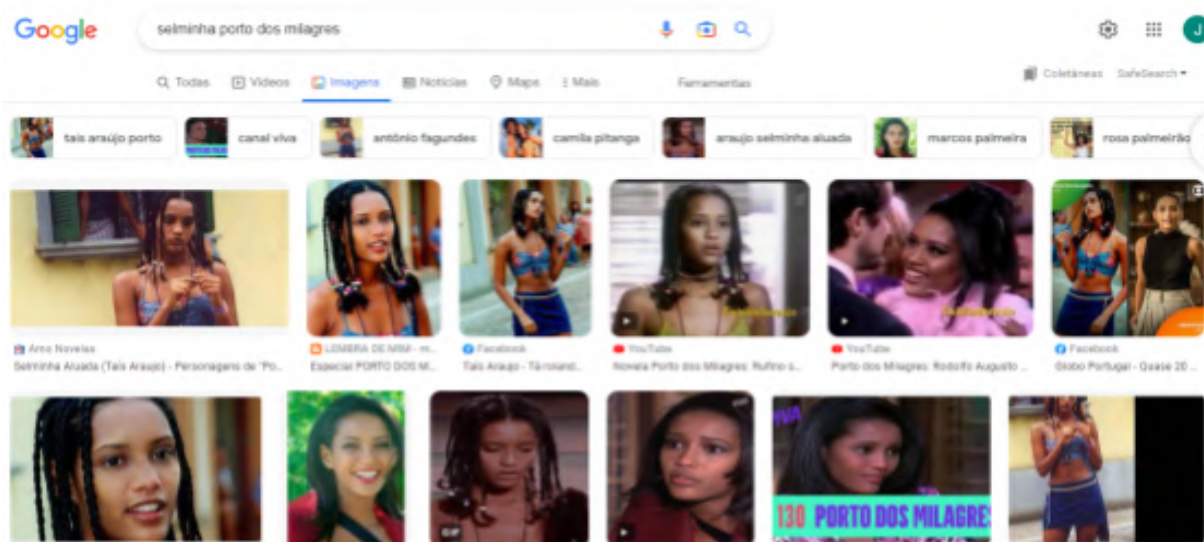


Figura 06

Telenovela: Porto dos Milagres (2001) | 21h

Selminha Aluada (Taís Araújo)

Imagem: Mosaico Google Imagens busca do personagem

Para mulheres brancas, as roupas usadas por Selminha podem ser lidas até mesmo como liberdade e empoderamento, mas para mulheres pretas, este é o lugar incômodo da sexualização. Há, na nuvem de imagens da busca por “Selminha + Porto dos Milagres”, uma montagem comparando a personagem Selminha (Porto dos Milagres) e a personagem Vitória (Amor de Mãe), nota-se a conotação de separação, mesmo ambas sendo interpretadas pela mesma atriz em fases diferentes da vida. Vitória é advogada, portanto não poderia ser representada esteticamente (nota-se pelas vestimentas) igual à Selminha, que é uma “mulher da vida”. É um sintoma político não trazer o racismo para o debate do feminismo, sobretudo quando falamos de afetividade. A própria sinopse da personagem descreve a relação afetivo-sexual de Selminha como “clientela/consumo”, enquanto Vitória é descrita por seu casamento e outras relações afetivas que mantém ao longo da telenovela. Ser desejada e ser amada estão em extremos opostos quando tratamos da vivência de mulheres pretas.

A discussão política e econômica levantada por Lélia Gonzalez a partir do feminismo negro e interseccional, nos auxilia na compreensão de quais espaços políticos e também de

trabalho são ocupados por essas mulheres pretas que estão sendo representadas nas telenovelas. Elas estão na informalidade? São alfabetizadas? Possuem graduação? A afetividade é um atravessamento em todas essas possibilidades. O âmbito político e o econômico também são tocados pelas vivências de afeto. Essa localização da mulher preta no mundo, a partir da vivência política e econômica, revela também as (im)possibilidades afetivas. Estes elementos, incitados na discussão deste capítulo, serão explorados de forma mais aprofundada nas análises culturais das imagens apresentadas ao longo desta tese. Mulheres negras estão na sustentação afetiva social, sobretudo quando o lugar de cuidado as define: mãe, secretária, assistente, companheira. Mulheres pretas estão nas telenovelas, mas será que elas vivem “uma vida de novela”?

[...] a mulher negra anônima sustentáculo econômico, afetivo e moral de sua família é quem, ao nosso ver, desempenha o papel mais importante. Exatamente porque com sua força e corajosa capacidade de luta pela sobrevivência nos transmite a nós, suas irmãs mais afortunadas, o ímpeto de não nos recusarmos à luta pelo nosso povo. Mas ainda porque, como na dialética do senhor e do escravo de Hegel, apesar da pobreza, da solidão quanto a um companheiro, da aparente submissão, é ela a portadora da chama da libertação, justamente porque não tem nada a perder. (GONZALEZ, 2020, p. 64).

Seria em certa medida cômodo, resumir as visualidades das telenovelas como racistas, já que a estrutura social brasileira corrobora para a cristalização do racismo por meio da sua negação. No entanto, o que nos interessa nesta tese é compreender como este produto midiático, que ultrapassa o entretenimento, produz imagens e sentidos acerca das mulheres negras e suas afetividades. A mídia e a cultura popular são espaços de ebulição afetiva - “filmes, músicas, revistas e livros são os locais para os quais nos voltamos para ver expressos nossos anseios amorosos” (HOOKS, 2020, p. 32). Em consonância com bell hooks, vislumbramos entender o significado do amor em nossa cultura, por meio das imagens de mulheres negras nas telenovelas. O amor que é um estado constante de anseio em nossa realidade, sobretudo para as mulheres (negras) que vivenciam a sua falta. Há, no entanto, um movimento cultural de (re)arranjos afetivos, que afeta as mulheres e ressonam nas estruturas do patriarcado.

Mulheres, com frequência, falam de um lugar de falta, de não terem recebido o amor que desejavam. Uma mulher que fala de amor é suspeita. Talvez isso ocorra porque tudo que uma mulher esclarecida teria a dizer sobre o amor

representaria uma ameaça direta e um desafio às visões que nos foram oferecidas pelos homens. (HOOKS, 2020, p. 39)

Em diálogo com bell hooks não falamos apenas do afeto e da vivência de mulheres negras, mas fortalecemos a nossa discussão comunicacional, visto que, ela sempre transversaliza a perspectiva amorosa com a cultura de massa - “prestar atenção minuciosa a tudo que a grande mídia, especialmente filmes e revistas, nos diz a respeito do amor [...] ela nos diz que todo mundo quer amor, mas que continuamos completamente confusos em relação à sua prática na vida cotidiana” (HOOKS, 2020, p. 37).

Desse modo, é necessário compreender também as nuances da produção televisiva e consequentemente das telenovelas, no que diz respeito a essa produção audiovisual ter construído uma certa “autoridade” para falar do amor e suas narrativas. As telenovelas são as grandes narrativas românticas da cultura brasileira. Elas ultrapassam as fronteiras de exibição e entram no domínio de criação de realidade. Assim, compreender como mulheres negras aparecem nestas narrativas e quais tramas amorosas são tecidas sobre (e por) elas é se deparar com indícios de qual amor lhes é dirigido e performado.

Televisão é sinônimo de comunicação para uma grande quantidade de pessoas, em diferentes espaços e lugares. Por isso, muitos a consideram uma mídia de massa. Todavia, compreendemos que essa “massa” não é amorfa, como indicava a Escola de Frankfurt¹⁰. Quando propomos o debate de narrativas exibidas na televisão, observamos que a telenovela possui a maior capacidade de derrubar resistências tanto sociais quanto acadêmicas, por ser a produção com uma das mais vastas mixagens de públicos. Entender a telenovela como um gênero é encontrar seu valor estético, que está justamente imbricado em suas características narrativas peculiares e que lhe confere um caráter tão particular midiaticamente e, consequentemente, social.

A telenovela contribui para a discussão de problemas emergentes na sociedade civil – obviamente que nem sempre por vontade própria de seus produtores, mas sobretudo pela pressão social de movimentos políticos organizados. Tais discussões são feitas tanto de forma sutil ou mais sistemática, como ocorre na exploração do *marketing social* no desenvolvimento dos capítulos. O modo como a telenovela é escrita revela seu caráter dialógico, pois sua construção acontece ao mesmo tempo da sua exibição. Assim, entendemos aqui a telenovela

¹⁰ No momento em que os frankfurtianos escrevem, o termo cultura de massa se reveste de um significado nitidamente ideológico. A influência da Escola ocorre no momento em que se consolida no Brasil uma indústria cultural. Existe por assim dizer uma coincidência entre a “importação” da teoria e a emergência de uma nova realidade social até então pouco discutida entre nós. (ORTIZ, 2016)

como uma “obra aberta” e o público com um retroalimentador da mesma. É aí que presenciamos a sua capacidade de fruição única, que abarca tanto o espectador quanto o autor que alimenta sua trama a partir das suas audiências.

Segundo Pallottini (2012), um terço do tempo da programação televisiva brasileira é voltado para a exibição de ficções. Ou seja, as telenovelas ocupam aproximadamente seis horas nas grades de programação dependendo da emissora analisada. A TV entra para o “hall” de eletrônicos indispensáveis para a população brasileira, mesmo em locais longínquos e situações sociais de vulnerabilidade. Vemos a televisão como “redenção” e elemento de “comunhão” entre as pessoas. A ficção de televisão não é pura e nem busca uma pureza para se impor como uma narrativa audiovisual clássica, como o cinema, por exemplo. Ela mescla teatro, elementos cinematográficos e acrescenta recursos do rádio com naturalidade e sem a necessidade de imposição sobre eles.

As mudanças estruturais que podemos visualizar nas telenovelas contemporâneas, só são possíveis pela existência e desenvolvimento de múltiplas linguagens. Ela nem sempre é verbal, mas pode ser entendida a partir do uso e das articulações de linguagens como o cinema, a performance, os rituais e a música - que estão todas coexistindo dentro de uma telenovela. O mundo material e o mundo simbólico são os grandes expoentes da narrativa ficcional televisiva. É a partir deles que são construídas as significações resultantes das interações sociais, que também são históricas. Ambientes verbais e não-verbais são criados e mantidos para que a telenovela se comunique constantemente com seu público, ainda que este esteja disperso e “silencioso”. O cenário, a película de cores, os jogos de câmera e até mesmo o figurino dos personagens produzem discursos, a fim de roteirizar questões de vida, sobretudo aquelas que perpassam os afetos, que nesta tese tem como centralidade as imagens de mulheres negras e suas personagens. Telenovelas que são movidas pelo amor, suas sublimações e percalços. Mas diante de tantos enredos que se repetem, de onde vem tanta falta?

Esse desespero em relação ao amor faz par com o cinismo indiferente que fecha a cara diante de qualquer sugestão de que o amor seja tão importante quanto o trabalho, tão fundamental para a nossa sobrevivência como nação quanto o ímpeto de ter sucesso. Incrivelmente, nosso país [EUA], como nenhum outro do mundo, possui uma cultura movida pela busca do amor (esse é o tema dos nossos filmes, de nossa música, de nossa literatura), ainda que nos ofereça tão pouca oportunidade de compreender o significado do amor ou de saber como torná-lo real em nossas palavras e ações. (HOOKS, 2020, p. 42)

As imagens podem convocar afetos? Esta é uma questão e um desafio travado neste texto. Compreendendo que na conjuntura social e política do Brasil, que é racista - ver mulheres negras no cenário hegemônico midiático nos exige complexificar essas presenças, suas relações afetivas e delinear como a ficção televisiva integra e modifica a cultura. Desse modo, a cultura torna-se um episódio comunicacional permeado pelos afetos dessas personagens que são racializadas. A análise dos afetos, atravessados por questões de gênero e raça, nos traz indícios para pontos teóricos e sociais importantes como a mestiçagem, colonialidade e a interseccionalidade.

Notamos que apesar das personagens apresentarem pontos de aproximação, sobretudo por conta do gênero e da raça (todas são mulheres negras), ainda assim nos deparamos com especificidades identitárias. Partindo de um cenário de consumo intenso das telenovelas e sabendo que esta narrativa articula diversos aspectos culturais da sociedade brasileira – que é racista e misógina, entendemos que compreender as narrativas afetivas (amorosas) construídas na centralidade de corpos negros femininos são, em certa medida, inovações em nosso mercado de ficção televisiva.

2.1 O amor enquanto fenômeno social imagético

Bell hooks inaugura uma importante perspectiva da vivência amorosa em consonância com aquilo que consumimos sistematicamente sobre o amor e salienta a importância de pensar papéis de gênero associados à cultura e ao amor. Para ela, é necessário que seja estabelecida culturalmente uma ética amorosa, no sentido de que a cultura do poder e da dominação seja substituída pelo amor enquanto fenômeno social. Desse modo, todas as nossas esferas de vida e relações - “deveriam e poderiam ter como base uma ética amorosa. Os valores que sustentam uma cultura e sua ética moldam e influenciam a forma como falamos e agimos” (HOOKS, 2020, p. 123).

Quando bell hooks fala sobre ética amorosa, ela tensiona a lógica individualista e neoliberal que tem abarcado as vivências do amor na contemporaneidade. Este é um ponto crucial nesta tese, sobretudo pelo fato de que novas imagens de mulheres negras munidas de poder aquisitivo têm surgido na televisão e conseqüentemente nas telenovelas. Como é o caso, por exemplo, das personagens Vitória (Amor de Mãe) e Clarice (Cara e Coragem). No entanto, não basta que existam representações de mulheres pretas ricas e influentes, se elas

seguem impedidas de viver o amor. Em seu trabalho, bell hooks (2020) sinaliza que carreira e dinheiro são importantes, mas que o cuidado com a vida e o bem-estar se sobrepõe.

Há uma política estrutural que trabalha para que mulheres negras, sobretudo pobres, acreditem que não há amor suficiente para todas. bell hooks discute como a vivência do amor, com ética, é capaz de alterar a vida das mulheres. Desse modo, a privação afetiva é também uma política social de manutenção para a marginalidade de mulheres pretas. Quando há uma impossibilidade, que se repete, para que o corpo negro não possa experienciar o afeto, não alcançamos aquilo que é tido como mais sublime socialmente: o amor. A natureza amorosa não se separa da social. Desse modo, ainda que o sistema capitalista tente individualizar a vida em partes, o amor é uma necessidade real e holística.

Quando falamos de relações sociais, nada é estático, ainda que algumas estruturas demorem a ser transformadas. Existem ares de mudança nestas representações televisivas de mulheres negras e falar sobre as telenovelas é um espaço que nos permite acompanhar a sua produção, mediações, audiência e consumo, ou seja, compreender isto a partir de um circuito cultural. O racismo é sofisticado. De modo que, hoje podemos ter protagonistas negras, programas com elenco majoritariamente preto e essas produções sofrerem retaliações de forma muito “sutil”, que para alguns seja difícil identificar uma problemática racista ali.

Em 2009, Taís Araújo viveu a primeira “Helena” negra da TV brasileira, na telenovela “Viver a Vida”. A personagem Helena é historicamente protagonista de todas as novelas do escritor Manoel Carlos, considerado um dos “medalhões” da TV Globo. Ao colocar “Helena + Taís Araújo” na busca do Google, as manchetes que vão aparecer são essas: “Taís Araújo fala sobre o insucesso de Helena de Viver a Vida”; “Atriz sofreu com rejeição a personagem rica que fez aborto”; “Minha Helena foi um fracasso, depois, eu virei outra atriz”. Nota-se, pelos títulos das matérias, a tentativa de culpar Taís Araújo pelo fracasso da personagem e sobretudo demarcar que o insucesso foi dela e não da telenovela ou do escritor da mesma.

<https://observatoriodatv.uol.com.br> > Notícias ▾

Taís Araújo fala do insucesso de Helena, de Viver a Vida

20 de set. de 2020 — Taís Araújo fala do insucesso de Helena, de Viver a Vida: "A minha personagem foi um erro". Atriz esperava abrir as portas para mais ...



<https://www.otempo.com.br> > entretenimento > tais-ara... ▾

Taís Araújo fala sobre o fracasso como Helena em Viver a ...

6 de fev. de 2023 — Taís Araújo fala sobre o fracasso como Helena em Viver a Vida. Novela de Manoel Carlos foi ao ar no horário nobre da Globo em 2009.



<https://natelinha.uol.com.br> > novelas > 2020/09/20 > ta... ▾

Taís Araújo relembra Helena de Viver a Vida: "Um erro"

20 de set. de 2020 — Atriz teve medo de "fechar portas" para protagonistas negras no horário nobre: Negra, rica e de sucesso, Helena foi uma personagem "que o Brasil ...

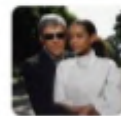


Figura 07

Telenovela: Viver a Vida (2009) | 21h

Imagem: Mosaico das buscas de notícia



Figura 08

Telenovela: Viver a Vida (2009) | 21h

Helena (Taís Araújo), Tereza (Líliá Cabral)

Imagem: TV Globo



Figura 09

Telenovela: Viver a Vida (2009) | 21h

Helena (Taís Araújo) , Marcos (José Mayer)

Imagem: TV Globo

Ao pensar sobre essas imagens de Taís Araújo em “Viver a Vida” nos deparamos com o que bell hooks problematiza: “existe uma distância entre os valores que dizem defender e sua disposição de fazer o trabalho necessário para conectar pensamento e ação, teoria e prática, para concretizar esses valores e assim criar uma sociedade mais justa” (2020, p. 216). Se perguntarmos para as pessoas se existe “algo estranho” em mulheres negras serem ricas, provavelmente a resposta será não. E ainda irão complementar dizendo que uma sociedade igualitária é o que nós precisamos. No entanto, não há como pensar ser coincidência que um escritor consagrado por fazer novelas sobre o mesmo tema (classe média carioca) e com os mesmos arquétipos de sempre - dramas femininos da branquitude, tenha tido uma novela “fracassada” justamente quando a protagonista foi interpretada por uma atriz negra.

Na “Figura 08” vemos Helena de joelhos levando um tapa de Tereza, que é ex-mulher de Marcos (Figura 09), com quem Helena passa a se relacionar. Uma mulher branca em horário “nobre” (21h) batendo na cara de uma mulher preta é algo muito sintomático. A novela se passa na primeira década dos anos 2000, já existe uma discussão profunda sobre

racismo, sororidade e feminismo latente na sociedade brasileira. No entanto, a produção considerou aceitável que esta cena fosse ao ar. Nas duas imagens percebemos ambientações que nos remetem a espaços domésticos de grande poder aquisitivo. Desde a sinopse da novela é ressaltado que Helena é rica e tem seu dinheiro advindo da sua carreira como modelo internacional.

Mas, nos chama atenção, que Helena não apareça confortável (feliz) em seu ambiente doméstico. Nas duas imagens ela é vítima de violências, praticadas por pessoas brancas, inclusive pelo homem com o qual ela mantém uma relação afetivo-sexual. Na “Figura 04” há um elemento curioso: quando Helena está de joelhos, apanhando de Tereza, seu rosto fica na mesma altura de um porta-retrato com uma foto de Marcos. De forma simbólica, Marcos assiste à violência sofrida por Helena de forma apática. Sem coincidências, apresentamos logo depois uma imagem em que Marcos literalmente é o algoz de Helena. Imagens conseguem prever o futuro ou será que a branquitude é previsível em essência? É urgente que pessoas negras possam construir suas próprias “Helenas” para que nós não vivamos ajoelhadas aos pés de uma mulher branca.

Bell hooks atenta para a necessidade do amor ser entendido como fenômeno social e não excepcionalidade. Ao pensarmos em uma recuperação coletiva da ética amorosa, essa mudança estrutural passa impreterivelmente pelas imagens. O amor é um processo, uma busca. É preciso elaborar suas ações, pensamentos e sentimentos. Para nós, mulheres negras, o medo do amor e o sentimento de impossibilidade quase sempre está atrelado ao fato de que nossas referências afetivas são majoritariamente forjadas pela branquitude (e isso muito se deve ao consumo midiático hegemônico), sobretudo por pessoas brancas estarem detendo as escritas narrativas hegemônicas por séculos e séculos. Uma cultura de dominação, como a estadunidense, por exemplo, é ancorada e cristalizada por meio de suas imagens.

Pensemos, por exemplo, em “*Friends*”, uma sitcom americana que foi exibida de 1994 a 2004. A história conta basicamente as descobertas e vivências amorosas de seis amigos, 3 mulheres brancas e 3 homens brancos, que estavam de alguma forma “amadurecendo”. Jovens e adolescentes que cresceram nos anos de 1990, de alguma forma foram perpassados por essas imagens e por essas narrativas. Uma história que ficou por 10 anos no ar, falando de amor, casamento e início da vida adulta. Nenhuma pessoa negra, nenhuma discussão racial. Uma audiência que obviamente também era composta por mulheres negras. Como pensar que o amor é possível?



Figura 10

Série: Friends (1994-2004)

David Crane & Marta Kauffman



Figura 11

Teaser do lançamento do álbum: “Quantas vezes você já foi amado?” (QVVJFA)

Ano: 2022 | Artista: Baco Exu do Blues

Trazer para esta tese imagens de outras narrativas audiovisuais, que não são telenovelas, é um exercício do olhar para a compreensão de como as imagens são sempre ressonantes. Em entrevista¹¹ recente para o Los Angeles Times, Marta Kauffman, uma das criadoras de “Friends” declarou que se sente culpada por não ter ligado para as críticas da época sobre a falta de representatividade da série: “Aprendi muito nos últimos 20 anos. É doloroso se olhar no espelho. Estou envergonhada por não entender melhor [sobre o assunto] há 25 anos atrás”. A fala de Marta Kauffman reflete o que bell hooks discute sobre as culturas de dominação. A criadora confessa que foi uma escolha sua não considerar as críticas dos movimentos sociais da época que questionavam a total ausência de personagens negros e negras na série, durante os 10 anos em que a sitcom foi exibida.

¹¹ Entrevista disponível:

<https://www.ofuxico.com.br/cinema-e-serie/criadora-friends-sente-vergonha-falta-representatividade-erie/>

Na “Figura 11” temos um *frame* do teaser¹² de lançamento do álbum mais recente do *rapper* baiano, Baco Exu do Blues. A produção é um compilado de pessoas negras contando experiências pessoais afetivas, que perpassam a dificuldade de lidarem com suas faltas amorosas. Aqui, fazemos uma crítica ao material, que ao nosso ver deveria identificar as pessoas entrevistadas com seus nomes, pelo menos. No entanto, podemos pensar também que esta ausência de identificação é proposital, no sentido de que as experiências compartilhadas são comuns a qualquer pessoa preta que seja socializada no Brasil.

Em contraste com a mesa de pessoas brancas felizes que brindam ao redor da mesa, uma mulher negra declara que nunca foi capaz de “chegar e falar assim eu te amo”. O olhar triste e perdido que acompanha esse depoimento lança para a câmera uma espécie de pedido de socorro. É complexo imaginar que essa mulher pode ter falado pela primeira vez “eu te amo”, a partir da negação dessa própria fala. Algo muito potente atravessa essas imagens que aparentemente podem parecer “não ter nada a ver”. A mulher negra que conta sua experiência afetiva no *teaser* do disco está vestida com uma camisa estampada com uma mulher branca. Óbvio que neste exercício de análise, é impossível afirmar que essa mulher algum dia já assistiu “Friends”. No entanto, há uma imagem que grita: é impossível que pessoas negras amem e sejam amadas verdadeiramente quando estão vestidas pela branquitude.

2.2 Por uma pedagogia amorosa nas imagens

Bell hooks (2020) aponta para a necessidade de uma pedagogia afetiva para a escolha. Em seu trabalho, ela faz críticas abrangentes ao modo como a cultura contemporânea tem estado obcecada pela ideia de segurança amorosa e também pela ausência de uma visualidade afetiva para as diferenças. As mudanças afetivas são sempre coletivas, por mais que tenhamos a sensação de que viver um amor seja algo individualizado. As narrativas audiovisuais, sobretudo as telenovelas, quando pensamos no Brasil, são grandes produtoras e termômetros para a formação dessas novas visualidades afetivas.

Quando reivindicamos representatividade para pessoas negras, não é para que as narrativas sobre esses corpos sejam “perfeitas”, mas para que elas tenham a responsabilidade de mostrar o amor em todas as suas dimensões: “abraçar uma ética amorosa significa utilizar todas as dimensões do amor - cuidado, compromisso, confiança, responsabilidade, respeito e

¹² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kpRw7_hf_e0

conhecimento” (HOOKS, 2020, p. 130). A recorrência de representações problemáticas do amor, sobretudo para mulheres pretas, é um projeto político. Como vamos nos conectar com o amor em uma sociedade em que mulheres e pessoas pretas vivem assombradas pelo medo?

O amor como um processo que tem sido refinado, alquimicamente alterado conforme se move de um estado para outro, é o “amor perfeito” que pode espantar o medo. Contrariamente à noção de que é preciso trabalhar para alcançar a perfeição, não precisamos lutar por esse resultado - ele simplesmente acontece. Esse é o presente que o amor perfeito oferece. Para receber o presente, precisamos primeiro entender que “não há medo no amor”. No entanto, temos medo e o medo nos impede de confiar no amor. (HOOKS, 2020, p. 129).

O amor requer conhecimento. Para que haja uma alteração cultural radical, é necessário que exista uma exigência popular e coletiva perante a mídia para construção de novas representações. Isso já acontece e se expande cada vez mais, apesar dos retrocessos políticos que vivemos no Brasil nos últimos anos. Quando falamos de personagens negras em telenovelas (e na mídia como um todo) é comum que as pessoas façam associações com imagens de violência, pobreza e outras sub-representações. Mas quais são as imagens afetivas racializadas produzidas? Pequenos grupos têm produzido a maioria das imagens e é meio óbvio que estejam produzindo imagens que atendam a expectativa de grupos específicos (e hegemônicos). Esta tese é um trabalho teórico-metodológico que exercita o pensamento crítico a respeito das imagens. Aqui pensamos não só sobre afeto, mas também nas afetações que as imagens movem em nosso cotidiano: “[...] pensar criticamente a respeito das imagens que criam [...] pensar sobre o impacto dessas imagens, sobre as formas como moldam a cultura e influenciam as maneiras como pensamos e agimos em nosso dia a dia” (HOOKS, 2020, p. 132).

A complexidade passa pelo fato de que nenhuma de nós passe ileso pelas imagens. As imagens moldam a nossa cultura, e as produzidas pela mídia - que em sua maioria criam imagens em uma perspectiva patriarcal. Se analisarmos o *casting* de autores e autoras de telenovelas na TV Globo, vamos observar uma maioria considerável de homens brancos. Em uma pesquisa rápida no Google com o termo “autores de novela da globo” encontramos as seguintes visualidades:

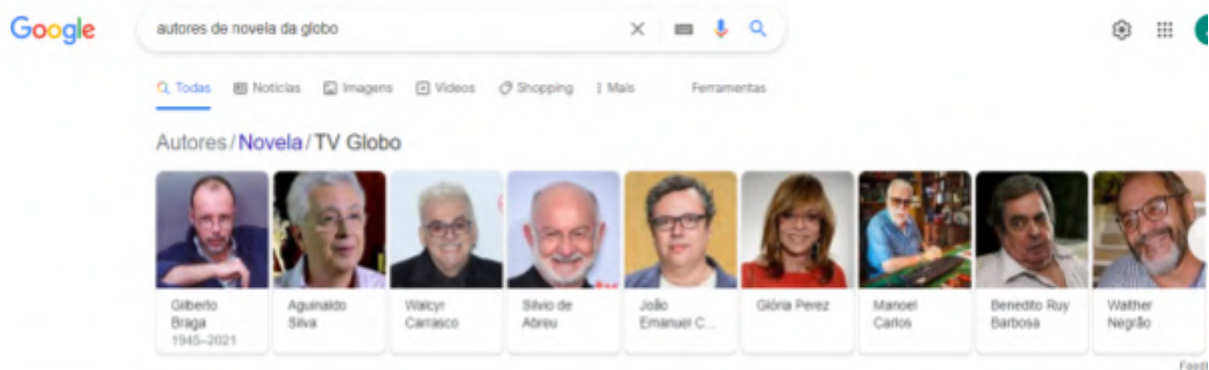


Figura 12
Autoras e autores de telenovelas da TV Globo
Busca em julho de 2022 | Google

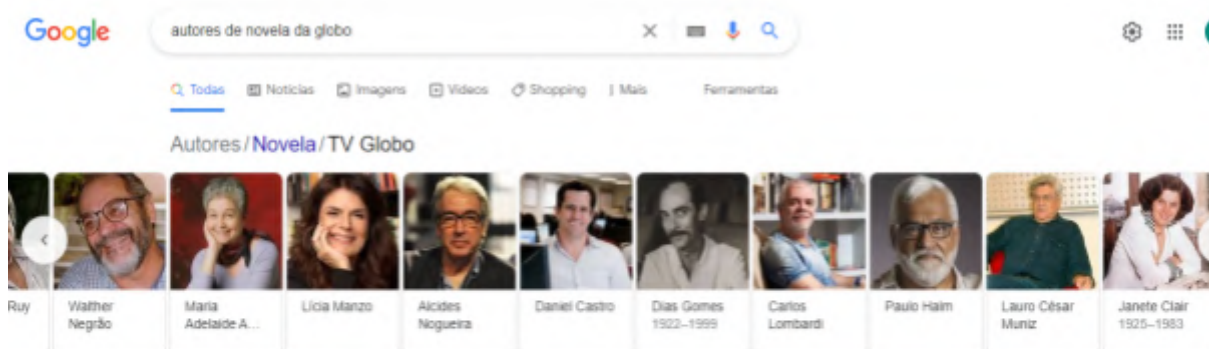


Figura 13
Autoras e autores de telenovelas da TV Globo
Busca em julho de 2022 | Google

Ao nos depararmos com a lista de autoras e autores da TV Globo, notamos que a escrita das telenovelas é majoritariamente construída e dirigida a homens brancos. Neste momento, não vamos nos aprofundar na biografia e marcas de autoria de cada autora e autor, mas nos interessa sinalizar que as imagens de quem produz imagens, são uma ressonância da forma como mulheres negras têm sido representadas historicamente nas telenovelas. É fato que

estamos assistindo às rupturas e superações de um modelo hegemônico imagético, que vem sendo tensionado.

No entanto, em um país como o nosso, em que mais da metade da população é preta, a ausência de pessoas negras escrevendo as narrativas que ao longo dos anos forjaram a identidade brasileira, é não apenas um silenciamento, mas uma violência completa. Quando tensionamos raça e gênero, nota-se que o pensamento patriarcal ser uma norma não é uma grande surpresa, visto que os homens são a maioria esmagadora neste mercado midiático da escrita narrativa. Os meios de comunicação de massa deixam evidentes o seu ponto de partida para ler o mundo: é tão branco, que é cristalino.

Os meios de comunicação de massa insistem numa ética de dominação e violência, perpetuando-a, porque nossos criadores audiovisuais têm mais intimidade com essas realidades do que com as realidades do amor. Todos sabemos como a violência é. Todos os projetos de pesquisa no campo dos estudos culturais dedicados à análise crítica da mídia, sejam favoráveis ou contrários, indicam que imagens de violência, especialmente as que envolvem ação de sanguinolência, capturam a atenção dos espectadores mais do que imagens calmas e pacíficas. Os pequenos grupos de pessoas que produzem a maioria das imagens que vemos em nossa cultura não têm demonstrado até agora interesse em aprender como representar imagens de amor de formas que capturem e mexam com nossa imaginação cultural, prendendo a nossa atenção. (HOOKS, 2020, p. 131).

É importante ressaltar o protagonismo dos movimentos sociais para a promoção de uma ética amorosa. Pensar sobre o amor e suas ressonâncias imagéticas deve ser parte das políticas públicas de uma sociedade. A luta pela liberdade é uma batalha amorosa. Para construir imagens de mulheres negras amando e sendo amadas, precisamos superar o lugar violento da falta (de amor) que perpassa estes corpos. É necessário desenvolver possibilidades para que mulheres pretas não se constituam enquanto seres afastados do afeto. O amor é nutrição e proteção.

Em narrativas ficcionais, como as telenovelas, por exemplo, uma personagem que ama e é amada vai entrelaçando teias de sobrevivência e existência dentro daquela narrativa. Quando o amor está ausente, não há mais histórias para serem contadas, o enredo estagna. A ética amorosa é também uma possibilidade para que existir seja mais que resistir. O afeto é um enfrentamento do medo. Quando se traz uma lógica amorosa para a vivência do cotidiano, o coletivo se torna mais proveitoso. Com liberdade poética, pensamos com Rincon Sapiência:

“pretos e pretas estão se amando”¹³. Amores e confusões, mas sobretudo curas. Essa é a “ponta de lança”.

2.3 Mulheres negras e a experiência comum nas telenovelas

Há uma questão nacional e estrutural - o racismo - que exclui pessoas negras dos espaços de poder na sociedade brasileira. As telenovelas são narrativas da nação e consequentemente um espaço de poder midiático e discursivo no Brasil. Ao pensar sobre a vivência de mulheres negras, é necessário salientar questões não só relativas ao gênero e à raça, mas também à classe social. Estamos imersas em um sistema capitalista que, no Brasil, é dependente e periférico. Além disso, vivemos um colonialismo que é atravessado pelas imagens da branquitude e, consequentemente, pelas produções midiáticas em nosso país. Como aponta Lélia Gonzalez (2020), existe uma divisão racial do trabalho. Há uma cristalização da imagem de mulheres negras atrelada ao trabalho doméstico e às posições de subalternidade e subserviência. Diante disso, vemos nas telenovelas um espaço para que esses estereótipos sejam reforçados, mas também reconstruídos. Como a relação de mulheres pretas com o trabalho tem aparecido nas telenovelas? Essa também é uma questão que atravessa os nossos afetos. Afinal, em uma sociedade capitalista o trabalho define em grande medida a nossa existência no mundo. Quais os postos de trabalho que são destinados às mulheres negras? Quais os afetos estão imbricados nessas forças de trabalho?

¹³ Verso da música de Rincon Sapiência - “Ponta de Lança”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vau8mq3KcRw>



Figura 14

Telenovela: Cheias de Charme (2012) | 19h

Maria da Penha (Taís Araújo) e Lygia (Malu Galli)

Imagem: TV Globo



Figura 15

Telenovela: Cheias de Charme (2012) | 19h

Penha (Tais Araújo) e Lygia (Malu Galli)

Imagem: TV Globo



Figura 16

Telenovela: Cheias de Charme (2012) | 19h

Penha (Tais Araújo), Lygia (Malu Galli), Gilson (Marcos Pasquim)

Imagem: TV Globo



Figura 17

Telenovela: Cheias de Charme (2012) | 19h

Cida (Isabelle Drummond), Rosário (Leandra Leal) e Penha (Taís Araújo)

Imagem: TV Globo

Nas imagens 14, 15, 16 e 17 trazemos a personagem Maria da Penha, interpretada por Taís Araújo, que é uma das protagonistas da telenovela ‘Cheias de Charme’, exibida em 2012, na faixa das 19 horas. Penha é apresentada no perfil da novela do seguinte modo:

Típica heroína brasileira. Tem todos os predicados de uma boa profissional: é pé-de-boi, de confiança, excelente cozinheira, caprichosa e é cheia de iniciativa. Dona de uma beleza que resiste aos maus tratos da vida e de um humor que resiste às adversidades, Penha não teve muito estudo, começou a trabalhar cedo e desde garota é arrimo de família. Por muitos anos, teve que lidar com o salário que não cobre as contas do fim do mês e as dívidas que se acumulam. Depois de conhecer Rosário e Cida, integrou o grupo das Empreguetes, que mudou sua vida. Casou-se com o pedreiro Sandro, com quem teve seu único filho, Patrick. (GSHOW, 2012, perfil Penha).

Já na forma como Penha nos é apresentada, notamos como a marca do trabalho é o grande indicador da sua descrição. Em “Cheias de Charme”, Penha trabalha como doméstica

na casa de Lygia e a relação retratada é a típica “ela é quase da família”. Notamos basicamente três relações que atravessam o cotidiano de Maria da Penha: a amizade com Cida e Rosário (também domésticas), com Lygia (patroa); a maternidade; e seu relacionamento afetivo-sexual com Gilson (marido de Lygia) e Sandro (cônjuge de Penha e pai do seu filho). As imagens 14 e 15 são parte da conversa entre Penha e Lygia, quando a mesma descobre a relação afetivo-sexual entre a então “amiga” e também contratada doméstica da sua casa com seu marido Gilson.

Nas imagens observamos como Penha é apresentada de forma angustiada e a performance do seu corpo é uma espécie de cortejamento para que Lygia possa “perdoá-la”. Apesar de Penha não estar usando um uniforme tradicional, as roupas demarcam profundamente uma diferença de classe social entre Penha e Lygia. A mesa posta com poucos alimentos, marca uma aura de “dieta” e também de serviço, pois é nítido que a mesa que Lygia está desfrutando não foi montada por ela. O olhar de Lygia é de extrema decepção para com Penha, o que é curioso. Quem deve explicações à ela é Gilson, que é seu marido. No entanto, ele não aparece na cena em nenhum momento, o que convoca mais uma vez a destinação do lugar doméstico às mulheres, ainda que de formas diferentes: Lygia é a “dona da casa” e Penha é a “empregada da casa”.

Na Figura 16 temos uma cena em que Penha vai visitar no hospital o filho de Lygia, Samuel (Miguel Roncato), que sofreu um acidente. A imagem é posterior ao conhecimento de Lygia sobre o caso extraconjugal do marido com Penha. Lygia é acolhida nos braços por Gilson e Penha assiste a cena afastada no canto. Há uma demarcação espacial em que Penha é nitidamente o elemento que não faz parte daquela família, o que nos revela que o “quase da família” é na verdade uma grande farsa. Há uma harmonia nas tonalidades das roupas de Lygia e Gilson, um encaixe de paletas, dando o indicativo de que eles combinam, ou como é comum nas novelas: “foram feitos um para outro”. Penha aparece com suas tradicionais roupas estampadas, no entanto, o preto é protagonista na composição, sinalizando uma espécie de luto diante da consumação visual de que seu “patrão” jamais largaria a sua mulher branca por uma aventura amorosa com uma funcionária negra e pobre.

Na Figura 17, a imagem apresentada trata-se da gravação de um clipe das “Empreguetes”, formação musical composta por Maria da Penha, Cida e Rosário. Elas estão de uniforme, só que o mesmo traz nuances de figurino e não de uma roupa comum para o dia-a-dia de uma funcionária. As três empregadas domésticas estão sendo representadas de forma feliz, utilizando objetos de trabalho de uma forma performática e lúdica. Os elementos

musicais e de festa na foto demarcam o caráter fantástico daquela produção. Nota-se, a partir das imagens, como o trabalho doméstico é majoritariamente destinado às mulheres e como os fatores econômicos possuem ressonâncias comportamentais na construção da humanidade dessas personagens. Há também uma construção simbólica de que empregadas domésticas irão se divertir e sorrir “apesar de tudo” e isso influencia diretamente no modo como essas mulheres são vistas socialmente - sempre prontas para o trabalho. Penha é uma heroína não por escolha, mas por uma necessidade de sobrevivência.

Compreender a vivência afetiva de mulheres negras, a partir do trabalho, é deparar-se com novas nuances de relacionamentos e construções simbólicas amorosas. Como já indicamos anteriormente, a proposta de nossa análise cultural é também identificar rupturas e novos arranjos relacionais. Existem representações de mulheres negras que possuem curso superior nas telenovelas. Como é o caso das personagens Verônica (Geração Brasil), Vitória (Amor de Mãe) e Clarice (Cara e Coragem). Que não por acaso, são personagens desenvolvidas em produções mais recentes e pertencentes a discussões mais atualizadas sobre raça. O lugar que essas mulheres ocupam de trabalho, poder e intelectualidade emerge nestas narrativas como ponto de tensionamento das próprias personagens.

Historicamente, como aponta Lélia González (2020), transformações que abarcam a categoria “mulheres” quase nunca abarcam mulheres negras. E essa dinâmica social aparece nestas imagens narrativas das telenovelas, onde encontramos enredos que falam de libertação sexual, enfrentamento do patriarcado, mas que seguem trazendo mulheres negras em papéis de subserviência e exploração. Há uma dependência cultural e uma manifestação da branquitude que constroem e cristalizam um ideal romântico que é branco, colonial e ocidental. Isso integra as tramas das telenovelas, de modo que uma protagonista negra ainda é algo muito pontual e localizado para um país que tem maioria de pessoas negras e pardas. Com a existência dessa mulher negra protagonista, existem outros atravessamentos: quais são as relações que se tornam possíveis? Elas são afrocentradas ou inter-raciais? Monogâmicas ou poliamoristas? São diversas camadas de afetação que nascem a partir destas experiências.

O trabalho é um ponto crucial para entendermos vivências múltiplas de mulheres negras que integram classes sociais distintas. É necessário que essas mudanças de representações de mulheres negras sejam entendidas como resultados dos processos de luta e debate encabeçados pelos movimentos sociais organizados, sobretudo o movimento negro, que historicamente tem pautado não só a sociedade civil, mas também os conglomerados midiáticos. Há uma tendência de se pensar que veículos de comunicação hegemônicos

começam a “pensar” sobre pautas raciais por livre e espontânea vontade, quando na verdade são os movimentos raciais que complexificam os debates públicos, que acabam por ter ressonância direta na audiência e na forma como essas narrativas ficcionais são consumidas e produzidas. O crescimento de uma “classe média trabalhadora negra”, a partir de políticas públicas de habitação, educação e saúde, pressionou mídias como a televisão, o rádio e as redes sociais digitais a pensarem formatos e narrativas sensíveis a esse grupo específico. Agora não existe apenas o “negro escravizado”, “a favelada” e/ou a empregada doméstica “quase da família”. Há um leque de existências e vivências de pessoas negras, que não vão mais “bater na porta” para existir, mas que vão adentrar seus espaços por direito escancarando essas as portas.

O movimento negro desempenhou um papel de extrema relevância na luta antirracista em nosso país, sensibilizando inclusive os setores não negros e buscando mobilizar as diferentes áreas da comunidade afro-brasileira para a discussão do racismo e suas práticas [...] é no movimento negro que se encontra o espaço necessário para as discussões e o desenvolvimento de um consciência política a respeito do racismo e suas práticas e de suas articulações com a exploração de classe. Por outro lado, o movimento feminista ou de mulheres, que tem suas raízes nos setores mais avançados da classe média branca, geralmente “se esquece” da questão racial, como já dissemos anteriormente. E esse tipo de ato falho, a nosso ver, tem raízes históricas e culturais profundas. (GONZALEZ, 2020, p. 102).

Personagens negras “militantes” nas telenovelas são um fenômeno muito recente. Inclusive, as personagens aqui analisadas, apesar de sofrerem racismo nas histórias, não se colocam em uma posição de combate ao racismo com altivez. Apesar de uma experiência comum de mulheridade, poucas personagens são desenvolvidas de forma a questionar as estruturas racistas das quais são vítimas. Isso é algo muito sintomático, pois homens negros, apesar das problemáticas que permeiam suas representações também são apresentados de forma muito mais questionadora e heroica nas narrativas ficcionais historicamente.

Lélia Gonzalez (2020) é uma das intelectuais negras que aponta fortemente o sexismo dentro do movimento negro e a experiência histórico-cultural que dá aos homens espaços de maior visibilidade, fala e escuta. Tanto o racismo como o sexismo são estruturais e portanto peças bases para o desenvolvimento de nossas relações afetivas. É válido ressaltar que o movimento de mulheres negras se articula em sua gênese dentro do movimento negro e não no movimento feminista. As simbologias negras que historicamente observamos nas telenovelas são marcadas por dois arquétipos principais: a representação da mulher negra

como escravizada (em novelas “de época”) e mulheres negras pobres/faveladas/empregadas domésticas (narrativas contemporâneas).

O lugar da intelectualidade para mulheres negras tem sido um campo de batalha ao longo da História. Se na academia convivemos com o epistemicídio, nas narrativas ficcionais vivemos a invisibilidade. Desse modo, pensamos com Françoise Vergès (2020) que discorre sobre a politização do cuidado. A que mulheres se destinam o afeto, o casamento, as juras de amor eterno? Françoise Vergès (2020) alerta para a compreensão de que o feminismo, sobretudo o que tem o compromisso decolonial, não é um movimento “anti-homem”. Por isso é necessário pensar as relações-afetivas de mulheres negras dentro da luta feminista. A afetividade precisa ser pauta em todo movimento político de raça, classe social e gênero. Ter um amor e ser amada deve ser sonho, possibilidade e realidade para mulheres pretas. Um feminismo que de fato é antirracista precisa pensar, viver e considerar a vivência dos afetos.

Há uma relação entre raça, cor, gênero e afetividade, que tem sido cada vez mais discutida nas Ciências Sociais, sobretudo na Antropologia e na Sociologia. Teses de mulheres negras como a de Ana Cláudia Lemos Pacheco - “Mulher negra: afetividade e solidão” (2013) e Nilma Lino Gomes - “Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza negra e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte” (2002), perpassam a identidade de mulheres pretas, por meio de etnografias, que buscam acessar como o amor, a autoestima e o empoderamento são teias (bravamente) construídas ao longo da trajetória de mulheres racializadas.

A Comunicação, enquanto Ciência Social Aplicada, ainda caminha no entendimento do afeto, sobretudo em uma perspectiva racial e de gênero. A ideia de imparcialidade e do processo de comunicação como emissão e recepção, ainda que ultrapassada, segue com força em alguns âmbitos de pesquisa, fazendo com que o afeto pareça algo folclórico e subjetivo, de modo que possa ser desconsiderado. O trabalho aqui é também firmar o afeto como campo simbólico importante no entendimento da Comunicação como leitura social. Entendendo que as narrativas ficcionais televisivas tensionam atravessamentos identitários que formam a sociedade brasileira. Lançamos olhares racializados sobre as telenovelas para perguntar: será que a mulher negra está realmente só?

Como defende bell hooks (2020), as emoções e a afetividade possuem um papel crucial para a sobrevivência. A solidão de mulheres negras é um sintoma histórico, a medida que observamos com recorrência a ausência e/ou uma vivência tardia de uma experiência amorosa na vida de mulheres pretas. O afeto não é algo que não possa ser debatido, até pelo

fato de nossas escolhas serem atravessadas por construções sociais - “evidências empíricas que apontam a influência de fatores sociais na regulação de escolhas afetivas” (LIMA E SILVA, 2020, p. 86). Há muito tempo estamos falando de “solidão da mulher negra”, mas o que existe para além da solidão nestas relações? Para além de um possível “estar só”, nos deparamos com marcadores da diferença que ressoam sobre o destino dessas mulheres.

Abordar a questão da afetividade da mulher negra abre janelas para vários níveis de relação entre esses e outros marcadores de diferenças (idade, classe social, escolaridade, e outros), permitindo outra visão sobre a mulher negra, para além das descrições dos seus lugares nos indicadores sociais, comumente abaixo da média. Tratar desse tema é fazer ecoar, no campo das pesquisas sociológicas, sua subjetividade e sua voz, que têm muito a dizer sobre as relações sociais e raciais brasileiras (LIMA E SILVA, 2020, p. 87).

Comentamos anteriormente que esta pesquisa poderia não existir se simplesmente considerássemos a máxima de que as telenovelas e a televisão são racistas, assim como a sociedade brasileira como um todo. No entanto, indagar-nos sobre o afeto de mulheres negras a partir das imagens das telenovelas é reconhecer um cenário de afirmada desigualdade, mas analisar quais fissuras e emergências apresentam ao longo da história contada por personagens negras. O afeto é atravessado pela escravidão e conseqüentemente pelo racismo - “negros e negras vivem uma condição social e econômica advinda tanto do passado escravagista quanto do racismo presente na sociedade” (LIMA E SILVA, 2020, p. 87).

Não é coincidência que a primeira personagem “rica” (desde o início da telenovela), interpretada por Taís Araújo, tenha surgido apenas em 2008. Sendo que essa representação não seguiu nos próximos anos, voltando com representações de empregadas domésticas e mulheres que “perderam tudo” por conta de atitudes éticas questionáveis. O interesse não só da academia, enquanto produtora de saber, como também do entretenimento (telenovelas, filmes e séries), tem sido falar das questões raciais sempre a partir da desumanização. Poucas pesquisas falam de afetividade com recortes de gênero e raça com olhar menos doloroso. Aqui, nos desafiamos a construir esse tipo de análise mais positiva.

Como já apontado por Lélia Gonzalez e Joel Zito Araújo, falar do racismo brasileiro também atravessa questões psíquicas. As relações afetivas abarcam questões familiares, questões de trabalho e desdobramentos sexuais. A miscigenação e o mito da democracia racial produzem até hoje arranjos afetivos na sociedade brasileira. De modo que, ainda que superados, ainda resvalam na forma como pessoas racializadas e não-racializadas se relacionam. É simplista e descuidado entender questões como “palmitagem” e

“afrocentramento” apenas de forma moral e/ou como “réguas” afetivas que podem “julgar” relações como saudáveis e não-saudáveis. Essas narrativas são mitológicas, portanto, demorarão algumas décadas para que se reconfigurem socialmente. O que podemos pensar juntas é na possibilidade de criação de novos mitos que possam disputar esse reconhecimento social e narrativo.

Vivemos em uma sociedade em que a democracia racial e a harmonia das relações afetivas são mitos, e em que narrativas de uma pretensa igualdade racial ainda perduram no senso comum. Há ainda pouco entendimento sobre como esse discurso vai se formando, se reformando e se reafirmando nas relações privadas, pessoais. Compreender processos de microsocialização, como os são as relações afetivas, podem nos dizer muito sobre a dinâmica das relações raciais brasileiras, bem como, sobre a posição e a perspectiva da mulher negra nesse processo. Do mesmo modo em que a afetividade não é apenas pautada pelo sentimento/ amor, também não pode ser explicada satisfatoriamente por seu viés economicista/utilitarista. Há nessas escolhas preferências sociais, políticas, culturais, étnicas que merecem ser objeto do interesse sociológico (LIMA E SILVA, 2020, p. 88).

Há uma predominância de relações inter-raciais nas telenovelas brasileiras quando personagens negras protagonizam relações afetivas. Apesar dessas narrativas tentarem emplacar a ideia de que “o amor vence tudo”, é necessário ressaltar que, houve um momento histórico em que as relações inter-raciais eram vistas como patologia, encontrando até mesmo no âmbito acadêmico base para tais violências: “de um lado, uma corrente antropológica e médica, em que se destacavam Nina Rodrigues e Renato Kehl, via na miscigenação um fator de potencial atraso da nação. O problema identificado no campo das relações afetivo-sexuais dizia respeito aos casamentos e relações sexuais inter-raciais, bem como suas formas de enfrentamento, afim de prevenir o avanço da miscigenação” (LIMA E SILVA, 2020, p.89).

Há uma especificidade na relação entre o homem branco e a mulher negra, que não por acaso é a relação afetiva-sexual mais representada nas telenovelas, personagens e imagens analisadas nesta tese. Gilberto Freyre (2006) já apontava que essas relações entre homens brancos e mulheres negras são marcadas pela erotização dos corpos negros femininos por parte dos homens brancos. Há que se destacar que o “perigo” dessas relações não está apenas a possibilidade de uma “mistura” sexual, mas sobretudo no enfraquecimento da cultura do negro, por meio da ocupação branca em sua formação de identidade.

Identificamos uma disputa socialmente construída entre mulheres. No entanto, essas relações se complexificam quando nos deparamos com mulheres negras e mulheres brancas supostamente disputando afetividades. Há uma popularização de narrativas onde mulheres

pretas são colocadas como “opção” na ausência de uma mulher branca. Mulheres racializadas são tidas como “aventura”, satisfação sexual e possibilidade para homens brancos viverem uma experiência “exótica” fora de suas relações branco-centradas. Não é destinado às mulheres negras o afeto em sua inteireza, mas apenas a satisfação de um desejo momentâneo.

Ao passo que tais relações se desenvolvem, mulheres negras constituem famílias, em que diferentemente do papel do homem na sociedade patriarcal burguesa e branca, não são sustentadas por homens, mas sim por mulheres pretas. O papel heroico familiar é destinado a elas com o peso da violência e da solidão. Fernandes (1978) já apontava o desenho de famílias negras comandadas por mulheres e sustentadas tanto de maneira econômica, quanto educacional por elas. Uma mulher negra casando com um homem branco é apontada como oportunista - e este homem carrega o papel de “caridoso”, já um homem negro que casa com uma mulher branca é tido como um sujeito em ascensão social.

[...] o casamento de homens negros e mulheres brancas, identificado como principal configuração das relações inter-raciais, passa a ser discutido sob hipótese de estratégia para a mobilidade social desse homem. A mulher branca propiciaria o acesso social do homem negro, garantindo uma possibilidade de escamoteamento de seu padrão fenótipo, conferindo invisibilidade a sua cor. À maioria das mulheres negras restaria o preterimento. (LIMA E SILVA, 2020, p. 91).

O afeto talvez seja o grande “roubo” da escravidão. A negação de afeto para corpos negros traz ressonâncias históricas para as formas de relacionamento que vamos tecendo ao logo da vida. Nesse sentido - “a escravidão imporia uma ruptura das configurações familiares e afetivas, transformando o caráter dessas relações de maneira intensa e permanente [...] fazendo surgir família matrifocais [...] em contraposição à ausência definitiva ou flutuante da figura paterna” (LIMA E SILVA, 2020, p. 92). Diante disso, nota-se a urgência apontada por Angela Davis (2016) de que a mulher negra ainda carece de ser reconhecida em uma visão multifocal e não apenas como força de trabalho e corpo sexualizado. A permanência de uma visão única denuncia como ainda perdura uma consideração escravocrata de mulheres pretas: “como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório” (DAVIS, 2016, p. 17).

A vitalidade de famílias negras tem sido historicamente sustentada pelas mulheres negras. Essa sustentação não é apenas afetiva, mas passa pelo trabalho. A família negra (afrocentrada) tem se constituído como um espaço de vivência de afeto e enfrentamento do racismo cotidiano que assola esses familiares fora de sua vida doméstica, desde a escravidão -

“é verdade que a vida doméstica tinha uma imensa importância na vida social de escravas e escravos, já que lhes propiciava o único espaço em que podiam vivenciar verdadeiramente suas experiências como seres humanos” (DAVIS, 2016, p. 29).

Dessa forma, nota-se uma negação histórica da mulher negra como mulher: “a mulher negra não era considerada ‘mulher’, visto que não lhe atribuíam os limites do ‘sexo frágil’, ao homem negro era negada qualquer manifestação de autoridade ou virilidade, e não cabia a ele o ideal de ‘chefe de família’” (LIMA E SILVA, 2020, p. 93). Ao corpo negro, como aponta Angela Davis (2016) foi negado o estudo de humanidade. Mulheres negras não tiveram seu espaço no feminismo “clássico”, pois carregam identidades que são tabus para a feminilidade. Para mulheres negras, como notamos até hoje nas telenovelas, ficou o espaço de mulher servil e da “mãe negra” que sofre e tem na sua força de trabalho a única possibilidade de existência.

Esse corpo (negro) excessivamente atravessado pelo trabalho e pela violência tem seus afetos esquecidos. É nesse sentido que bell hooks fala da urgência de ofertar momentos e espaços onde a população negra possa se nutrir espiritualmente. Essa nutrição passa, sobretudo, pela capacidade de estimar aquilo que se parece conosco, rompendo o ideal de uma busca sempre “branca” para o contentamento corporal e afetivo. A escravidão nos deixou marcas profundas da repressão dos afetos para que negras e negros pudessem sobreviver. O amor foi idealizado como um “artigo de luxo”, até mesmo pelos atravessamentos da questão capitalista na busca pela felicidade e pelo contentamento.

Tornou-se necessário deter uma espécie de “meios de produção para amar”, onde esses meios têm sido visivelmente negados às mulheres pretas. No entanto, a população negra sempre desenvolveu estratégias de sobrevivência e enfrentamento do racismo, até mesmo expandindo as tão em voga “linguagens do amor”, que mais uma vez foram apropriadas por brancos sem os devidos créditos. Ainda que existam ressonâncias problemáticas, negros e negras viram na possibilidade de prover uma forma de amar.

[...] as formas de pobreza e marginalização a que foram submetidas as pessoas negras no período pós-abolição contribuíram para a confusão ou talvez a fusão entre os significados de amar e prover. Os atos e expressões de afetos seriam assim substituíveis pelos meios materiais de subsistência: amar os filhos, por exemplo, se confunde em dar-lhes o que comer, e isso basta como aprendizado afetivo (LIMA E SILVA, 2020, p. 93).

Audre Lorde (2007) alerta que seguir a vida negando sentimentos é uma mutilação para pessoas negras. O silêncio, destinado a nós, tem sido uma estratégia colonial de adoecimento e possibilidade de subjugação. “Sentimentos não são um luxo, mas uma necessidade” (LIMA E SILVA, 2020, p. 94). A raça e a afetividade estão ligadas à corporeidade. Não é atoa que é por meio das imagens de mulheres negras nas telenovelas que iremos buscar nuances da vivência do afeto e suas possibilidades. As questões raciais são constituídas por imagens, tanto que é possível tensionar neste trabalho como a vivência do corpo das personagens traz ressonâncias do amor para mulheres negras.

Historicamente há a suposição de um comportamento sexualizado para mulheres negras, recortando aparências corporais como um lugar de inferioridade. Desigualdades básicas, como tamanho do nariz, formato do cabelo e curvas corporais, acabam por tornar-se hierarquias de “gosto” e afeto - “todas as mulheres negras compartilham a comum experiência de comporem uma sociedade que as desprivilegia” (LIMA E SILVA, 2020, p. 95). Vale ressaltar que a questão afetiva de preterimento de mulheres negras não é meramente um “gosto”. Até porque o gosto é uma construção social - como apontam os Estudos Culturais Latino-Americanos.

Ao trazer as personagens negras, analisadas por meio de suas imagens, temos problemáticas que vão além da solidão da mulher negra. Estamos agora diante de mulheres que estão em relacionamentos afetivos e cabe aqui problematizar também o que é estar em um relacionamento para uma mulher negra. É sabido que estar em um relacionamento ironicamente pode ser algo solitário, pois “não são poucos os relacionamentos abusivos e violentos a que estão submetidas as mulheres” (LIMA E SILVA, 2020, p. 96). No entanto, como a própria estrutura de sentimento nos permite pensar nas emergências, rompemos aqui com a ideia de que a solidão da mulher negra é um destino. E nos debruçamos a entender e criar outras formas para que mulheres pretas estejamos no mundo e conseqüentemente nas narrativas ficcionais sobre ele.

CAPÍTULO III - “NOVELA ME ALIVIA, É A MINHA CACHAÇA”: IMAGEM E NARRATIVAS NAS TELENOVELAS

Para início de prosa...

Começo a falar de telenovelas com um trecho da obra de Conceição Evaristo - “Olhos d'Água” (2014): “novela me alivia, é a minha cachaça”. Quando li essa frase pela primeira vez, confesso que dei um sorriso, apesar de todas as problemáticas que podemos pensar a partir dela. Já nesses calejados quase 10 anos tentando entender e “desentender” o que é telenovela afinal, fiz uma associação livre de que Conceição Evaristo seria bakhtiniana, benjaminiana ou até barberiana. Logo depois, pensei: “acho que Bakhtin, Walter Benjamin e Martín-Barbero aprenderiam muito mais com Conceição Evaristo do que o contrário” (DA CONCEIÇÃO, 2022). Segui, mas matutando.

O fato é que existe um caminho teórico-metodológico já consolidado para pensarmos nas telenovelas. E talvez os parágrafos que se seguem não sejam tão carregados de ineditismo assim. Minha proposta aqui é tensionar e/ou de uma forma muito vaidosa e sonhadora tentar trazer alguma nova nuance para os contares das telenovelas, considerando as imagens e suas narrativas. Afinal, sem as imagens, as telenovelas não existiriam. Penso também os afetos e quais imagens nos afastam e nos aproximam. Enfim, aqui vai uma dose de cachaça novelística! Saúde!

3.1 “Terei muito o que contar...” - A telenovela como narrativa¹⁴

A construção aqui proposta compreende a telenovela a partir do hibridismo de duas importantes matrizes culturais: o folhetim francês e o melodrama. Entendemos que a relevância cultural dessa narrativa seriada ficcional, se dá sobretudo pela elaboração de uma literatura dialógica, que nos permite pensar o que estas narrativas significam para a América Latina e, conseqüentemente, para a cultura brasileira. Na construção deste prisma, tomamos como base Martín-Barbero (2015), que em sua leitura de Benjamin e Bakhtin entende a

¹⁴ Eventualmente no encadeamento de todo este capítulo, quando falo de telenovela e sua estrutura narrativa posso fazer associações de pesquisas anteriores (ampliando a discussão agora em uma perspectiva racializada e atualizada) que desenvolvi em meu trabalho de conclusão de curso (TCC) e em minha dissertação de mestrado orientada pela professora doutora Rosana Maria Ribeiro Borges - “Verdades Secretas no Twitter: hashtags e memória coletiva acerca da narrativa ficcional na internet”. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8439>

telenovela em duas óticas: a da narração (em Walter Benjamin) e como uma literatura dialógica (em Mikhail Bakhtin).

Ressalto que este texto sempre fala de telenovelas em uma perspectiva racializada e também de gênero. Afinal, o que buscamos nestas telenovelas são as imagens e vivências afetivas das mulheres negras presentes. Deste modo, observamos as presenças, mas também complexificamos as ausências, que nos são tão constitutivas. Para falar de narrativas, narrações e dos próprios narradores, pensamos com Walter Benjamin (1936). Para ele, a fonte da narrativa está na experiência e na coletividade e o seu primor vem da maior aproximação possível com as histórias orais. Benjamin, como um pessimista convicto, mas também esperançoso, considera que a arte de narrar está definhando, pelo fato das experiências estarem deixando de ser compartilhadas.

O tempo é uma variável crucial no pensamento de Walter Benjamin, inclusive seus textos são assinados sempre com o ano no qual foram escritos e não necessariamente com seu nome. Aqui podemos elaborar que assim como os textos, a telenovela é muito mais uma elaboração do seu tempo, do que um produto com “autoria”. Tanto que ao longo dos anos vemos como autoras e autores transformam e até mesmo sofisticam a sua forma de contar histórias. Há um marco temporal, que para ele (Walter Benjamin) é a culminância da morte da narrativa: o surgimento do romance. Benjamin considera que o romance tem uma natureza distinta da tradição oral, pois ele se encerra em si mesmo. Como o romance “mascara” a experiência do indivíduo, ele perde o lado épico da verdade.

A popularização do romance se deu, em suma, por conta da expansão desse texto a partir da difusão da imprensa. Nos parece que o incômodo de Benjamin é com a possibilidade de reprodução “em massa” de histórias, até o ponto em que elas não precisem mais da figura do narrador. Há um ponto que muito nos interessa nas elaborações do filósofo: “o romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento” (BENJAMIN, 1936, p. 202). Aqui podemos fazer uma aproximação entre as telenovelas e os romances, no sentido de que ambos são marcados por um atravessamento de classe, como já discorreremos em capítulos anteriores.

Um outro ponto levantado por Benjamin, que marca o declínio da narrativa, é a difusão da informação. Para ele, “somos pobres de histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (BENJAMIN, 1936, p. 203). A arte narrativa é vista por Benjamin como uma raridade na modernidade. Desse modo,

provavelmente seria um espanto para ele saber que em 2022 uma emissora de TV consegue contar três histórias simultaneamente, por cerca de oito meses, em uma exibição com no mínimo 60 minutos de duração diários.

Nesse sentido, as telenovelas podem ser entendidas como uma espécie de retomada narrativa, não completamente encaixadas aos moldes benjaminianos, mas com certeza dando à audiência a possibilidade de ser “[...] livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1936, p. 203). Walter Benjamin traz para nós algo que traduz a razão de ser deste trabalho de pesquisa: que é observar a força da narrativa ainda que ela não seja mais “nova/atual”. Por que a personagem Preta, de Taís Araújo em “Da cor do Pecado”, ainda faz sentido? Por que a personagem de Taís em “Anjo Mau” (1997), Vivian, está tão próxima de Vitória, de “Amor de Mãe” (2019)? Em Benjamin, entendemos que assim como as narrativas, as telenovelas também conservam suas forças germinativas. Afinal, se essas imagens dessas telenovelas não atravessassem o tempo, esta tese não existiria.

Outro ponto de aproximação entre as narrativas e as telenovelas é o seu caráter repetitivo. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (BENJAMIN, 1936, p. 205). Nesse sentido, a repetição diária das telenovelas não é meramente um aspecto industrial de produção, mas é sobretudo uma forma artesanal de constituir histórias a partir da comunicação. Podemos nos indagar: até que ponto uma autora ou um autor de novelas se aproximam do “narrador” de Benjamin? Há contradições, mas também aproximações.

Assim como a narradora e o narrador, os autores e autoras de telenovelas também possuem suas marcas de autoria. É o que Benjamin chama de “a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1936, p. 205). Desse modo, também nos interessa no desenvolvimento desta pesquisa entender quais marcas de autoria estão presentes na representação de mulheres negras. Como um homem branco escreve sobre mulheres negras? Como uma mulher branca pensa as imagens acerca de mulheres pretas?

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato - no campo, no mar, na cidade - é, ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1936, p. 205)

Benjamin carrega em suas elaborações uma espécie de “certeza” que somente pessimistas convictos alcançam. Ele alerta para o fato de que o “homem” atualmente não cultiva o que não pode ser abreviado e que isso levou à abreviação até mesmo das narrativas. Entendendo essa dinâmica cultural, a partir das telenovelas, nos deparamos com a acentuação das chamadas “*short story*” (séries televisivas com capítulos de pouca duração). Temos a emergência do fenômeno da serialização, onde tudo de melhor sempre está para ser entregue “nos próximos capítulos” e de maneira rápida.

Hoje a linguagem da telenovela abraça outros produtos midiáticos, como por exemplo, os podcasts/canais do Youtube. Walter Benjamin fala sobre como inúmeras imagens estão em desfile nas narrativas. Desse modo, não há como pensar qualquer narrativa apartada de suas imagens. O filósofo problematiza a forma como temos nos afastado cada vez mais da morte e consequentemente das “derradeiras” narrativas. No entanto, esse afastamento da morte tem uma marca substancial de classe social e raça, visto que apenas a burguesia branca consegue tecer suas narrativas negando a morte e o cuidado acerca dos corpos envelhecidos, já que estes são terceirizados por ela.

Em contrapartida, pensando nessa problemática com um viés racializado, pessoas negras e periféricas possuem a morte como uma iminência do cotidiano. As narrativas conferem autoridade e este é um outro ponto de aproximação entre elas e as telenovelas. As narrativas seriadas ficcionais pautam as vivências sociais e conferem distinção na elaboração de quais são os papéis socialmente aceitos. Assim, escolher desenvolver uma narrativa em que mulheres pretas estão sendo amadas e também amando é um lugar de poder e tensionamento da ordem natural do racismo na sociedade brasileira.

As telenovelas também escrevem a história social. De certa forma, toda personagem traduz uma forma épica de viver. A repetição narrativa é também uma ligação entre a telenovela e a memória. Considerando que: “a memória é a mais épica de todas as narrativas” (BENJAMIN, 1936, p. 210), o contar de uma história (e de uma telenovela) é sempre uma rememoração. Toda história constitui outra história, assim como uma imagem também constitui outras imagens. Assim, quais imagens e memórias uma personagem mulher e preta carrega? Compreendendo a relação entre a “morte” e a “narrativa” em Benjamin, sabemos que não há a morte de uma personagem e consequentemente da sua imagem, a partir do momento em que essa história é contada coletivamente. A “morte” sempre deixa algo para trás. O tempo, tão importante para Benjamin, é para nós também um alerta, no sentido de que essas imagens de mulheres negras e seus afetos nas telenovelas estão localizadas em uma

relação tempo-espço. Nenhuma imagem está apartada do cotidiano, por isso, de certa forma, toda imagem é também uma experiência temporal.

Esta tese fala de afetos a partir das imagens e considera que os afetos constituem grande parte daquilo que entendemos como o “sentido da vida”. Benjamin ao falar disso, traz o romance enquanto manifestação dessa expressão de conclusão, mas também de dúvida perante a vida. No romance sempre há um limite, mas a reflexão é algo que escapa entre os dedos “apaixonados”: “o romance [...] não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (BENJAMIN, 1936, p. 213).

A telenovela é uma experiência coletiva, ainda que tenhamos a sensação de assisti-la sozinhas. O ato de consumir, já indica uma partilha sensível. Assim como Conceição Evaristo fala que a novela é a sua cachaça, Benjamin diz: “o que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (BENJAMIN, 1936, p. 214). Diante disso, as narrativas amorosas fazem parte de uma dinâmica social do cuidado e da afetação. Como viver sem que o amor nos alcance? Por isso é tão importante pensar em como os corpos de mulheres negras são abraçados pela possibilidade de serem amados.

Talvez a maior distância do “narrador” de Benjamin para um autor ou uma autora de telenovela seja o fato de que para o filósofo: “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1936, p. 214). No cenário brasileiro, sobretudo nas telenovelas da TV Globo, a hegemonia da escrita das telenovelas é destinada a homens brancos, sudestinos, integrantes da classe média alta econômica e também intelectual. Apesar das telenovelas serem um produto midiático popular, a sua escrita não é do povo para o povo. Ao contar uma história, construímos imagens a partir de uma experiência coletiva, que em alguma medida irá se chocar com uma experiência individual. As narrativas são um enfrentamento ao desencanto do mundo, visto que a tradicional narrativa mítica é muitas vezes um “pesadelo” pela sua demasiada humanidade.

Para Walter Benjamin, “o primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fada” (BENJAMIN, 1936, p. 215). A grandeza deste narrador está no enfrentamento do mito com aconselhamento e astúcia. Aqui podemos aproximar as telenovelas dos contos de fadas. Afinal, as telenovelas são uma espécie de grandes contos de fadas contemporâneos atualizados, onde a humanidade e suas relações são confrontadas com histórias de amor. O problema é que as “fadas” quase sempre brancas e o que seria uma narrativa de felicidade e contentamento acaba se tornando um medo para mulheres pretas.

Notamos em Benjamin que o caráter híbrido das narrativas é histórico. Sempre houve os ideais de “pureza”, mas os limites narrativos constantemente se borram. As narrativas carregam uma “profecia natural”, pois o ato de contar histórias é especular sobre o cotidiano. “A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística” (BENJAMIN, 1936, p. 220), e aqui entendemos que essas “artistas” são tanto as atrizes que interpretam essas mulheres e seus afetos, quanto às autoras e autores que escrevem estas tramas afetivas. A narração é sempre uma prática sensível para quem escreve e para quem ouve ou assiste. Telenovelas são constituídas de olhares e artesanias diante da vida humana no cotidiano. O conhecimento nos parece individual, mas nosso maior aprendizado sempre será em nossa relação com a experiência alheia. Daí entendemos que a narração tem como matéria-prima o experienciar. Toda narrativa é assinada pelo tempo. Em que tempo-espaço as telenovelas falam dos afetos de mulheres negras?

Partimos da elaboração de Martín-Barbero, que nos traz Benjamin e Bakhtin. Desse modo, entendemos as telenovelas em sua significação social específica para a América Latina. Embora Bakhtin (1988) não discorra em suas obras diretamente sobre as culturas da América Latina (ele é russo), nos interessam as suas elaborações sobre os aspectos marginais do “carnavalesco” em relação à cultura europeia, trazendo uma perspectiva tensionadora entre o que é centro e periferia. O conceito de carnavalização é uma peça-chave para o entendimento dos textos latino-americanos. A aproximação das culturas latino-americanas com o conceito carnavalesco bakhtiniano, dá-se, sobretudo, pelo protagonismo da cultura oral nesses países, que pode ser entendida a partir do dialógico. Compreender o carnavalesco, nessa perspectiva local, é aproximar a produção cultural e a criação de “grandes narrativas” (as telenovelas) com a circulação oral que é substancial para a difusão dos seus valores.

Com Bakhtin compreendemos que o dialogismo é algo inerente ao mundo e suas polifonias. Toda obra está em diálogo com outras obras. Sendo assim, uma telenovela nunca terá uma existência única, nem um ineditismo fantástico. Pensar os textos de forma dialógica é perceber as mudanças que ocorrem nas realidades humanas. Notamos neste trabalho, por exemplo, que por mais que existam recorrências, as personagens de mulheres negras nas telenovelas possuem descontinuidades, sobretudo em suas vivências de afeto. Há mudanças e novos arranjos, por mais que eles nos pareçam insuficientes em alguma medida.

Quando Bakhtin pensa sobre o dialogismo e a carnavalização, ele problematiza acerca das marginalizações regionais, localizadas, ainda que de modo específico para a realidade europeia. No entanto, podemos pensar todos os textos do mundo a partir destes dos conceitos

permeados pela intertextualidade, inclusive os textos das narrativas telenovelisticas. Um texto é sempre uma quebra, uma aproximação, um hibridismo, ou até mesmo tudo isso reunido para a formação de um novo texto, mas com resquícios de seu precursor.

Stam (2000), analista de Bakhtin, define que a “carnavalização” pode ser entendida como uma identidade nacional, o que nos leva a compreender uma espécie de “personalidade brasileira” a partir das sensibilidades do carnaval. É interessante pensar que assim como o carnaval, a telenovela também é parte da nossa identidade nacional. Elaborando sobre o nosso país, Stam pontua: “No Brasil, o carnaval constitui uma expressão cultural protéica, que cristaliza uma cultura profundamente polifônica” (p. 50). Na afirmação, podemos destacar o caráter gerativo do carnaval e a presença das várias vozes em seu texto (polifonias) - destacando que o processo de “carnavalização” não se deu apenas na literatura como pensado seminalmente por Bakhtin. Se começarmos a traçar paralelos entre a carnavalização e a telenovela, entendemos que em ambos, a celebração coletiva e a resistência discursiva são motivadores para essas construções simbólicas.

Para Bakhtin, o texto é um objeto das ciências humanas e “se constrói enquanto objeto de estudo no texto ou por meio deles, o que distinguiria as ciências humanas das ciências exatas e biológicas, que examinam o homem ‘fora do texto’” (DIANA DE BARROS, 2005, p. 26). Todo conhecimento só pode ser dialógico, o que “quebra” a ideia de algumas perspectivas da Comunicação que colocam a telenovela como uma narrativa alienante. O ato de assistir a uma novela é um diálogo e também uma nova produção de textos, visto que a compreensão daquela narrativa em si já é um diálogo. Pensar as imagens e os afetos dentro desta perspectiva dialógica é entender que nas feitura imagéticas e afetivas sempre estamos não só criando um novo texto, mas também colocando imagens e pensamentos para conversar.

O método dialógico de busca da verdade se opõe ao monologismo oficial que se pretende dono de uma verdade acabada, opondo-se igualmente à ingênua pretensão daqueles que pensam saber alguma coisa. A verdade não nasce, nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica.. (BAKHTIN, 1981, p. 94)

Pensar a telenovela como texto é entendê-la também enquanto repertório, tanto no âmbito da sua produção, como em seus lugares de recepção. No texto folhetinesco, há uma coabitação de imagens tanto do popular, como do erudito e a presença de estratégias artísticas

que se deixam entender a partir dos símbolos e das metáforas. A telenovela joga com os papéis socialmente construídos, ora com sutileza, ora com densidade. A telenovela sempre provoca uma mudança de posição e uma inversão de valores que muitas vezes nos pareciam já consolidados e éticos, por isso compreendê-la como uma literatura dialógica.

Nesse sentido, podemos pensar sobre nossos próprios afetos e suas pedagogias. Encadeamos nossos afetos na direção de quais personagens de novela, por exemplo? Há uma prática antirracista nas imagens que construímos? As telenovelas buscam a existência de uma “confusão” fluida que abarca sua escrita, suas personagens, sua audiência. Questionando sempre o limite entre ficção e realidade, que muitas vezes não existe. Este dialogismo narrativo nos coloca frente a uma história que não é linear, e sim carnavalesca.

Qualquer teoria do carnaval que se pretendia fiel à realidade teria de levar em conta também as ambiguidades políticas do carnaval. A teoria do “carnavalesco” tem de ser relacionada também a noção bakhtiniana de “heteroglossia”, das diversas linguagens sociais que fariam parte do carnaval. Qualquer que seja o impulso utópico expresso pelo carnaval, o carnaval, o carnaval real, social enquanto “enunciado historicamente situado”, como ele é vivido, por exemplo numa sociedade contemporânea como a brasileira, é inevitavelmente influenciado pelas hierarquias sociais, pelas assimetrias de poder. Branco e negro, homem de mulher, operário e patrão, heterossexual e homossexual, neste sentido, vivem carnavais distintos. (STAM, 2000, p. 51)

A carnavalização, aos moldes de Bakhtin, é uma possibilidade de enfrentamento da hegemonia. É uma revolução a partir do riso - que podemos ver nas telenovelas, apesar delas também estarem dentro de uma perspectiva também hegemônica, mas de quebra dos significados, até pelo seu público-alvo. A carnavalização é um sistema de significados, desse modo, entendemos a telenovela como uma narrativa carnavalesca. Tanto o carnaval quanto a telenovela trazem uma zona de contato com o público. Na televisão, a telenovela é o grande gênero onde o hegemônico se aproxima do “baixo”. Há uma variedade de vozes nas telenovelas (polifonia) que nos apresentam um mundo “não-oficial”. A telenovela é uma espécie de literatura carnavalizada, que é renovada pela própria televisão em suas variadas manifestações culturais midiáticas. Desse modo, as narrativas se desenvolvem:

Apropriando-se de um discurso existente e, ao mesmo tempo, introduzindo nesse discurso uma orientação oblíqua ou mesmo diametralmente oposta à do original, a paródia adapta-se particularmente bem às necessidades dos oprimidos e impotentes, precisamente porque *assume* a força do discurso

dominante só para aplicar essa força, através de uma espécie de jiu-jitsu artístico, contra a dominação. (STAM, 2000, p. 54)

Diante da contradição carnavalesca, compreendemos os regimes éticos complexos do carnaval, que ao mesmo tempo existe seguindo um ideal de igualdade e democracia, pelo menos em sua construção simbólica, é também uma “festa” de vivências e significações divergentes. Desse modo, é possível entender a telenovela dentro de um regime carnavalesco com amplas pluralidades de sentido para quem “desfila” em seus sentidos. A telenovela é em certa medida a mesma, em seus termos narrativos e de circulação, mas, as significações que serão construídas a partir dela são as mais diversas e pulverizadas possíveis. Tanto no carnaval, quanto na telenovela, estamos diante de uma dramatização da vida, que pode transgredir ou manter a ordem social e moral instaurada. No entanto, a realidade nunca se mantém inalterada após um “bloco” passar. Seja ele de carnaval ou de uma telenovela. A televisão é palco e praça pública e as telenovelas são os espetáculos.

3.2 “Meio passional por dentro...” - O melodrama e o folhetim

O melodrama é um gênero que historicamente não tem pretensão de pureza, pois a construção de uma confusão entre a narrativa e a vida cotidiana é proposital. Ao falarmos de melodrama tocamos categorias basilares para Bakhtin: a polifonia e o dialogismo. A polifonia é a possibilidade de traduzir a multiplicidade de vozes imbricadas na sociedade, na cultura e na própria ideologia - é importante salientar que a polifonia se dá majoritariamente na construção dos personagens do romance/melodrama - que nesta pesquisa entendemos como as personagens de telenovelas. O dialogismo diz respeito à possibilidade de se autorrevelar a partir daquilo que leio (assisto). A verdadeira essência do “eu” está no “outro” - de forma que uma personagem de telenovela negra e mulher, por exemplo, pode desvelar subjetividades para quem assiste à narrativa.

As questões identitárias também figuram nas matrizes culturais da telenovela. Se considerarmos a literatura e a telenovela como formatos, encontramos na telenovela uma experiência literária que é aberta às aspirações, reações e motivações dos públicos, o que acaba superando o caráter solitário e mais lento da literatura. Ao esmiuçar a gênese da telenovela, nos deparamos não com uma cisão, mas sim com uma série de incorporações

narrativas. O melodrama é uma expressão da articulação entre o histórico e o moderno, sendo atualmente, muito mais que um gênero e passando a ser uma “gramática de ação” cultural contemporânea.

Jesús Martín-Barbero (2015) indica que ações como “escutar”, “ver” e “olhar” são balizadas pelas propostas de sentido que estão no melodrama. Sendo um gênero amplamente popularizado na América Latina, o melodrama busca encadear sensibilidades, que serão a base para as significações de cada espectadora e espectador. Considerando o processo histórico do melodrama, notamos que esse gênero conversa com as hegemonias, mas também com as subalternidades. Todo melodrama é uma zona de contato, onde há uma potência discursiva do entendimento dos aparentes “dois mundos” onde as classes sociais estão constantemente sendo tensionadas.

(...) o gênero melodrama será primeiro teatro e tomará depois o formato de folhetim ou novela em capítulos - na qual a memória popular (as relações de parentesco como eixo da trama) irá se entrecruzar, hibridizar, com o imaginário burguês (das relações sentimentais do casal) -, e daí passará ao cinema, especialmente norte-americano, e na América Latina ao radioteatro e à telenovela. Essa história nos permite deslocar o maniqueísmo estrutural que nos incapacitou durante muito tempo para pensar a trama das cumplicidades entre discursos hegemônicos e subalternos, assim como a constituição - ao longo dos processos históricos - de gramáticas discursivas originadas de formatos de sedimentação de saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas. (CANCLINI, 2015, p. 17)

O melodrama então, pode ser entendido como a entrada do povo em cena, a partir das encenações que têm como destino às massas. Dessa forma, podemos enxergar o “melodrama como um espelho de uma consciência coletiva” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 164), que se apresenta em dois sentidos: 1. na cumplicidade com o público; 2. no processo de trânsito entre o popular e o massivo. O melodrama tem valor emocional, pois é com base nos sentimentos básicos que ele se estrutura: o medo, o entusiasmo, a dor e o riso. Diante disso, falar em afetos em uma perspectiva racial é dissecar as estruturas melodramáticas do “sentir” - quando mulheres negras estão em cena? O folhetim é uma espécie de caminho comercial para a exposição do melodrama, que dá aos textos uma tonalidade mais cultural, não pensando somente nas estruturas textuais, mas também naquilo que é vivido. A estrutura do melodrama é uma operação simbólica. O folhetim existe para que as classes possam “conversar”.

Nasce então o folhetim, primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa. Fenômeno cultural muito mais que literário, o folhetim conforma um espaço privilegiado para estudar a emergência não só de um meio de comunicação dirigido às massas, mas também de um novo modo de comunicação entre as classes. (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 176)

Há um processo comunicacional, que é também pedagógico, que ocorre por meio das narrativas e das suas imagens. Sobretudo na América Latina, as classes populares acessam a literatura por meio das operações midiáticas e comerciais que englobam: o entretenimento de televisão, os filmes, as séries televisivas e também as telenovelas. Na contemporaneidade, o folhetim, que é uma publicação episódica, é a forma pela qual o romance popular é difundido. Quando falamos em telenovelas, temos basicamente uma estrutura que agrega: romance, ação e sociedade, de modo que, questões sociais são trazidas para o centro do debate. Nesse sentido, as telenovelas são herdeiras diretas do folhetim, que ao longo da história tem acompanhado os movimentos de mudança da sociedade - inclusive em termos de gênero, raça e classe.

O folhetim rompe com o isolamento da literatura (e do romance) e traz um novo entendimento para a linguagem, a partir da composição de uma obra que está em aberto. A presença de informação e ficção em um mesmo texto, também é inovador - e nos interessa também neste trabalho de tese compreender o que corpos de mulheres “informam” em termos de afeto. Toda ficção é um acionamento de sentidos da realidade. É ficcionalizando o real, que indagamos a sociedade moralmente - e afetivamente, a partir das narrativas e dos arquétipos presentes no melodrama. Apesar de escrito, a linguagem do folhetim baseia-se na oralidade, pois as significações que o compõe são coletivas.

O folhetim aponta e denuncia contradições atroz na sociedade, mas no mesmo movimento trata de resolvê-las “sem deslocar o leitor”; a solução corresponderá àquilo que ele espera e assim há de lhe devolver a paz. Enquanto o romance sem adjetivos problematiza o leitor e o põe em guerra consigo próprio, “o romance popular tende à paz”. (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 194)

Antonio Gramsci (1972) aponta o folhetim como o encontro do intelectual com o povo. Desse modo, podemos entender a telenovela brasileira como uma grande articulação do folhetim somado ao romance. Umberto Eco (2015) expressa que o acordo entre público e narrativa passa pela verossimilhança, assim até mesmo em uma narrativa fantasiosa existem elementos ficcionais que são enunciados para instigar significações reais. Por isso,

entendemos que personagens negras e mulheres nas telenovelas não são apenas um elemento de “fantasia”. Mas existe ali uma significação real do que essas personagens podem suscitar em quem as assiste, sobretudo em outras mulheres pretas como eu. A hibridização entre o folhetim e o popular propõe diferentes problematizações às leitoras e leitores, o que na contemporaneidade é bem distribuído para ocorrer durante toda a exibição das narrativas seriadas ficcionais. Assim, o folhetim enquanto elemento social e cultural é um acontecimento que se liga às amplitudes de recepção.

Os dispositivos que permitem ao folhetim incorporar elementos da memória narrativa popular ao imaginário urbano-massivo não podem ser compreendidos nem como meros mecanismos literários nem como desprezíveis artimanhas comerciais. Estamos diante de um novo modo de comunicação que é a narrativa *de gênero*. Não me refiro aqui a um gênero de narrativa, mas sim à narrativa de gênero por oposição à narrativa *de autor*, que é pensável não através da categoria literária de gênero, mas sim a partir de um conceito situado no âmbito da antropologia e da sociologia da cultura, com o qual é designado um certo funcionamento social das narrativas, um funcionamento diferencial e diferenciador, cultural e socialmente discriminatório, que atravessa tanto as condições de produção quanto as de consumo. Falo de gênero como um lugar *exterior* à “obra”, a partir de onde o sentido da narrativa é produzido e consumido, ou seja, lido e compreendido, e que, diferentemente do funcionamento da “obra” na cultura culta, constitui-se na “unidade de análise da cultura de massas”. (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 189)

Falar de televisão e de outros meios massivos na América Latina é dedicar atenção à função social que eles exercem. Diante disso, não há como considerar que mulheres negras que estão nas telenovelas não exerçam uma ressonância de sentido complexa, sobretudo por estarmos em uma sociedade estruturalmente racista e machista. Certamente essas personagens jamais “passarão em branco”, até porque melanina é poder! Quando falamos em uma função social dos meios de comunicação, entendemos que esta função continua sendo política, mas o foco está agora na multiplicidade das matrizes culturais encontradas nestas narrativas.

Há uma relação potente entre a memória, o audiovisual (pensado por meio do cinema para Martín-Barbero) e a cidade. E esta relação é naturalmente imagética e também afetiva. Toda espacialidade geográfica tem uma significação, para além das coordenadas, direções e aspectos de solo. O espaço é também uma compreensão sociológica e neste sentido, podemos considerar as imagens das telenovelas como espacialidades sociais do afeto. Assim como a cidade, os afetos também são lugares de memória, e como tudo que é lembrado, há também o que é esquecido.

O imagético, que historicamente foi massificado pela televisão, sempre foi um fetiche. A fotografia, o cinema, a televisão e agora as redes sociais digitais nos oferecem imagens sem cessar. O real e o ficcional não são opostos, mas complementares, tanto que essas tecnologias baseiam teses para a compreensão de nossa história social. Como pensar a memória sem as imagens? Não é possível. A memória é aquilo que somos feitos e é o que nos permite dar continuidade ao processo de construção permanente da nossa identidade. Se somos memórias, conseqüentemente somos imagens também. A televisão (e as suas imagens) tensiona o próprio conceito de cultura, visto que: “é a própria concepção de cultura, sua significação social, o que está sendo transformado pelo que a televisão produz e em seu modo de reprodução” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 300).

Compreendendo a intertextualidade, notamos como a cultura é textualizada e que seus textos sempre remetem a um outro texto pré-existente. Na cultura de massa, vivemos a adequação da obra ao gênero, de forma que: “os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 301). Dessa forma, a televisão é a grande contradição do massivo, inserindo nisto a exibição das telenovelas e conseqüentemente “contradizendo” seus personagens. Há uma serialidade no que diz respeito à construção de personagens que são mulheres e negras - a forma como elas são lidas e textualizadas apontam para a mudança no conceito de cultura desenhado por Martín-Barbero e sobretudo transformado pela televisão e suas imagens.

3.3 “Essa menina, mulher. Da pele preta...” - negritude e branquitude nas telenovelas

Para somar conosco nas reflexões acerca da negritude e da branquitude na dramaturgia brasileira, trazemos o cineasta e doutor em Ciências da Comunicação, Joel Zito Araújo. Em sua obra: “A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira” (2019) - que também tornou-se filme, ele traz uma análise das telenovelas nacionais, em um corte temporal de 1963 a 1997, destacando as características étnicas de corroboram para que o mito da democracia racial seja sustentado nestas narrativas audiovisuais ficcionais e conseqüentemente na sociedade brasileira.

Joel Zito Araújo (2008) destaca que o mito da democracia racial persiste no cinema e nas telenovelas, ressaltando que tal atitude funciona como uma espécie de “cortina” que dificulta a percepção sobre o racismo. No entanto, isso é desnudado a partir das imagens que estas telenovelas veiculam. Como notamos em nosso próprio recorte de análise (as mulheres negras interpretadas por Taís Araújo), essas personagens não escaparam do papel de subserviência ou quando são protagonistas e/ou com relevância nas tramas, acabam por sofrerem retaliações no decorrer das telenovelas.

Examinar a representação dos atores e das atrizes negras em quase 50 anos de história da telenovela brasileira, principal indústria audiovisual e dramaturgicamente do país, é trazer à tona a decadência do mito da democracia racial, sujando assim uma bela mas falsa imagem que o Brasil sempre buscou difundir de si mesmo, fazendo crer que a partir de nossa condição de nação mestiça superamos o “problema racial” e somos um modelo de integração para o mundo. (ARAÚJO, 2008, p. 979)

Joel Zito Araújo (2008) ressalta que até os anos de 1960 as representações de personagens negras e negros eram de total subalternidade: “naquela década, a mulher negra era representada regularmente como escrava e empregada doméstica, encaixando-se na reedição de estereótipos comuns ao cinema e à televisão norte-americanos, como as *mammies*”(p. 980). Outro ponto destacado por ele é a estética da “mulher gostosa”, que aparece como uma perturbadora familiar do núcleo branco. Notamos essas características destacadas pelo professor Joel Zito Araújo dentro de nossa própria análise.

No caso das personagens “Verônica” (Geração Brasil, 2014), que tem na sua sinopse a apresentação: “Envolveu-se com Jonas, quando ele ainda era casado, sendo o pivô da sua separação de Pamela” (Memória Globo). Jonas e Pamela são um casal branco, que são separados do seu “final feliz” porque uma mulher negra aparece. E também no caso de “Maria da Penha” (Cheias de Charme, 2012), em que na sinopse é destacada pelo o número de homens que a cortejam: “Foi cortejada pelo radialista Gentil (Gustavo Gasparani), o empresário Otto (Leopoldo Pacheco) e o surfista Gilson (Marcos Pasquim), mas termina a novela ao lado de Sandro (Marcos Palmeira)” (Memória Globo). Vê-se então que não há um grande rompimento com a década de 1960 descrita por Joel Zito Araújo: “cresceu nessa época um estereótipo diferenciado em *Hollywood*, da mulata sedutora, destruidora de lares. Mas as empregadas domésticas predominam” (2008, p. 980).



Figura 18

Telenovela: Cheias de Charme (2012) | 19h

Maria da Penha (Taís Araújo) e Sandro (Marcos Palmeira)

Imagem: TV Globo



Figura 19

Telenovela: Cheias de Charme (2012) | 19h

Maria da Penha (Taís Araújo) e Otto (Leopoldo Pacheco)

Imagem: TV Globo



Figura 20

Telenovela: Cheias de Charme (2012) | 19h

Maria da Penha (Tais Araújo) e Gentil (Gustavo Gasparini)

Imagem: TV Globo



Figura 21

Telenovela: Cheias de Charme (2012) | 19h

Maria da Penha (Taís Araújo) e Gilson (Marcos Pasquim)

Imagem: TV Globo



Figura 22

Telenovela: Geração Brasil (2014) | 19h

Verônica (Tais Araújo), Jonas Marra (Murilo Benício) e Pamela (Cláudia Abreu)

Imagem: TV Globo



Figura 23

Telenovela: Geração Brasil (2014) | 19h

Verônica (Taís Araújo), Jonas Marra (Murilo Benício) e Pamela (Cláudia Abreu)

Imagem: TV Globo

Nas figuras 18, 19, 20, 21, 22 e 23 notamos variadas nuances daquilo que Joel Zito Araújo apresenta em suas discussões. Fazendo alusão às representações de “mulata sedutora” e de empregadas domésticas, vemos como a personagem Maria da Penha, torna-se uma tradução completa dessa crítica. Penha traz praticamente um “recorde” de parceiros em uma mesma telenovela, somando um total de quatro: Otto, Gilson, Sandro e Gentil. É interessante notar que Maria da Penha aparece com interesse pelos homens em todas as imagens, fazendo alusão a um outro estereótipo que é o de “preta fogaosa”. As representações poderiam não ter uma conotação negativa se houvesse uma discussão de poliamor e/ou amor livre em *Cheias de Charme*, no entanto, não trata-se disso.

Além de carregar o fardo da preta lutadora e doméstica, Maria da Penha ainda é tida como uma ameaça, sobretudo em relação à sua patroa Lygia, que é a esposa de Gilson, com quem ela também mantém um relacionamento ao longo da trama. Há também uma

recorrência: todos os homens são brancos. Assim, podemos retomar o que já trouxemos ao longo desta tese em relação aos afetos inter-raciais. Há uma espécie de pacto para que mulheres negras busquem o branqueamento a partir de relações afetivo-sexuais, no entanto, se apagam violências como as sofridas pela própria personagem Maria da Penha, tornando-se amante, por causa de Gilson e sofrendo violência patrimonial por conta da ausência de trabalho do seu marido Sandro.

Diferente de Penha, que não possui estudos formais, a personagem Verônica é uma jornalista. No entanto, percebemos que esta ascensão social e acadêmica não “blindou” Verônica de carregar o estereótipo destacado por Joel Zito Araújo: o da “destruidora de lares”. Nota-se nas imagens um confronto constante com Pamela, mulher branca que supostamente “perde” Jonas para Verônica. Um outro ponto, é observar como a relação inter-racial entre Jonas e Verônica está sempre em estado de vigilância - Pamela está sempre na ronda. Essas imagens nos permitem refletir que o afeto inter-racial, tão entusiasmado por grande parte da sociedade brasileira, é na verdade um controle panóptico da branquitude sobre corpos negros, sobretudo de mulheres, que precisam prestar contas sobre a forma e as pessoas que estão amando.

Nosso *corpus* de análise corrobora com o pensamento de de Joel Zito Araújo que considera a personagem “Preta”, interpretada por Taís Araújo como um marco histórico na TV brasileira: “Taís Araújo em 2004, após sete anos de trabalho na Rede Globo, na novela Da Cor do Pecado, iria ocupar o posto de primeira protagonista negra em 40 anos de história dessa emissora, que é líder de audiência desde a segunda metade dos anos 70” (ARAÚJO, J Z. p. 980). Essa existência tardia e racista de uma personagem negra protagonista em uma telenovela brasileira da Rede Globo, traduz um desrespeito com a própria cultura brasileira, que é majoritariamente preta.

Outra questão importante destacada pelo professor Joel Zito Araújo (2008) é a relação de racismo e vilania nas telenovelas. Esse tipo de narrativa, repetida historicamente, corrobora para o imaginário social de que só pessoas más são racistas. Além das questões de vilania, há também uma construção estética de que só pessoas brancas são bonitas e dignas de serem amadas. Desse modo, como já apontamos anteriormente, uma personagem sem tramas afetivas, não consegue sobreviver em uma telenovela. Um outro ponto que nos aponta o porquê das mulheres negras estarem à margem dos afetos.

A partir dos anos 80, podemos afirmar que houve uma lenta mas progressiva ascensão do negro na dramaturgia de teleficção. Mesmo assim, identificamos que em um terço das telenovelas produzidas pela Rede Globo até o final dos anos 90 não havia nenhuma personagem afrodescendente. Apenas em outro terço o número de atores negros contratados conseguiu ultrapassar levemente a marca de 10% do total do elenco. Considerando que somos um país que tem uma população de cerca de 50% de afrodescendentes, essa é uma demonstração contundente de que a telenovela nunca respeitou as definições étnico-raciais que os brasileiros fazem de si mesmos. O racismo brasileiro apareceu na telenovela somente como uma das características negativas do vilão, e não como um traço ainda presente na sociedade brasileira e na cultura brasileira [...] Mas pior do que a armadilha para os atores negros tem sido a manifesta opção por profissionais brancos para representar a beleza ideal do brasileiro ou, até mesmo, o típico brasileiro comum - uma estética produzida pela persistência da ideologia do branqueamento em nossa cultura, um discurso construído no século XIX que é revivido no dia-a-dia de nossas telinhas através da exclusiva escolha de louras como apresentadoras, ideias de programas infantis e de modelos brancos para papéis de galãs e mocinhas. (ARAÚJO, 2008, p. 981)

Sabemos que nossa análise apresenta alguns pontos limitantes, mas que podem ser expandidos com a continuidade desta pesquisa. Analisando as personagens interpretadas por Taís Araújo, temos um limite estético, ao passo que ela é uma atriz que atende parcialmente aos ideais de beleza da branquitude: ela é magra, apresenta traços finos e é sudestina. Há uma relação entre estética e afeto. Ainda que muitas vezes apresentado de formas problemáticas, notamos que todas as personagens do nosso *corpus* de análise possuem uma relação afetiva. Muito provavelmente as personagens de Taís Araújo não são privadas de afeto por conta da sua apresentação corporal/estética. Pelo menos na Rede Globo de Televisão, ela nunca representou uma personagem que fosse escrava, por exemplo. Como é comum para outras atrizes negras da sua geração.



Figura 24

Telenovela: Cabocla (2004) | 18h

Ritinha (Aisha Jambo)

Imagem: TV Globo



Figura 25

Telenovela: Liberdade, Liberdade (2016) | 22h

Malena (Lucy Ramos)

Imagem: TV Globo

Ao resgatar a memória das personagens de Taís Araújo e identificar que ela não teve nenhuma personagem que fazia alusão ao “ser escrava” dentro da Rede Globo, notamos como o racismo brasileiro se dá por meio das aparências, sobretudo ao notar nas figuras 24 e 25, como as atrizes Aisha Jambo e Lucy Ramos possuem fenótipos diferentes do de Taís Araújo. Seus lábios são mais volumosos, possuem um desenho facial mais avantajado, além de serem mais altas. Notamos imagetivamente o que Joel Zito Araújo ressalta: “Nosso preconceito atém-se mais às aparências, às marcas fenotípicas; quanto mais traços físicos de negros mais problemas, diferente do preconceito racial de origem norte americano, em que uma gota de sangue negro é fator de exclusão, independentemente de a pessoa ter mais traços brancos do que negros” (p. 983).

Dessa forma, vemos como mesmo dentro de um grupo que parece homogêneo (só parece) - que são as mulheres negras, existem castas de aceitação e preterimento que desembocam nos afetos. As narrativas de Ritinha e Malena são bem mais violentas do que as apresentadas pelas personagens de Taís Araújo. Mas ressaltamos que pontuar isto não é uma tentativa de provocar uma competição de opressões. Mas consideramos fundamental destacar como o tornar-se negra e o combate ao racismo que opera no Brasil perpassa questões estéticas que nascem nos fenótipos. Desse modo, não há como escapar: o racismo no Brasil é imagético.

A miscigenação é uma estratégia da branquitude. Ao analisar mulheres negras nas telenovelas, nos deparamos inevitavelmente com uma compreensão da cultura brasileira. Como aponta Joel Zito Araújo (2008), existe uma relação entre a miscigenação e uma espécie de “paz social”, que nas narrativas ficcionais é traduzida majoritariamente pelas relações afetivas inter-raciais, sobretudo nos casais. A imagem social do Brasil não encontra eco nas telenovelas, cristalizando o imaginário da miscigenação como uma mitologia. Há uma estética e um ideário de branqueamento que baliza o padrão de produção na televisão brasileira. É interessante notar como a miscigenação torna-se um estado de “passagem”.

Assim, algo que é negro, logo se tornará branco, pois uma relação afetiva será estabelecida e provavelmente obrigará a mulher preta, como são as personagens desta tese, a mergulharem em um mundo branco por conta de um amor romântico. Joel Zito Araújo, citando Munanga, ressalta que “não há perigo de que o problema negro venha a surgir no Brasil. Antes que pudesse surgir seria logo resolvido pelo amor. A miscigenação roubou o elemento negro de sua importância numérica, diluindo-o na população branca” (MUNANGA apud ARAÚJO, 2008, p. 983).

O afeto é cura, como aponta bell hooks (2021). No entanto, Joel Zito Araújo salienta a problemática da crença de que os problemas das pessoas negras seriam resolvidos somente por meio das relações afetivas. Outro ponto tocante da reflexão do professor Joel Zito Araújo é a problematização da representatividade, ele ressalta o caso da própria Taís Araújo:

O papel de Preta de Sousa desempenhado por Taís Araújo em Da Cor do Pecado foi, dentro desse contexto histórico, um fator inédito de auto-estima para crianças e adolescentes afrodescendentes de todo o país, quebrando paradigmas e estereótipos sobre o negro brasileiro. No entanto, após essa telenovela, Taís Araújo [...] não voltaria a ser convidada para o primeiro posto, no papel de heroína ou mocinha, em nenhuma das telenovelas da Rede em que trabalha, apesar do notório sucesso e fama. (ARAÚJO, 2008, p. 981)

Depois de “Da Cor do Pecado” (2004), Taís Araújo só voltou às telenovelas em 2006, em “Cobras e Lagartos”, com a personagem Ellen, que não era protagonista e flutuava entre ser escada, alívio cômico e uma vilã atrapalhada. Depois disso, viveu a herdeira Alícia, em “A Favorita” (2008), personagem que foi desaparecendo ao longo dos capítulos, pois não era nada além de ser apenas rica. Só em 2009, em “Viver a Vida”, cinco anos depois de “Da Cor do Pecado” é que Taís Araújo vive novamente uma protagonista que, como já expusemos aqui, foi um fracasso de recepção para com o público. Ou seja, o sucesso de uma mulher negra ao representar uma personagem não foi suficiente para que houvesse uma sequência de trabalhos com a mesma relevância. E ao chegar no protagonismo novamente, teve um novo hiato na carreira por conta da rejeição do público.

[...] sempre prevaleceu a ideologia da branquitude como formadora do padrão ideal de beleza e, ao mesmo tempo, como legitimadora da ideia de superioridade do segmento branco. A escolha de galãs, dos protagonistas, celebra modelos ideais de beleza europeia, em que, quanto mais nórdicos os traços físicos, mais alto ficará o ator ou atriz na escolha do elenco. Os mesmos também receberão as melhores notas nos processos de escolha e premiação dos mais bonitos do ano pelas revistas que fazem a crônica cotidiana do mundo das celebridades. (ARAÚJO, 2008, p. 983)

Pensando nos “padrões nórdicos” ressaltados por Joel Zito Araújo na escolha de galãs, trazemos agora imagens das protagonistas de Taís Araújo, que não tiveram o protagonismo dividido com outras personagens. Por isso, as imagens seguintes são de Preta, de “Da Cor do Pecado” (2004); Helena, de “Viver a Vida” (2009); e Clarice, de “Cara e Coragem” (2022):



Figura 26

Telenovela: Da Cor do Pecado (2004) | 19h

Preta (Taís Araújo) e Paco (Reynaldo Gianecchini)

Imagem: TV Globo



Figura 27

Telenovela: Viver a Vida (2009) | 21h

Helena (Tais Araújo) e Marcos (José Mayer)

Imagem: TV Globo



Figura 28

Telenovela: Viver a Vida (2009) | 21h

Helena (Taís Araújo) e Bruno (Thiago Lacerda)

Imagem: TV Globo



Figura 29

Telenovela: Cara e Coragem (2022) | 19h

Clarice (Taís Araújo) e Ítalo (Paulo Lessa)

Imagem: TV Globo

Veamos os pares românticos das personagens protagonizadas por Taís Araújo. Nas figuras 26, 27, 28 e 29 notamos o “padrão nórdico” dos galãs apontados pelo professor Joel Zito Araújo. No entanto, há uma fissura recente, que é o personagem de Ítalo, interpretado por Paulo Lessa, que é um homem negro que protagoniza uma telenovela ao lado de uma mulher preta, configurando uma relação afrocentrada, que é tão carente de representações imagéticas, sobretudo na mídia hegemônica. Apesar desta “inovação” imagética, ressaltamos que a sinopse da personagem Clarice traz o seguinte texto: “Presidente da siderúrgica da família, a SG, é justa e comprometida. Irmã de Leonardo (Ícaro Silva) e filha de Martha (Claudia Di

Moura), mantém um romance secreto com Ítalo (Paulo Lessa), seu ex-segurança” (Memória Globo).

Dois pontos nos saltam os olhos: o fato do romance de Ítalo e Clarice ser secreto e da sinopse demarcar o lugar de trabalho de Ítalo como “ex-segurança”, função que pelo próprio prefixo, não é mais desempenhada por ele. Os relacionamentos inter-raciais de Paco e Preta, Helena e Marcos e Helena e Bruno, ganharam a vida pública. Apesar dos tensionamentos de raça e gênero, Preta e Helena não precisaram “esconder” suas relações afetivas sexuais. No entanto, quando houve a rara aparição de um casal afrocentrado, a relação se mantinha em sigilo e reforçando uma das cortinas mais bem colocadas do racismo brasileiro: que é camuflar as tensões étnicas, resumindo-as às questões de classe social. Este tipo de narrativa demonstra a recusa sintomática da discussão do racismo nas telenovelas, pois o mito de que a disputa de classe se sobrepõem às questões raciais, assegura os privilégios da branquitude. Assim como Lélia Gonzalez, Joel Zito Araújo também acredita que existe uma espécie de esquizofrenia do racismo no Brasil.

Esse evidente choque de opiniões e perspectivas raciais entre, de um lado, o mundo branco composto por diretores de telenovela, de cinema e por professores universitários e jornalistas, e do outro, o mundo de artistas, ativistas e intelectuais negros me faz perguntar por quanto tempo manteremos uma realidade social tão cindida e esquizofrênica? Por quanto tempo o debate negará a existência de um componente racial na sangrenta guerra que os jovens negros e negros-mulatos escalados pelo narcotráfico fazem com a polícia (a ordem branca) nos morros do Rio de Janeiro? Por quanto tempo o insistente avanço dos fazendeiros na região amazônica e centro-oeste, com sua permanente destruição dos grupos étnicos indígenas, ficará de fora do debate étnico-racial e da atenção internacional que acredita que somos um paraíso da miscigenação racial. (ARAÚJO, 2008, p. 984)

Joel Zito Araújo nos contempla com perguntas profundas e urgentes, ainda que tenha pensado tudo isso em um escrito de 2008. Ao lê-lo atravessamos contentamento, mas também provamos o desespero. Por que em 2023 todas essas questões ainda são tão atuais? Pelo menos é possível superar o pessimismo com que Joel Zito Araújo enxergava a naturalização do racismo. Hoje já superamos a “aceitação naturalizada” descrita por ele, sobretudo em relação ao discurso explicitamente racista das novelas. A presença de grupos sociais negros organizados na esfera pública e na ágora virtual, demonstram correções, ainda que tardias,

como este aviso¹⁵ apresentado ao final dos capítulos em reexibição recente da novela “Da Cor do Pecado”.

PUBLICIDADE

Politicamente incorreta hoje? Viva faz advertência em ‘Da Cor do Pecado’

20 abr 2021 12:12h



Figura 30

Print Screen Matéria do Site de Divulgação (UOL)

¹⁵ Matéria completa disponível em:

<https://telepadi.folha.uol.com.br/politicamente-incorreta-hoje-viva-faz-advertencia-em-da-cor-do-pecado/>

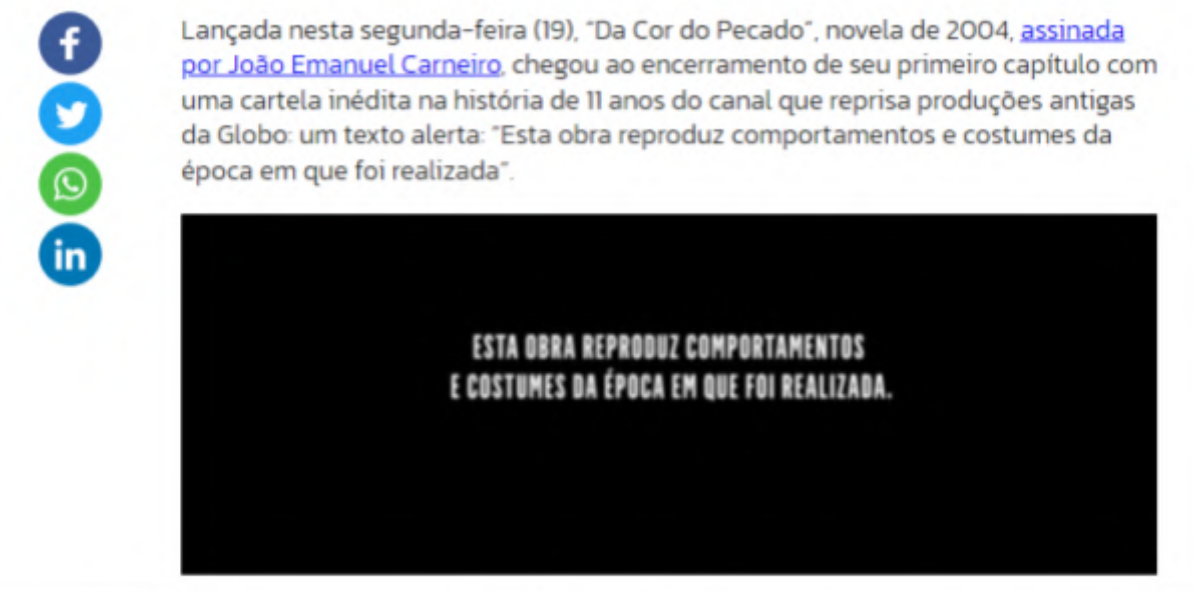


Figura 31

Print Screen Matéria do Site de Divulgação (UOL)

Concordo com Conceição Evaristo: “novela é a minha cachaça”. Mas ela só não avisou da “ressaca pesada” que é buscar compreender as nuances do afeto de mulheres negras em nossas telenovelas. Vamos enfrentar essa ressaca de frente, seguindo o passo das imagens que assistimos em múltiplas telas.

3.4 “Por favor, não me olhe assim...” - Televisão, Imagens e Afetos

As ficções modificam a nossa relação com o real, por meio das representações, justamente por não fazerem oposição a ele. A televisão e suas visualidades participam do processo cultural de homogeneização do gosto. Por isso, pensar a relação entre a mídia e os afetos racializados é compreender como este processo comunicacional opera na formatação de sentido dos corpos que aprendemos a destinar nossos afetos. A televisão é uma mediação cultural e também tecnológica, que se desenvolve a partir da tecnicidade e da visualidade. Construir e desconstruir identidades coletivas é um processo atravessado pelas imagens.

Como já dito anteriormente, nossa leitura acerca da televisão e das telenovelas se ancora no panorama latino-americano da Comunicação. Sobretudo na produção de Jesús

Martín-Barbero (2001) que pensa a ficção televisiva e o audiovisual. Desse modo, nosso objetivo não é fazer uma análise técnica do que são as telenovelas e as suas imagens, mas sim compreender as interações sociais em uma dimensão cultural e antropológica. Assim, pensamos o afeto como uma interação social, que se dá no cotidiano, e conseqüentemente é mediatizado. Se a técnica constitui a comunicação, qual seria o lugar da técnica no afeto? Afinal, toda técnica inaugura uma nova prática social, e portanto amar nos abre um leque de possibilidades de vivência.

Jésus Martín-Barbero (2001) fala sobre a relação entre a técnica e a memória. Aqui aproximamos a ideia de técnica das próprias imagens, ressaltando como elas nos permitem rememorar nossos afetos, assim como estamos fazendo no decorrer desta tese. Farei um breve relato pessoal da relação entre imagens e a lembrança na minha vida. A escola onde estudei até os meus 17 anos, tinha a cultura de presentear mães e pais com fotos das filhas e filhos em datas comemorativas. Em um dia das mães, fizemos um ensaio fotográfico com alguns bichinhos de pelúcia, onde seria escolhida uma foto para compor um cartão personalizado.

Uma menina negra vive violências de todos os tipos desde muito cedo, mas certamente uma das primeiras é com o nosso cabelo. Na preparação para o ensaio fotográfico fomos “arrumadas” pelas “tias”. Colegas de cabelo liso tiveram suas madeixas carinhosamente penteadas, enquanto eu, saí na foto com o cabelo visivelmente “bagunçado” e sem nenhum toque de professora para “arrumá-lo”. Para a minha geração, eu alisei meu cabelo muito tarde. Durante quase todo o meu período escolar, usei meu cabelo natural, então eram visíveis os olhares desconfiados de “porque ela não alisa esse cabelo?”.

Compartilho este relato aqui, porque até minha mãe me mostrar essa foto ano passado, eu não tinha memórias sobre tudo isso que aconteceu. Minha mãe é a pessoa que mais ama fotos que eu conheço. Inclusive, eu já tenho muitos álbuns de herança. Quando ela me mostrou essa foto da época da escola, disse: *“minha filha tava tão triste. Eu não paguei essa foto porque ninguém teve a coragem de arrumar teu cabelo. Não gosto de brigar com professora, mas nesse dia eu fui lá”*. Diálogos com nossas mães são sempre marcantes e isso me pegou em cheio. Minha mãe foi até minha escola por causa do racismo e quem fez a denúncia foi uma imagem. Ela nem me perguntou o que havia acontecido, apenas a ausência do meu sorriso e um olhar perdido na foto, foi o suficiente para ela entender tudo. Repito: imagens nunca estão em silêncio.



Figura 32
Fonte: arquivo pessoal (1999)

As imagens são um espaço tanto de consumo, quanto de criação. O “ver” é epistemológico. O mundo é constituído de imagens e elas são as grandes produções do nosso tempo. Novas sensibilidades são construídas a partir das imagens e por isso não há como pensar a superação do racismo e do machismo sem que as imagens mulheres negras sejam produzidas hegemonicamente de uma outra forma que não seja a subalternizada. Historicamente percebemos como a técnica tem recolocado a imagem em seu lugar dentro da ciência. Produzir imagens é muito mais que apertar um botão ou colocar o dedo em uma tela. Pensar as imagens dentro dos estudos culturais latino-americanos é considerar que elas possuem oralidade.

As telenovelas muitas vezes são o primeiro contato que temos com o audiovisual, sobretudo na América Latina. A oralidade é uma experiência cultural primária. Nós escutamos histórias desde muito cedo “para dormir”, “para comer”... enfim, para existir. Maria Immacolata Lopes (2001) fala sobre a cumplicidade que existe entre a oralidade e a visualidade, de modo que, nós sentimos a partir daquilo que vemos. Assim, nossas elaborações partem sobretudo das imagens que assistimos. É a partir da cultura oral e visual que construímos nossos afetos e o nosso imaginário.

Nesta tese, propomos em certa medida uma fragmentação do espaço televisivo por meio das imagens. As telenovelas e as imagens possuem poder mercantil e também político. As imagens gesticulam e estão sempre em crescimento. É possível também pensar a imagem como um texto. Imagens e afetos caminham juntos: “desde o princípio, a imagem foi ao mesmo tempo meio de expressão, de comunicação e também de adivinhação e iniciação, de encantamento e cura” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 15). Os afetos curam quando se encantam por meio das imagens. As ciências humanas e sociais “relocalizaram a imagem na complexidade de seus ofícios e linguagens” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 16). Assim, entendemos que as mudanças de discursividade passam pelas imagens.

Na relação entre televisão e imagem, notamos como a TV é um compilado de relatos imagéticos. A hegemonia audiovisual acontece na articulação das visualidades e da cultura oral. As imagens desenham uma espécie de geografia sentimental - quais pessoas estão na sua galeria de fotos? Quais séries você assiste? Que telenovela marcou sua vida? Os nossos laços sociais são simbolizados imagetivamente. Nossos sentidos identitários sempre são cruzados por imagens, daí a importância de construir narrativas que sejam acessíveis: “pelo direito de contar suas histórias e descobrir/recriar nelas - nos relatos que as fazem local e mundialmente reconhecíveis - sua identidade plural” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 16).

Precisamos racializar as imagens, sobretudo porque não se pode “ver” sempre da mesma maneira (branca, racista e inquestionável). A paisagem televisiva tem sido alterada por estes novos “modos de ver”, que são oriundos dos movimentos sociais, da educação libertadora e das novas formas de consumo que pressionam para uma outra maneira de construir imagens. Como o afeto é simbolizado nas imagens de mulheres pretas? Quais visualidades racializadas estão em nossa cultura? À medida que vamos trazendo as imagens de mulheres negras nas telenovelas e problematizando seus afetos, notamos que as mudanças de representação não são inocentes. A própria estrutura industrial da televisão já faz com que suas imagens sejam transformadas.

A telenovela enquanto gênero é responsável por intensas movimentações na economia, mas só consegue este feito justamente por atravessar os afetos da audiência. Luiz Augusto Campos e José Feres Júnior, professores da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisadores do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), publicaram um estudo sobre a diversidade racial nas telenovelas nas décadas de 1985 até 2014. Campos e Feres (2016) destacam como a participação de pessoas pretas e pardas nos elencos das telenovelas não corresponde à nossa realidade demográfica. Eles ressaltam também no dossiê, que há uma injeção de recursos estatais nas telenovelas, provenientes de publicidades e incentivos internacionais. Desse modo, é necessário também existir um compromisso de cidadania nestas narrativas, já que elas são patrocinadas. Um outro ponto sensível, é como as telenovelas produzem as imagens da nação também em uma articulação com a intelectualidade brasileira.

[...] o sucesso de público das telenovelas no país não pode ser atribuído apenas a fatores tecnológicos e financeiros. Ele refletiu também uma complexa articulação entre elites artísticas, econômicas e políticas na produção de conteúdos e narrativas que buscavam difundir e constituir determinada imagem da nação, que fosse palatável e atraente para a população como um todo (CAMPOS e FERES, 2016, p. 37).

A telenovela brasileira apresenta um caráter informacional e de difusão moral. Não se resume apenas ao desenvolvimento de jornada afetiva, mas traz nuances educacionais, até pela forma com que essas narrativas se constituem na América Latina. O que vemos nas telenovelas são batalhas ideológicas - e as personagens negras não estão imunes deste atravessamento político. As narrativas ficcionais seriadas produzidas pela Rede Globo de Televisão são uma espécie de diagnóstico social. Existe ali um conglomerado que é financeiro, mas acima de tudo social e político. Há um entrelaçamento partidário da emissora que é histórico: “como é de amplo conhecimento público, o sucesso da emissora em seus primeiros momentos se deveu a fatores diversos, como o apoio dado a ela pela ditadura militar instaurada em 1964”(CAMPOS e FERES, 2016, p. 37). Desse modo, nota-se como a formação de identidade nacional por meio das narrativas, é também um projeto de Estado.

[...] Diferentemente do enfoque quase que exclusivo na vida privada dos personagens e em suas tramas afetivas e familiares, que caracteriza a soap opera norte-americanas e telenovelas de países latino-americanos, como México e Colômbia, a telenovela brasileira tornou-se também um instrumento de difusão (e formação) de uma compreensão de identidade

nacional, de suas supostas características essenciais, dilemas e desafios (CAMPOS e FERES, 2016, p. 37).

É importante ressaltar a contribuição da televisão para a cidadania, mas também sinalizar a problemática acerca do declínio das televisões públicas. Este enfraquecimento tem um atravessamento político e traz ausências marcantes de pautas que estariam no domínio de uma TV pública e que são ignoradas em televisões privadas, ou tratadas de forma pouco cuidadosa. A ideia de que um livre mercado para comunicação daria pluralidade às produções é uma grande falácia, visto que, o que ocorre é uma redução de “opções”, pois só grandes conglomerados midiáticos acabam por produzir materiais específicos, como as próprias telenovelas e os telejornais.

Se os espectadores de televisão recebem atualmente mais mensagens televisivas, também variam as formas pelas quais se relacionam com elas, desde as maneiras como as selecionam até os modos como compõem autonomamente suas próprias fichas de programação ou desenham seus ritmos pessoais de recepção televisiva, agora muito mais impactados pelas possibilidades de *zapping*. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 67)

A cidadã e o cidadão são confrontados por meio da ficção, e daí a necessidade de representação de corpos plurais na TV. A televisão põe a cultura para circular e como indica Jesús Martín Barbero é o próprio conceito de cultura que a televisão transforma. Novas imagens são criadas pela televisão a partir da análise do seu público. A ideia de “massa” se refere à circulação e não a produção de conteúdos genéricos. Umberto Eco fala sobre a “audiência modelo”, que nada mais é do que uma espécie de “público-alvo” para cada produto. Daí o caráter comercial da TV de atentar-se constantemente para a mudança de audiência e para os contextos de criação de cada produção.

Se as televisões comerciais aumentam as possibilidades de contraste cultural, bem como o acesso à informação ou à recorrência a modelos de vida diferentes dos próprios, também segmentam, padronizam e submetem as realidades a incisivos processos de redução e banalização. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 70)

Rosane Borges (2016) fala sobre a televisão e seus contratos de identificação, sobretudo compreendendo como as imagens produzidas pela TV são também um termômetro de expectativas sociais. Desse modo, uma personagem mulher e negra em uma telenovela

traduz o que socialmente se espera deste corpo, mas também expande e sublima aquela narrativa quando a história escapa das mãos da autoria e se rearranja no público. Para Rosane, encontramos na televisão algumas de nossas “precárias certezas” entre “imagem projetada e realidade vivida” (ROSANE BORGES, 2016, p. 61).

Talvez nenhum outro produto tenha uma acentuada polifonia midiática como a telenovela. Há um encontro de vozes, que muitas vezes não é harmonioso. Há também silenciamento e violências. A complexidade da sociedade brasileira que prega o mito da democracia racial, mas que mata por causa da cor, só consegue ser “explicada” por meio das ficções. É tamanha a realidade racista do Brasil e ao mesmo tempo a sua hipocrisia, que se não fossem as imagens, ninguém iria acreditar.

A televisão, a máquina mais expressiva de fabulação já inventada até o momento, constitui-se em um agrupamento de relatos que se sucedem diariamente, em um cenário narrativo onde se inscrevem as possibilidades de homogeneização das expectativas dispersas no tecido social. Com uma grade de programação que se repete diuturnamente, a TV parece confirmar o seu papel de, a cada dia, apresentar inovações. (BORGES, 2016, p. 59)

Vamos trazer alguns dados, em forma de tabela, baseados na pesquisa de Luiz Augusto Campos e José Feres Júnior publicada¹⁶ em 2015 pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA). Dela iremos extrair alguns dados importantes para a nossa análise, já que os autores fazem um quadro com a porcentagem de personagens brancos e não-brancos nas telenovelas da Rede Globo baseados nos dados do site Memória Globo. O estudo traz diversas telenovelas. No entanto, nossa tabela adaptada, citará apenas as produções em que a atriz Taís Araújo participa.

A pesquisa realizada por Campos e Feres traz dados que nos contemplam até a veiculação da telenovela “Geração Brasil”. As produções seguintes: “Mister Brau”, “Amor de Mãe” e “Cara e Coragem” tiveram seus dados computados por nós mesmos, apresentando a porcentagem de personagens brancos e não-brancos e o total de personagens apontado pela emissora. Nota-se nos sites da emissora: GSHOW e Memória Globo, que os personagens listados são aqueles que fazem parte do núcleo mais rígido. Certamente ao assistir a telenovela na televisão, algumas outras personagens aparecem. No entanto, elas não são classificadas como elenco. Vejamos os dados:

¹⁶ Pesquisa completa disponível aqui: <https://gema.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/10-televisao-em-cores-raca-e-sexo-nas-telenovelas-globais-1984-2014/>

TELENOVELA	DADOS RACIAIS TOTAL DE PERSONAGENS
Telenovela: “Anjo Mau” , 1997, 18h.	90% personagens brancos, 10% de personagens não-brancos Total de personagens: 20
Telenovela: “Meu Bem Querido” , 1998, 19h.	95% personagens brancos, 5% de personagens não-brancos Total de personagens: 20
Telenovela: “Porto dos Milagres” , 2001, 21h.	93% personagens brancos, 7% de personagens não-brancos Total de personagens: 29
Telenovela: “Da Cor do Pecado” , 2004, 19h.	72% personagens brancos, 28% de personagens não-brancos Total de personagens: 29
Telenovela: “Cobras e Lagartos” , 2006, 19h.	80% personagens brancos, 20% de personagens não-brancos Total de personagens: 30
Telenovela: “A Favorita” , 2008, 21h.	86% personagens brancos, 14% de personagens não-brancos Total de personagens: 58

Telenovela: “ Viver a Vida ”, 2009, 21h.	82% personagens brancos, 18% de personagens não-brancos Total de personagens: 61
Telenovela: “ Cheias de Charme ”, 2012, 19h.	79% personagens brancos, 21% de personagens não-brancos Total de personagens: 33
Telenovela: “ Geração Brasil ”, 2014, 19h.	78% personagens brancos, 22% de personagens não-brancos Total de personagens: 27
Telenovela (Série): “ Mister Brau ”, 2015, 19h. ¹⁷	58% personagens brancos, 42% de personagens não-brancos Total de personagens: 14
Telenovela: “ Amor de Mãe ”, 2019, 21h. ¹⁸	62% personagens brancos, 38% de personagens não-brancos Total de personagens: 42

¹⁷ Dados construídos pela autora a partir das informações da emissora:

<https://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/mister-brau-elenco-e-equipe-lancam-nova-temporada.ghtml>

¹⁸ Dados construídos pela autora a partir das informações da emissora:

<https://gshow.globo.com/novelas/amor-de-mae/personagem/>

Telenovela: “ Cara e Coragem ”, 2022, 19h. ¹⁹	75% personagens brancos, 25% de personagens não-brancos Total de personagens: 39
---	--

Quadro 03²⁰

Telenovelas em que Taís Araújo atuou e sua proporção de atores e atrizes brancos e não-brancos com o total de personagens.

Ressaltamos os dados somados entre 1985 e 2014 na pesquisa divulgada: “As 156 telenovelas brasileiras que foram lançadas em 1985 e 2014 possuem, em média, 91,2% dos seus personagens centrais representados por atores e atrizes brancos. Tendo em vista que 47,9% da população brasileira se reconheceu como tal no último censo de 2010, há uma substantiva sobrerrepresentação desse grupo nas telenovelas” (CAMPOS e FERES, 2016, p. 41). Analisando a tabela acima, notamos que de 2014 até agora não tivemos uma mudança massiva nesta representação.

A única narrativa que apresenta alguma equiparidade é “Mister Brau”, que apesar de ser uma narrativa ficcional seriada, não tem uma estrutura rígida de telenovela, como já indicamos anteriormente. É fato que o número de personagens não-brancas cresceu, sobretudo nas duas últimas produções em que Taís Araújo protagonizou “Amor de Mãe” e “Cara e Coragem”. No entanto, ainda segue sendo um número aquém da população autodeclarada preta e parda brasileira. Notamos que, mesmo em telenovelas com mulheres negras protagonistas, o número de personagens negros em volta delas não cresce. Isso nos remonta à questão da miscigenação apontada por Joel Zito Araújo.

Majoritariamente estas mulheres negras se relacionam afetivamente com pessoas brancas (como veremos nas imagens seguintes da personagem Vitória) e não possuem uma narrativa familiar que fica perene durante toda a novela, como é o caso, por exemplo, da mãe de Preta (Da cor do Pecado), Dona Lita (Solange Couto). Ela morre já nos primeiros capítulos da novela, deixando a protagonista sem nenhuma imagem familiar negra dentro da telenovela,

¹⁹ Dados construídos pela autora a partir das informações da emissora:

<https://gshow.globo.com/novelas/cara-e-coragem/personagem/>

²⁰ Os dados até a telenovela “Geração Brasil” foram reproduzidos da pesquisa de Luiz Augusto Campos e José Feres Júnior (2015). Disponível em:

<https://gema.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/10-televisao-em-cores-raca-e-sexo-nas-telenovelas-globais-1984-2014/>

além de seu filho. Em “Amor de Mãe”, Vitória é uma mulher negra rica, ao seu redor convivem majoritariamente pessoas brancas. Logo nos primeiros capítulos, Vitória termina o seu casamento afrocentrado com Paulo (Fabrício Boliveira), que assim como Dona Lita, apesar de não morrer, também some da novela. Na sequência, Vitória se relaciona com dois homens brancos: Davi (Vladimir Brichta) e Raul (Murilo Benício). Este último, o personagem com que ela vive o seu “final feliz” na trama.



Figura 33

Telenovela: Da Cor do Pecado (2004) | 19h

Preta (Taís Araújo) e Dona Lita (Solange Couto)

Imagem: TV Globo



Figura 34

Telenovela: Amor de Mãe (2019) | 21h

Vitória (Tais Araújo) e Paulo (Fabrício Boliveira)

Imagem: TV Globo



Figura 35

Telenovela: Amor de Mãe (2019) | 21h

Vítória (Taís Araújo) e Davi (Vladimir Brichta)

Imagem: TV Globo



Figura 36

Telenovela: Amor de Mãe (2019) | 21h

Vitória (Taís Araújo) e Raul (Murilo Benício)

Imagem: TV Globo

Analisando as imagens apresentadas acima, que são das telenovelas “Da Cor do Pecado” (2004) e “Amor de Mãe” (2019), notamos como as telenovelas da Rede Globo são espaços de branquitude, ainda que a telenovela tenha uma protagonista negra. Nos chama a atenção nas imagens de Vitória e seus pares românticos-sexuais (34, 35, 36) e como a personagem só aparece feliz ao lado de parceiros brancos. Isso nos remete à questão da miscigenação pontuada por Munanga e Joel Zito Araújo, que é perigosa, justamente porque é imagética. Ao lado de Paulo, Verônica não aparece contente, reforçando mais uma vez o mito de que relações afrocentradas são “difíceis”, como se os percalços em relacionamentos afetivos não fossem inerentes a qualquer relação humana.

Outro ponto em nossa pesquisa foi a dificuldade de achar uma imagem de Preta e Dona Lita na busca do Google, tanto que apresentamos um *frame* da reapresentação da novela no canal Viva. A busca do Google se encerra em apenas uma página, o que é raro, quando se trata desse tipo de procura. A “irrelevância” da personagem de Dona Lita pode ser um

indicativo dessa ausência de imagens. No entanto, como é possível considerar a mãe de uma protagonista como “irrelevante”? Em nosso caminho até agora trouxemos discussões, indícios e possibilidades teóricas para a compreensão do afeto de mulheres negras a partir das telenovelas. Em nosso próximo passo, chegamos ao nosso derradeiro capítulo, sabendo que esta caminhada é contínua, pois o amor é urgência em um corpo preto e ser uma mulher negra falando de afeto, é ter a certeza de estar viva.

CAPÍTULO IV - “O QUE A GENTE NÃO VÊ, O CORAÇÃO NÃO SENTE”: COMO PENSAR AS IMAGENS E OS AFETOS DE MULHERES NEGRAS A PARTIR DAS TELENÓVELAS

Para início de prosa...

Dizem que o melhor fica para o final. E eu acredito! Os caminhos desta tese me apresentaram lugares que eu jamais imaginei e olha que boa parte desse processo foi vivido em isolamento social e muitas crises de incerteza, tristeza e sintomas de covid. Chego parcialmente ao final deste percurso buscando amadurecer a minha forma de pensar a Comunicação a partir dos afetos, das imagens e do ser mulher negra. Aqui trago autoras e autores que não fizeram parte da minha formação na graduação, por exemplo, e hoje vejo o quanto poderia ser uma mulher pesquisadora e preta diferente se tivesse lido-as antes. Jamais deixaria que alisassem o meu cabelo se tivesse lido Nilma Lino Gomes.

Certamente não sofreria por relacionamentos fadados ao fracasso se bell hooks fosse uma possibilidade de leitura e pesquisa na minha época de faculdade. Não reclamaria das fotos que minha mãe sempre colecionou se conhecesse Samain e Didi-Huberman. Confrontaria com Raymond Williams e Itania Gomes, aqueles que já encontrei pelo caminho e me acusaram de fazer uma Comunicação “muito emocionada”. Ainda bem que pelo menos eu não sofri tanto por pesquisar telenovelas, porque lá no começo do processo, eu conheci a professora Maria Immacolata Vassallo de Lopes.

Eu poderia ser uma outra mulher negra com as leituras que me faltavam, mas hoje celebro a que eu consegui ser até aqui. E olha, é muita coisa! Ciclos, leituras, aberturas, fechamentos, caos. Entrego esta tese e literalmente me entrego também. Os afetos e as imagens me constituem e me navegam. Eu sou uma mulher preta que sempre assistiu telenovelas. E hoje, posso dizer que amo. Essa também é a minha revolução! Bem-vinda à minha roda de imagens e afetos!

4.1 “Preta cola comigo porque... tô amando você” - imagens e afetos em uma perspectiva de cultura

Para pensar os afetos, aproximamos nossa perspectiva cultural de análise das imagens do pensamento de Didi-Huberman (2021), que fala sobre a relação entre as emoções e as

imagens. O que ele considera como emoção é um evento afetivo e vem da ideia desenvolvida por Maurice Merleau Ponty. Assim, consideramos que tanto as emoções como os afetos confrontam nossas conformações. Pensando no contexto das emoções nas telenovelas, notamos que ao assistir a uma narrativa ficcional, estamos ao mesmo tempo diante da emoção de outras pessoas, mas também diante das nossas próprias emoções. Há um circuito do sentir, que segue uma dinâmica para o desenvolvimento, o desaparecimento e também o recomeço. As emoções nos fazem perguntas e como são um evento afetivo, são os afetos que nos questionam. As imagens nos convocam ações para “proceder a partir daquilo que temos diante dos nossos olhos” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 12).

Desse modo, como agimos frente às imagens de mulheres negras nas telenovelas? Em suas problematizações fundantes, existe um recorte misógino e patológico para a compreensão das emoções. Charles Darwin, por exemplo, considera que as emoções são destinadas às mulheres loucas. E discordando disso, Didi-Huberman fala do não-consenso e da necessidade de questionar a “ciência” tensionando os campos para a construção do pensamento “o que existe, na verdade, são campos, campos de batalha, nomeados ‘ciência’, ‘filosofia’ ou ‘política’ - nos quais se enfrentam pessoas, numa mesma época ou de uma época para a outra, que não estão nada de acordo entre si” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 17). Enfim, não há ciência quando tudo é concordância.

Pensando nos desacordos, relembro aqui uma história pessoal que aconteceu durante a maturação deste projeto de tese. Em uma divagação no *Twitter*, compartilhei alguns *tweets* falando sobre a questão do afeto para mulheres negras e conseqüentemente a solidão. Posso dizer que ainda sou apegada às concordâncias, sobretudo naquilo que considero como “construção acadêmica”. Uma colega que me segue nas redes sociais digitais e que inclusive é doutora em História, retrucou a minha colocação sobre a solidão de mulheres negras, dizendo que no bairro onde ela morou na infância, a Liberdade, que inclusive é um quilombo urbano em São Luís (Maranhão), ela vê essa questão de uma outra maneira, pois lá meninas negras se casam muito cedo e têm filhos.

Fiquei pensando sobre isso por muito tempo e talvez até agora eu não tenha uma opinião harmônica. Mas levanto alguns pontos: precisamos pensar nossas experiências afetivas tanto de forma afrocentrada, quanto inter-racial, pois talvez a solidão de mulheres negras se dê majoritariamente em espaços de socialização da branquitude. Em se tratando de um quilombo urbano, provavelmente estes relacionamentos se dão entre pessoas pretas e portanto a solidão não toma um viés racial, mas talvez apenas de gênero. É necessário pensar

também a ética dos afetos, o tempo em que podem ser vividos e considerar uma pedagogia afetiva para desfrutá-los e também questioná-los. Essas meninas negras são “amadas” por estarem em um relacionamento? Acredito que não seja tão simples assim.

Falar das imagens é falar da exposição por meio delas. As representações das nossas emoções fazem parte da saúde de nossa vida psíquica e coletiva. Quando falamos de afeto, muitas vezes é a língua (a linguagem) que pensa por nós. “Eu te amo”, “Estou com saudade”, “Estou triste”... a cada frase, imagens são convocadas em nosso imaginário. Não há uma estrutura fixa para o que sentimos, mas a linguagem nos ajuda com uma espécie de “gabarito” sobre o que pensamos e elaboramos sentir. Há um percurso histórico dentro da filosofia que entende as emoções como “fraquezas”, mas esta ideia é um recorte social que remonta ao “perigo da história única” (ADICHIE, 2019).

A quem interessa que mulheres, crianças e povos originários não façam parte da História e não compartilhem suas narrativas? Este é justamente o posicionamento de quem só acredita nas emoções se elas forem brancas e burguesas. Daí a importância de compreender o “emocionar-se” como um direito, que até então alcança pouquíssimas mulheres negras, até mesmo em telenovelas em que elas participam e que teoricamente falam de “sentimentos”. O afeto pode ser entendido como uma manifestação das dúvidas. Quem possui o privilégio deste impasse?

A emoção seria então um impasse: impasse da linguagem (emocionado, fico mudo. não consigo achar as palavras); impasse do pensamento (emocionado, perco todas as referências), impasse de ação (emocionado fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse) (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 21).

As manifestações de afeto se dão, sobretudo, por meio da arte e da poesia. Desse modo, podemos questionar uma figura marcante da cultura popular brasileira: “a musa”. As musas são mulheres que inspiram grandes histórias de amor, à elas se destinam poesias, juras e corações encantados. Trazendo para o âmbito das telenovelas, “a musa” seria a protagonista (“a mocinha”). Nesse sentido, vemos como a arte (o audiovisual) pode questionar aquilo que sentimos, mas também nos manter em uma inércia afetiva, onde desejamos somente aquilo que a hegemonia coloca como belo: o que é branco. Como falamos desde o início de nossa conversa, sabemos que existem tensionamentos e novas emergências culturais que têm questionado a disposição de nossos afetos. A ciência, sobretudo as humanas e sociais, tem se

dedicado à compreensão daquilo que nos é “passional”, entendendo que nossas emoções carregam gestos e por isso nossos afetos estão sempre em movimento.

Ao falar do movimento das emoções, Didi-Huberman aproxima-se de bell hooks (aqui pelo menos nós os aproximamos), pois para ela o amor é uma ação. “Quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 26). Daí a importância de que mulheres negras sejam narradas a partir dos seus afetos, respeitando uma ética amorosa, pois o amor nos traz humanidade e isto nos falta ao representar corpos negros na mídia brasileira. O afeto é conhecimento e portanto uma forma por meio da qual podemos transformar o mundo.

Os afetos atravessam circuitos internos e externos, de modo que, eles são o que sentimos, mas também aquilo que comunicamos sentir para o mundo. Nesse sentido, é possível que exista uma disjunção entre os afetos e as imagens, pois nem sempre o que parece ser é. Aqui nos cabe comentar sobre a personagem Preta (Taís Araújo), que é um marco temporal para nossas análises da tese, como já citamos aspectos da personagem anteriormente neste texto. Quando “Da Cor do Pecado”²¹ foi exibida pela primeira vez na TV Globo, Preta e Paco (Reynaldo Gianecchini) foram (são) um dos maiores casais da teledramaturgia representando uma relação inter-racial.

As imagens que encontramos, em uma busca simples no Google, são de um casal apaixonado e de um homem branco que fazia de tudo para cortejar a sua “amada”, mulher preta e nordestina. Em nenhum momento Paco é vilanizado, mas sim visto como vítima de armações ao longo da telenovela. Mesmo que em vários momentos da telenovela tenha abandonado Preta, acusado-a de roubo, sumido com a desculpa de ser pressionado pela família e assumindo seu filho quando ele já era praticamente um adolescente. Preta trava uma grande saga para encontrar a família de Paco e reconhecer a paternidade do seu filho Raí (Sérgio Malheiros).

A emoção retratada nas imagens mascaram o desenvolvimento desta história e daí entendemos o porquê de nunca possuímos as imagens por inteiro. O imagético é sempre complexo, até porque o uso das imagens e dos afetos nem sempre é ético. Aproximamos também Didi-Huberman de Mikhail Bakhtin, acreditando que assim como o texto, os nossos afetos e emoções também são dialógicos. O que sinto ao ver Paco e Preta não vai ser o mesmo para outras pessoas, pois o afeto sempre carrega algo único: “quem se emociona também se

²¹ Novela escrita por João Emanuel Carneiro

expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer - bem ou mal, conforme o caso - a emoção de cada um [...] as emoções como fenômenos que atingem todo o mundo, toda a sociedade” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 31). Imagens podem nos traduzir.

A imagem é gestual e “esses gestos são como fósseis em movimentos” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 32). Os afetos fazem parte da nossa história cultural. Assim como existe uma ritualidade para o consumo de narrativas, há também modos particulares para as vivências do afeto. Toda emoção é linguagem e por isso os afetos precisam ser pronunciados. As imagens só são imagens porque se dirigem a alguém, desse modo, entendemos que as imagens são coletivas, ainda que nos pareçam uma memória muito individual. “Mais do que simplesmente manifestar nossos sentimentos, nós os manifestamos para os outros, uma vez que é necessário fazê-lo. Nós os manifestamos para nós mesmos ao exprimi-los para os outros e por conta dos outros. Trata-se essencialmente de uma simbologia” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 33).

O audiovisual escreve, em boas partes, e nem sempre tão bem, a história dos nossos afetos. Não seria exagero dizer que temos aprendido a amar por meio do que as telenovelas, filmes e séries têm nos mostrado ao longo das décadas - “é como se a história das artes visuais - a pintura e a escultura, mas também a fotografia ou o cinema - pudesse ser lida como uma imensa história das emoções figuradas” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 35). Desse modo, até aquilo que nos parecia ser esquecido, será sempre lembrado por meio das imagens.

Entender de que forma as vivências afetivas de mulheres negras aparecem nas telenovelas brasileiras é compreender as coexistências que existem entre os corpos e as imagens. Ora, seria possível um trabalho de investigação em que mulheres negras do “mundo vivido” fossem entrevistadas acerca de sua vida amorosa, como na tese desenvolvida por Ana Cláudia Lemos Pacheco, em seu livro “Mulher negra: afetividade e solidão” (2013), no entanto nossa escolha de análise é entender em uma “realidade fabulada” como corpos negros de mulheres coexistem e tensionam uma estrutura narrativa que é racista (a telenovela).

O afeto é político e motiva mudanças sociais: “se não podemos fazer política efetiva apenas com sentimentos, tampouco podemos fazer boa política desqualificando nossas emoções, isto é, as emoções de toda e qualquer pessoa, as emoções de todos em qualquer um” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 35). Falar de personagens negras e suas tramas afetivas é pensar nas imagens como elementos que podem transformar os nossos desejos. Se ainda nos emocionamos com as telenovelas, é porque de alguma forma elas nos afetam por meio de

suas personagens. Os afetos são a única saída para tantas dores com as quais lidamos no cotidiano e por isso amplificamos a necessidade do seu imperativo. A telenovela é a cachaça que nos alivia porque (ainda) nos afeta.

Retomamos a hipótese cultural da estrutura do sentimento de Raymond Williams (1979) como possibilidade de pensar metodologicamente sobre as imagens. Para Williams, pensar a cultura deve considerar a temporalidade e o processo social. Desse modo, em um espaço temporal de 1997 a 2022, como é o caso do nosso *corpus* de análise, é possível refletir sobre a historicidade dos afetos de mulheres negras nas telenovelas, sem necessariamente utilizar o rigor das pesquisas historiográficas. Raymond Williams filia-se aos Estudos Culturais quando propõe uma proposta de transformação social por meio da cultura e da estrutura de sentimento.

No Brasil, uma das mais expoentes pesquisadoras e debatedoras do trabalho de Williams é a professora Itania Maria Mota Gomes, doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ela coordena o Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformação na Comunicação (TRACC) e tem desenvolvido trabalhos recorrentes articulando o pensamento de Raymond Williams com a possibilidade de pesquisas em Comunicação que se debruçam sobre o afeto e as produções culturais.

Trazer a estrutura de sentimento como hipótese cultural que também pode pensar as imagens é uma iniciativa sobretudo política. O trabalho de Raymond Williams tem um viés marxista, pois ele preocupa-se o tempo todo em identificar e promover modos de vida que possam enfrentar o capitalismo. Como já vimos no decorrer desta tese, existe uma influência classista na forma como se produzem as imagens de mulheres negras ricas. Existe uma tentativa visível de classificar “um estilo de mulher negra rica” e tais “armadilhas” traduzem como mudanças sociais acarretam mudanças de cultura.

Há um discurso latente, acessado por meio das imagens, de que os afetos de mulheres negras mudam quando elas ficam mais ricas e letradas. Desse modo, consideramos as telenovelas como formas culturais onde podemos pensar o contexto contraditório das relações sociais. A cultura é uma produção - política, econômica, social e também estética. De modo que, a comunicação se dá pela cultura. Sendo a cultura o seu próprio referencial. Como apontado por Gomes e Antunes (2019) a estrutura de sentimento e a análise da cultura transformam a comunicação.

[...] a hipótese cultural de estrutura de sentimento é uma entrada formidável para tal discussão, na medida que permite levar em consideração distintas temporalidades que marcam todo o processo social (organizadas em torno das dimensões do arcaico, residual, dominante, novo e emergente), oferecendo elementos para pensar metodologicamente o trabalho com textos/textualidades e formas da comunicação, em articulação com a dimensão política que deve marcar essa iniciativa. (GOMES e ANTUNES, 2019, p. 09).

Raymond Williams não acessa discussões de raça e gênero em seu trabalho, apesar de ter um posicionamento que foge de algumas correntes deterministas do marxismo. Para ele é possível construir novas hegemonias. Assim, tê-lo como aliado nas pesquisas de comunicação é também uma possibilidade de romper com o determinismo tecnológico que tem entrado em voga, sobretudo com o advento das redes sociais digitais - “o autor faz um esforço teórico-metodológico em rejeitar o determinismo marxista e empreender uma análise cultural que seja, ao mesmo tempo, a análise da relação entre elementos de um modo inteiro de vida e um empenho político para enfrentar o capitalismo” (GOMES e ANTUNES, 2019, p. 09).

Não somos inocentes em achar que telenovelas enfrentam o capitalismo, mas é notório que existem fissuras. As imagens são produzidas também considerando quem vai recebê-las e isso não significa que seja preciso ser feito sempre um estudo de recepção. A análise cultural traz a possibilidade de considerarmos a materialidade da tecnologia, que nesta tese são imagens, a partir do sentimento, que é também uma experimentação da cultura. Williams coloca o sentimento como uma dimensão de entendimento comunicacional. Assim o que “sentimos” está localizado tanto na cultura como na comunicação. A partir da cultura e da comunicação, é possível verificar processos de mudanças efetivas em quadros sociais. Por isso que, ao trazer os afetos de mulheres pretas a partir das imagens das telenovelas, desnudamos novas formas de ver a própria estrutura da televisão e das novelas, considerando que mesmo na hegemonia, aparecem formas emergentes de se pensar além de um determinismo machista e racista.

As mudanças comunicacionais estão relacionadas às mudanças na estrutura de sentimento. Por isso, acompanhar o cabelo de Taís Araújo sendo apresentado ao “natural” por suas personagens ao longo dos anos é identificar que socialmente algo está sendo transformado. Talvez até mesmo uma “nova hegemonia” de um crespo perfeito. Mas de certo, temos diante de nós uma prática social, onde o afeto com o cabelo torna-se uma prática comunicativa de empoderamento, liberdade e até mesmo de posições políticas.

Com certeza esta tese seria diferente se nossa proposta tivesse um enfoque tecnológico na produção das imagens que analisamos. Certamente seria um trabalho que consideraria as humanidades digitais e a ciência de dados. No entanto, não nos interessa agora quantas imagens são buscadas no *Google* por minuto ou quais as localidades geográficas acessam mais ou menos estes conteúdos ao longo dos dias ou dos anos. Sabemos da existência do algoritmo e de como sua operação é diária em nossa vida cotidiana, mas neste esforço teórico e analítico da tese, pensamos a Comunicação em uma dimensão majoritariamente cultural, considerando a tecnologia que nos permite, por exemplo, arquivar e replicar tais imagens, mas compreendendo que a técnica inaugura novas práticas culturais. Talvez se esta pesquisa fosse realizada no início dos anos de 1990, eu estaria recortando personagens em uma revista de “fofoca” e/ ou resumos de novela, mas ainda assim seriam imagens.

A estrutura de sentimento nos permite lidar com a historicidade sem um viés condicionante do campo da historiografia, mas ela considera o afeto como uma rede de relações sociais, políticas e econômicas. Nesse sentido, há uma preocupação em pensar a comunicação em uma dimensão tecnológica (não determinista) e cultural. A comunicação diz respeito ao modo como vivemos e esse modo de viver é sempre compartilhado, assim como os afetos. O afeto localiza-se na estrutura de sentimento e por isso, mesmo em uma hegemonia, como a televisão, é possível encontrar nas afetividades uma forma de traduzir aquilo que até então nos parecia intangível.

Há uma temporalidade nos afetos, tanto que nossas imagens traduzem isto de certa forma. Existe, em certa medida, um tempo para determinadas relações afetivas, assim como vimos no aviso emitido pela Rede Globo na reexibição de “Da Cor do Pecado”, onde a emissora “confessa” que aquela narrativa possui problemáticas de um tempo que supostamente “já passou”. A telenovela, enquanto produto audiovisual, não deixa de ser uma aliança afetiva que reflete tempo-espço e relações.

[...] A estrutura de sentimento opera como ferramenta analítica potente quando lidamos com sociedades/processos em momentos de transição: mudanças formais nas práticas culturais; alteração nas convenções e nos meios de expressão. É decisivo lidar com o dominante (nos termos de Gramsci), mas articulado com a cultura emergente, pela qual ele entende novos significados e valores, novas práticas, novos relacionamentos e tipos de relacionamentos (GOMES e ANTUNES, 2019, p. 12).

Uma análise cultural pensada a partir da hipótese cultural da estrutura de sentimento nos permite compreender como algo que já é conhecido e experimentado pode ser um terreno fértil para novas experiências culturais. Nesse sentido, as telenovelas são uma espécie de “é tudo novo de novo”, onde dimensões cognitivas, afetivas e textuais estão em um constante movimento de atualização. Os estudos culturais em seu caráter “clássico” pensaram muito mais aspectos de classe, no entanto, a sua expansão de reflexões dentro de pesquisas de gênero e raça tem rasurado a própria ideia de identidade que vem se constituindo ao longo dos anos. Há uma procura por aquilo que pode ser “capturado” dentro das relações de afeto (que estão dispersas), da comunicação e da cultura, assim como capturamos as imagens nesta tese. As relações de poder sempre irão existir, a cultura é uma disputa. Por isso, o afeto torna-se uma dimensão da vida humana que também torna-se passível de luta e transformação.

Estrutura de sentimento nos remete ao universo dos meios como tecnologia e forma cultural, como fenômenos que têm natureza flexível e dispersa, circunstancialmente capturáveis em uma forma empírica, que envolve o desvelamento de dinâmicas sincrônicas e diacrônicas de configurações comunicacionais. A constituição das mídias não é de base exclusivamente tecnológica, mas sociotécnica - são parte dos modos como se dão as relações entre tecnologia e cultura, uma tecnocultura (GOMES e ANTUNES, 2019, p. 14).

Raymond Williams considera a televisão como uma instituição. Desse modo, entendemos que não há como pensar a superação do racismo no Brasil sem que isso passe pela forma como as narrativas televisivas têm apresentado pessoas negras e seus afetos. O tempo inteiro vivemos uma reconfiguração de hábitos e expectativas em relação à produção e também à audiência. Quando falamos em afetos, estamos discutindo potência energética para que transformações sociais aconteçam na sociedade. Racializando a afetividade e transpassando um recorte de gênero, entendemos que uma mulher negra sem afeto é uma pessoa que sofre uma desarticulação social.

O amor é uma possibilidade de sentir e enfrentar o mundo, no entanto, não é possível construir teias afetivas na solidão. É notório como cada vez mais escolhas políticas têm se dado no campo das emoções. A paixão, o humor e os afetos mobilizam a sociedade civil e não é toa que sejamos cada vez mais uma sociedade memética. O fato da análise cultural não seguir um rigor estritamente histórico, está justamente no desejo de fissurar o cíclico. A estrutura de sentimento como análise comunicacional da cultura é uma possibilidade de superar o sentimento de impotência diante da hegemonia (s).

4.2 “Queixo-me às ‘imagens’, mas que bobagem, as ‘imagens’ não falam” (?) - a possibilidade de cruzar imagens e fazê-las em roda

Nossa proposta de cruzar as imagens inspira-se no pensamento teórico-metodológico de Etienne Samain (2012). Professor pesquisador da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), ele desenvolve pesquisas dentro da Antropologia Visual e da Arte. Samain é um leitor de Didi-Huberman e traz aspectos da imagem atravessados também pelos afetos. Inspirado em Gregory Bateson, ele entende as imagens como “coisas vivas” e indaga-se sobre as maneiras pelas quais as imagens nos fazem pensar - “não procurarei saber a que servem as imagens e por que existem, e sim *como* elas existem, como vivem, como nos fazem viver” (SAMAIN, 2012, p. 21).

Para ele, a imagem não tem consciência, mas possui vida. De modo que, a imagem seria um lugar, um acesso - “elas que, por natureza, são poços de memórias e focos de emoção, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade” (SAMAIN, 2012, p. 22). As imagens que trazemos nesta tese foram produzidas pela Rede Globo e tratam-se de *frames* de cenas e materiais de divulgação das personagens. Há, portanto, um atravessamento de institucionalidade nas imagens que pensamos e conseqüentemente analisamos. Trazendo as imagens e afetos de mulheres negras, propomos sobretudo compreender a vivência da humanidade dessas visualidades nas telenovelas.

Há uma relação entre a imagem e a memória, de modo que, as imagens sempre se associam a outras imagens. Toda imagem nos oferece algo para pensar e é também um espaço de paixões - “toda imagem (um desenho, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica) *no oferece algo* para pensar: ora um pedaço de *real* para roer, ora uma faísca de *imaginário* para sonhar” (SAMAIN, 2012, p. 22). Desse modo, forma-se a relação entre imagem e pensamento, sabendo que as imagens carregam algo do que é representado e também de quem as produziu.

Nesta tese, entendemos os afetos e as questões de gênero e raça como aquilo que é representado nas imagens das telenovelas e como já ressaltamos anteriormente, esta produção começa na Rede Globo e toma uma outra organização visual e analítica em nossas mãos, diante da disponibilidade de busca na Internet. A nossa intervenção nesta pesquisa é cruzar as imagens formando rodas de afetos, compreendendo esse movimento giratório que as narrativas podem ter. As memórias das telenovelas passam pelas imagens, de modo que, esta

pesquisa não seria desenvolvida se esta busca por imagens não fosse possível - “toda imagem é uma *memória de memórias*” (SAMAIN, 2012, p. 23).

A sobrevivência das narrativas passam pelas imagens. A imagem é um exercício memorial onde é possível acessar até mesmo aquilo que não vivemos (ainda). As imagens são um pacto com o futuro, que como diz Baianasystem: o futuro não demora! A nossa proposta, inspirada em Samain (2012) de associar imagens, busca exatamente criar uma possibilidade para suscitar pensamentos acerca dos afetos de mulheres negras nas telenovelas brasileiras. Ora, se as imagens nos indagam, aqui ensaiamos algumas possíveis respostas e outras tantas perguntas. Quando as imagens se tocam, elas ressoam. Notamos isso em toda trajetória que fizemos até aqui apresentando as imagens.

Neste derradeiro capítulo, propomos um cruzamento de imagens. Colocamos as imagens na roda, formando um circuito de pensamento. Ora, não há como pensar as imagens sem tensionar as nossas próprias relações com elas, certamente uma mulher branca teria uma outra percepção de análise das personagens que apresentamos aqui e isso não seria um “erro”, apenas comprovaria a tese de Samain (2012) - de que as imagens nos fazem falar, mas é sabido que estas falas são polifônicas. O reflexo das nossas histórias estão nas imagens, de modo que, ao mesmo tempo que este é um movimento individual, ele também é coletivo. Quantas mulheres negras irão se reconhecer nas imagens afetivas das personagens de Taís Araújo? Certamente inúmeras. E é justamente isto que caracteriza a imagem como fenômeno. Há uma diferença nas diferenças, mas há também recorrências. Ao mesmo tempo que a imagem é pensante, ela também participa do pensamento. Assim como a Comunicação, a imagem é também parcial. Nossos registros imagéticos estetizam o cotidiano e confrontam o tempo.

Pensando nas temporalidades, observamos que é possível traçar um diálogo entre Etienne Samain e Raymond Williams, pois ambos defendem que a cultura (por meio das imagens - e produções tecnoculturais) desafiam o tempo histórico - “o tempo da imagem nunca será o tempo da história” (SAMAIN, 2012, p. 32). Este nosso trabalho de pesquisa exemplifica o pensamento de Samain quando ele reflete sobre como a imagem atravessa o tempo. E hoje, considerando a possibilidade de digitalização (e sua aceleração), essa capacidade se amplia ainda mais. O tempo fecunda a imagem e a cada nova visualização a imagem “arde” novamente, trazendo novos sentidos e provocando fissuras.

O que as imagens mostram não é definitivo. Elas promovem sentimentos, portanto estão sempre em fluxo. Toda imagem é fruto de um tempo e nós observamos isso nas próprias

telenovelas, quando analisamos a polissemia não só das imagens, mas também dos próprios textos produzidos por elas. Cruzar as imagens é uma forma de lê-las, que é o exercício que faremos a seguir. Apresentamos aqui uma possibilidade de entender as imagens como princípio comunicacional, onde é possível prever e entrever afetos e sensibilidades. Poderiam as imagens terem um “ritmo” e se apresentarem em formato de “roda”? Buscamos em Muniz Sodré, especificamente em sua obra “Samba, o dono do corpo” (1998), elaborações que pudessem nos embasar na tessitura de compreender as telenovelas (e suas imagens) como uma vizinhança simbólica do samba.

Muniz Sodré (1998) alerta para o fato de que as humanidades, enquanto Ciência, tem explicado tanto alguns objetos empíricos, que eles acabam morrendo. O samba seria um desses objetos que quando explicados “demais” acaba se esvaziando de sentido. Este trabalho de tese, assim como toda elaboração científica, é passível de críticas e refutações. No entanto, temos alertado de que esta pesquisa sobre o afeto de mulheres negras nas telenovelas debruça-se em um sentido oposto a maioria dos trabalhos já existentes sobre telenovela e imagens. Não vamos “dissecar” uma novela, mas sim pretendemos lê-las a partir de suas personagens negras, seus afetos e suas imagens.

O samba e a telenovela se aproximam na sua subalternidade. Apesar de poucas e poucos ainda serem os subalternos a escreverem telenovelas, a sua audiência e ressonância está em grande maioria nas classes subalternizadas. Não nos comparando à Muniz Sodré, mas se apropriando de forma muito afetiva e respeitosa, assim como ele alerta que sua reflexão acadêmica sobre o samba assume o risco do envolvimento e da paixão (SODRÉ, 1998), nós também elaboramos nossas reflexões emergidas nos afetos e em uma paixão antiga pelas telenovelas e seus universos. Ao buscar superar a máxima de que “a telenovela é racista”, entendemos que a existência de uma mulher negra como personagem em uma novela não é um espaço concedido, mas sim um resultado de enfrentamentos cada vez mais articulados politicamente.

A roda, enquanto configuração espacial, tem um poder mobilizador. Fazemos rodas de samba, rodas de capoeira, rodas de conversa, rodas de reza, roda de oração... se as rodas implicam em mobilização, por que não fazer uma roda de imagens? Em seu trabalho sobre a relação do corpo negro com o samba, Muniz Sodré (1998) fala sobre os vazios sonoros pensados estrategicamente para que o samba convoque uma movimentação corporal de quem o escuta - a síncopa. Analisando as estruturas narrativas das telenovelas, há também um vazio

a ser preenchido por quem assiste, afinal, mesmo uma história com começo, meio e fim não é capaz de “contar tudo”.

O corpo possui uma força magnética, assim como as narrativas afetivas. O samba movimenta o corpo, assim como os afetos movimentam as telenovelas. Há uma movimentação espacial de quem vê e sente (o samba e as telenovelas). Por isso, podemos afirmar que, em certa medida, as telenovelas (e suas imagens) são uma dança de personagens. No samba, as dançarinas “dispõem-se em círculo” (SODRÉ, 1998, p.12) e é nessa disposição que nos inspiramos para pensar sobre os afetos de mulheres negras: em uma roda. Nossas dançarinas são as imagens, e em nossa roda, o bailado é conduzido pela história de cada uma dessas personagens. Se há presença negra, é possível fazer uma roda (de samba ou de imagens).

Havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano. (SODRÉ, 1998, p.12).

Um outro ponto de encontro entre o samba e as telenovelas é a mestiçagem. Há uma transformação do ambiente do samba por conta das relações inter-raciais que nele acontecem. Assim como notamos nas telenovelas, uma mudança no padrão do “felizes para sempre” quando se trata de uma história em que uma mulher negra se relaciona com um homem branco (como se apresenta a recorrência das personagens analisadas nesta tese). A tentativa de “branqueamento” do samba é uma estratégia também utilizada nas telenovelas para o embranquecimento de mulheres negras, que estão desenvolvendo suas tramas afetivas.

Há, portanto, uma ressonância social de práticas e comportamentos advindos de relações inter-raciais, que atravessam também as imagens. Não só a escravidão criou problemas psicossociais para a população negra, mas também a própria abolição. O corpo negro agora “liberto” acaba sendo reescravizado, à medida que tornar-se uma mão-de-obra de eterna disponibilidade. Por que as imagens de mulheres negras sempre retratam o trabalho? Ao passo em que mulheres negras ocupam espaços institucionais, acontece também uma negação de sua cultura. Sendo assim, dá-se uma representatividade muito mais atrelada à branquitude, do que uma existência negra identitária à essas mulheres. Desse modo, a afetividade de mulheres negras é também uma forma de institucionalizar um modo de sociabilidade permeado pelos afetos.

A roda é um ordenamento social. Estar em roda, sobretudo para pessoas negras, é uma possibilidade de constituir um novo território. Em uma roda de samba, é possível muitas vezes reelaborar elementos da tradição cultural africana, entendendo também que há algo espiritual e religioso para que aquela roda seja nutrida - os afetos. Ao vermos as imagens de mulheres negras nas telenovelas brasileiras, notamos o quanto essas construções buscam representar um imaginário ocidental dessas existências. Como já falamos anteriormente, as imagens possuem temporalidades e polifonias (som). É nesse sentido que elaboramos a tese de que as imagens possuem ritmo, visto que, “ritmo é a organização do tempo do som” (SODRÉ, 1998, p.12). Entender a imagem como constituinte histórico de um ritmo social é buscar nestas visualidades o tempo e as sonoridades, que vão nos permitir uma compreensão inteligível do mundo.

O ritmo restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reafirmando os aspectos de criação e harmonia do tempo [...] A informação transmitida pelo ritmo não é algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão-recepção. Transmissor e receptor se convertem na própria informação advinda do som [...] Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica (SODRÉ, 1998, p.21).

Nesse sentido, apresentar e analisar as imagens em rodas é uma possibilidade de identificar aquilo que é cíclico nestas mulheres negras e nos seus afetos. Entendendo que há um ritmo histórico que as imagens traduzem por meio dos seus acontecimentos. Identificar que existe um ritmo nas imagens é reconhecer o seu poder de criação e recriação social. De modo que, assim como o ritmo na roda de samba, as imagens também produzem efeitos físicos no corpo, a partir de uma possibilidade de experimentação do tempo. O ritmo tem uma relação com a informação.

Considerando que há um ritmo nas imagens, podemos especular aquilo que pode ser transformado quando as imagens dão o acesso à algo. Não há como falar de ritmo sem som - e o corpo é uma presença que naturalmente produz “barulho”. Toda roda é polifônica e todo ritmo convoca uma aderência. Sendo assim, quem seguirá as imagens e os afetos que nós apresentamos? A roda é uma possibilidade de reviver um saber coletivo sobre o tempo - o ritmo induz movimentos, assim como as imagens induzem pensamentos. Ora, se as imagens dançam elas preenchem tempo e espaço com sons (narrativas polifônicas).

A dança é a dimensão visual do ritmo (SODRÉ, 1998) e nesta tese propomos que nossas imagens e afetos dançam em rodas. Muniz Sodré fala do ardor dos corpos negros nas rodas - “o que impressiona é o ardor que os põem na dança” (SODRÉ, 1998, p. 22). E Samain (2012) fala do ardor das imagens. Aqui temos imagens e afetos de mulheres negras em rodas - mergulhem no dançar destas narrativas! Vejamos as rodas de afetos que se apresentam a cada novela e personagem que compõem o nosso *corpus*.

4.3 As Personagens

Roda 01

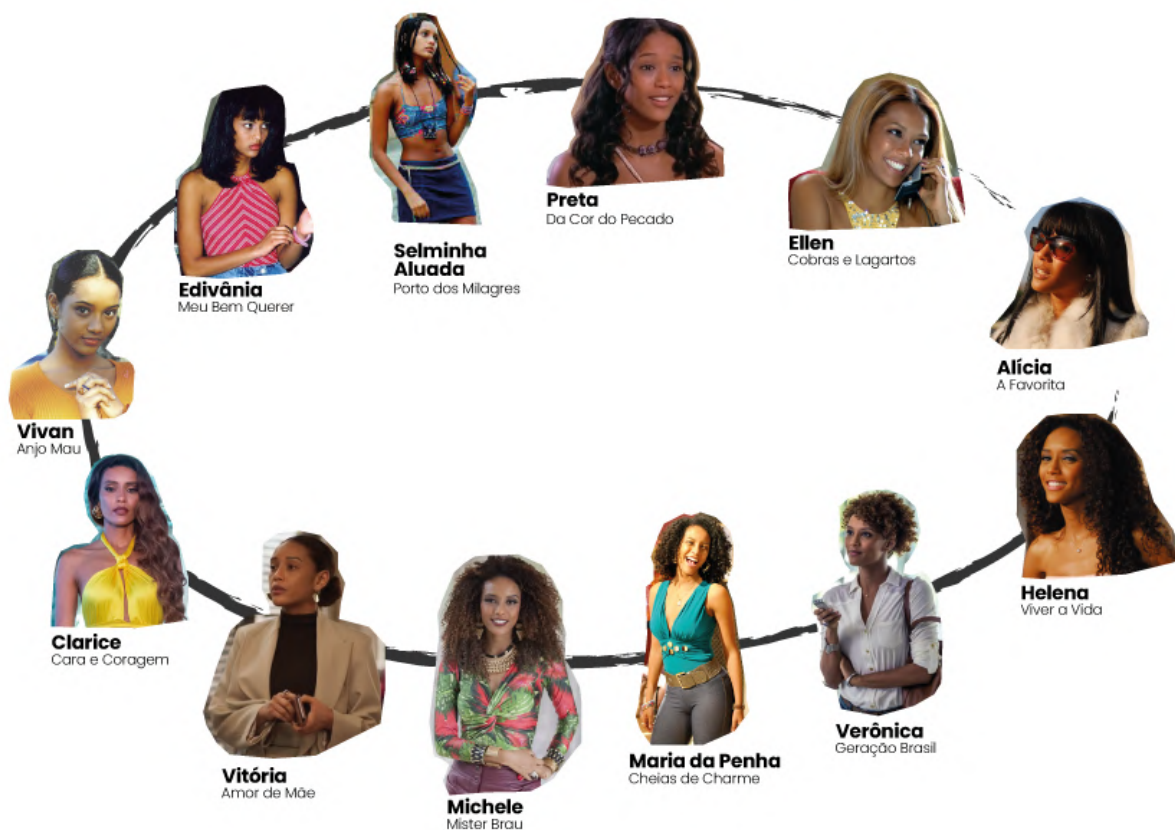


Figura 37

“Roda de Imagens” 01

Montagem de autoria pessoal

Em nossa primeira roda de imagens, trazemos todas as personagens interpretadas pela atriz Taís Araújo em narrativas ficcionais seriadas da Rede Globo até 2022. Nos saltam aos olhos as mudanças de cabelo que vão acontecendo no decorrer da carreira de Taís e também a forma imagética com que seus sentimentos são representados. De Vivian (1997) até Preta (2004) notamos uma ausência de sorriso (felicidade) nas personagens. Há uma espécie de olhar “perdido” e também blasé que acompanha essas mulheres - parece que nos 90 era impossível uma mulher negra ser feliz. Especificamente na imagem de Edivânia (1998) vemos como a base do rosto (maquiagem) utilizada em Taís Araújo não corresponde à sua tonalidade de pele, fazendo com que a personagem fique esbranquiçada. Mais especificamente em Selminha Aluada, notamos o único e primeiro uso de tranças entre essas mulheres negras apresentadas.

Retomamos o que Nilma Lino Gomes (2002) aponta na relação das tranças em meninas negras e a ligação com a infância. Selminha é a única personagem que trabalha diretamente com o uso do corpo, pois trata-se de uma prostituta. No entanto, há uma tentativa de manter uma certa ressonância infantil na sua representação. Ellen (2006) e Alícia (2008) são as potenciais vilãs dentro dessa roda de imagens. São personagens que possuem uma estreita relação com o dinheiro: Ellen quer ser rica a qualquer custo (e consegue por meio de um casamento) e Alícia é filha de um político rico e corrupto. Nota-se que, a partir das imagens, que a ambição dá à mulher negra uma necessidade de embranquecimento, sobretudo na forma como o seu cabelo é apresentado. As personagens que desenvolvem uma relação com o dinheiro mais latente, são aquelas que possuem os cabelos “mais alisados”.

A imagem de Helena (2008) é uma virada estética na representação do cabelo nas personagens de Taís Araújo. Helena é a primeira mulher rica que usa o cabelo crespo/cacheado, ainda que seja possível notar a presença química de produtos que definam os “cachos perfeitos”. De Helena até Vitória (2019) temos imagens de mulheres negras com seus cabelos cacheados e crespos e uma virada também na relação destas mulheres com o trabalho. Só a personagem Maria da Penha (2012) exerce uma função estritamente doméstica. Helena é modelo, Verônica é jornalista, Michele é produtora cultural, Vitória é advogada e Clarice é empresária da indústria farmacêutica. Podemos assim, fazer uma associação de que a relação de mulheres negras com o cabelo também é atravessada pelos acessos educacionais destas mulheres.

Essa virada de imagens que notamos nas telenovelas rompe com a construção histórica de que o cabelo crespo ao natural é um sintoma de subalternidade. Há ausências da afirmação

de uma identidade negra em relação às roupas que estas mulheres vestem. Só em Selminha Aluada e Michele notamos alguns indicativos de uma estética negra em roupas e acessórios. Selminha usa tranças com penduricalhos coloridos e Michele traz estampas nas roupas e brincos que remetem à uma identidade africanizada. O corpo das mulheres que estão na roda quase sempre “aproveita” as oportunidades de serem mostrados - ombros e braços ficam à mostra majoritariamente. Verônica e Vitória são as mulheres “mais vestidas” da roda e não por acaso são as personagens que desenvolvem as atividades trabalhistas mais formais - jornalismo e advocacia.

A partir de Preta (2004), nota-se uma apresentação alternada entre uma mulher que sorri e outra que está séria. Maria da Penha, a mulher mais “popularesca” da roda, traz Taís Araújo em uma “pose” única, com os glúteos mais arrebitados e o peito estufado para frente, trazendo uma conotação de um corpo “irresistível” para essa personagem. Considerando a estrutura de sentimento, a grande emergência entre as imagens é uma nova forma na maneira com que os cabelos de mulheres negras aparecem nestas narrativas - “cortar o cabelo, alisá-lo, raspá-lo, mudá-lo pode significar não só uma mudança de estado dentro de um grupo, mas também a maneira como as pessoas se vêem e são vistas pelo outro. Em suma, o cabelo é um veículo capaz de transmitir diferentes mensagens, por isso possibilita as mais diferentes leituras e interpretações” (GOMES, 2002, p.50).

No entanto, identificamos também um retorno à "artificialidade" capilar. A personagem Clarice (2022) usa *laces*, que tem sido um recurso estético muito utilizado por mulheres negras para uma liberdade na forma de apresentar os cabelos. Clarice e Helena estão nos dois extremos da roda, por isso entrevemos que Clarice também é uma virada na forma como mulheres negras aparecem e aparecerão imageticamente nas telenovelas. Agora é assistir para ver!

4.4 As telenovelas & personagens

Vivian - “Anjo Mau” (1997)

Roda 02



Vivan
Anjo Mau

Figura 38

“Roda de Imagens” 02

Montagem de autoria pessoal

Vivian é a primeira mulher negra interpretada por Taís Araújo em novelas da Rede Globo. Ela é uma jovem adotada por Cida (Léa Garcia), que encontra seu amor, Bruno (Emílio Orciollo Netto), na faculdade em que é bolsista - FAAP. Notamos nas imagens que Vivian vive um relacionamento inter-racial e que também existe uma diferença de classe, apesar deles compartilharem o ambiente da faculdade. A sinopse traz a ideia de que o impedimento para a relação dos dois é a diferença de classe, estratégia comum no Brasil que é mascarar o racismo com disputa de classes. Jessé Souza (2017) atenta para essa disputa de

classes, que na verdade é racial, entendo que a branquitude não luta apenas por privilégios, mas também por distinção: “a luta de classes por privilégios e distinções logrou construir alianças e preconceitos que esclarecem melhor que qualquer outra coisa, o padrão histórico que se repete nas lutas políticas do Brasil moderno [...] evitar compreender as classes de modo superficial e economicista, como fazem tanto o liberalismo quanto o marxismo” (SOUZA, 2017, p.09). Há uma herança de classe na sociedade brasileira e isso não pode ser entendido na ausência de uma discussão racial.

Não há como falar sobre as imagens de mulheres negras e seus afetos sem que essa narrativa seja atravessada pelos cabelos. Vivian sempre aparece com o cabelo alisado, super penteado e amarrado para trás. A expressão corporal da personagem é muito contida - Vivian aparece sempre segurando alguma coisa: suas próprias mãos, sua mãe, uma cadeira. As imagens nos trazem uma sensação de desamparo em relação à Vivian. Ela é visivelmente muito jovem e é uma das poucas personagens em nosso *corpus* que aparecem sem maquiagem aparente - numa perspectiva de que ela supostamente não teria “ vaidade”.

Há também uma ausência de sorrisos, Vivian está sempre séria e até um pouco preocupada. Notamos a presença de uma relação materna que é presente. Na imagem em que aparece Cida, Vivian e Bruno - Vivian é protegida por Cida, que segura seu braço e coloca seu corpo em defesa da filha. Vemos também a presença de imagens de santas que estão atrás de Cida e Vivian, formando uma retaguarda de proteção - Vivian e Cida são duas mulheres negras, que são protegidas por duas imagens de santas brancas. Aqui, podemos trazer uma fala da feminista negra Chimamanda Adichie (2021)²², no Programa Roda Viva, da TV Cultura, onde ela compartilha sua experiência enquanto mulher negra que é cristã e ressalta a importância do escurecimento dos santos e santas católicas, sobretudo no Brasil. Bruno apoia-se nas costas de Vivian e notamos como de forma imagética a relação com um homem branco e rico torna-se um fardo para ela carregar. Vivian nos é apresentada com um olhar perdido na busca por identificação.

²² Entrevista completa disponível no youtube do Roda Viva: <https://www.youtube.com/watch?v=pxe92zWOotE>

Edivânia - “Meu bem querer” (1998)
Roda 03



Figura 39

“Roda de Imagens” 03

Montagem de autoria pessoal

Edivânia é apresentada ao público com o rosto visivelmente esbranquiçado por conta do uso de maquiagem em uma tonalidade “errada” para a sua pele. Nota-se que, apesar de ser uma telenovela exibida um ano depois de “Anjo Mau”, existem menos memórias imagéticas de Edivânia em relação à Vivian. Não há lembranças (imagéticas) dos afetos listados na sinopse da personagem - sua mãe Tonha (Arlete Salles) e o homem por quem ela é apaixonada, Patrício (Mário Frias). Apesar de serem personagens apontados como parte do núcleo de Edivânia, não há imagens na busca do Google dos personagens juntos com ela e nem mesmo sozinhos. Voltando a questão da maquiagem usada por Edivânia, que tenta

"embranquece-la", nota-se como algo aparentemente “banal”, é na verdade parte de um projeto - “o branqueamento da raça negra é uma estratégia de genocídio” (MUNANGA, 2019, p.94). Essa questão do apagamento da pessoa negra é notada até pela ausência de imagens da personagem: é como se Edivânia não existisse em “Meu bem querer”. Outro ponto que nos chama a atenção é o fato de que quando buscamos o casal “Edivânia e Patrício” no Google, não aparecem imagens deles. No entanto, aparecem várias imagens de outros casais brancos que faziam parte da telenovela. Tanto a roda Vivian, quanto a roda de Edivânia são limitadas afetivamente. Nos parece que o “Meu Bem Querido” apontado como título da telenovela não alcança Edivânia.

Selminha Aluada - “Porto dos Milagres” (2001) Roda 04



Figura 40

“Roda de Imagens” 04

Montagem de autoria pessoal

Ao notarmos a roda de imagem de Selminha Aluada percebemos que ela apresenta basicamente duas facetas estéticas no seu “ser mulher”: ora com o cabelo alisado e ora com o cabelo trançado. Há uma visivelmente dicotomia na forma como o cabelo de Selminha aparece na telenovela. A sinopse na personagem sinaliza que ela é uma trabalhadora do sexo e é importante refletir que das mulheres que vimos até agora, ela a primeira que aparece sorrindo nas imagens.

Outro ponto importante é que não há memória imagética de Selminha com o afeto que é destinado à ela na sinopse - a relação com Eriberto. Eriberto não existe imageticamente ao lado de Selminha, de forma que só encontramos o personagem quando fazemos uma busca no Google apenas com o nome dele. Quando buscamos por “Selminha + Porto dos Milagres + Porto dos Milagres” são outras relações afetivo-sexuais que são apresentadas em forma de imagem, inclusive com a presença de uma mulher negra e uma mulher branca com um homem branco no meio que é “disputado” por elas.

Sobre a forma como o cabelo de Selminha é apresentado, podemos considerar que: “o cabelo compõe um estilo político, de moda e de vida” (GOMES, 2002, p.50). É possível notar que Selminha usa o cabelo trançado majoritariamente quando está em espaços públicos, acompanhada também de uma outra forma de se vestir. Já em locais fechados, onde ela parece estar vivenciando a sua profissão, o seu cabelo aparece alisado.

De forma consciente ou não, Selminha é uma mulher negra com uma “africanidade latente” - “podemos dizer que descobrir a africanidade presente ou escondida na manipulação do cabelo do negro e da negra da atualidade, e nos penteados por eles realizados, constitui uma das preocupações primordiais para a definição da força histórica e cultural desse segmento étnico/racial” (GOMES, 2002, p.51). Nesse sentido, é notório que o cabelo de uma mulher negra também é atravessado por suas vivências afetivas e também trabalhistas.

Preta - “Da Cor do Pecado” (2004)
Roda 05



Figura 41

“Roda de Imagens” 05

Montagem de autoria pessoal

Na roda de imagens e afetos de Preta, notamos já em um primeiro momento o volume maior de imagens e isso se deve em grande medida por se tratar da protagonista da trama. Logo visualizamos o relacionamento inter-racial entre Preta e Paco (Reynaldo Gianecchini), que apresentado sempre de forma muito harmônica, mesmo que os acontecimentos da telenovela não sigam a mesma harmonia demonstrada nas imagens. Podemos retomar aqui o Joel Zito (2008) sobre o “problema” do negro no Brasil ser o imaginário de que essas questões (o racismo) seriam resolvidas por meio de relações afetivas.

Preta sofre racismo sistematicamente no decorrer da telenovela, até mesmo do homem que diz amá-la, mas tudo isso parece possível de superação em nome do “final feliz”.

Notamos também nas imagens dois corpos negros em iminência de morte: Dodô (ex-namorado negro de Preta) e Dona Lita (mãe de Preta). O corpo de Dodô está estirado no chão de modo totalmente destituído de qualquer cuidado e humanidade. Dona Lita já aparece em um leito de hospital com aparelhos de assistência. Percebemos como o corpo do homem negro é representado de forma animalesca e muita vez fortalecendo que homens negros não podem ser amados nem por mulheres que são negras como eles, como é o caso de Preta e Dodô.

Há também a relação entre maternidade e desamparo, visto que, Dona Lita morre logo no início de Da Cor do Pecado fazendo com que Preta siga órfã na novela. Em contrapartida, temos também a apresentação da maternidade a partir do amparo. Preta e Raí (Sérgio Malheiros) sempre aparecem vestidos na mesma paleta de cores e Preta sempre abarca Raí com seu corpo demonstrando sinais de proteção. O cabelo de Preta parece estar em uma espécie de transição, de modo que ele é visivelmente alisado, mas também é cacheado nas pontas.

Em “Da Cor do Pecado” temos a primeira representação de uma amizade entre uma personagem de Taís Araújo e outro personagem da trama. Preta é amiga de Helinho (Matheus Nachtergaele), que se torna padrinho de Raí. É uma amizade inter-racial entre uma mulher negra e um homem branco. É interessante notar como na imagem em que Preta e Helinho aparecem juntos ela está com o semblante preocupado e Helinho aparece sorrindo - podemos inferir que existem preocupações que só mulheres negras têm. Enquanto o mundo sorri, Preta pondera e entende que ela tem “a cor do pecado” e por isso está sempre em uma posição de vigilância.

Há uma presença de elementos artesanais entre os acessórios de Preta: brincos, colares, bolsas e etc. Existe uma conexão estética nas roupas e acessórios que Preta utiliza com os demais personagens, exceto com Paco, seu par romântico. Demonstrando que apesar do “amor”, há uma distância cultural entre eles. O cabelo de Preta nunca é apresentado completamente solto, como se houvesse um impeditivo para que ela pudesse ser totalmente (p)Preta.

Ellen - “Cobras e Lagartos” (2006)
Roda 06



Figura 42
“Roda de Imagens” 06
Montagem de autoria pessoal

Ellen é a primeira personagem que apresenta o cabelo em uma coloração que não seja na tonalidade preta. Ela é uma mulher de cabelos alisados e loiros. A personagem aparece sempre com figurinos que remetem à um ideal burguês, apesar dela ser uma trabalhadora (lojista) na maior parte do tempo da telenovela. Em “Cobras e Lagartos” temos a relação afrocentrada entre Ellen e Foguinho (Lázaro Ramos). No entanto, essa relação sempre aparece nas imagens de forma desconfortável. Foguinho e Ellen nunca parecem estar em sintonia um com o outro. Quando o desconforto não parte de Ellen, ele parte de Foguinho. Há uma imagem de Ellen grávida, onde nota-se uma espécie de incômodo de Foguinho com a situação. O personagem de Lázaro Ramos é uma espécie de “bom malandro”, e acende os questionamentos apontados por bell hooks (2019) ao falar de masculinidade negra: “o retrato da masculinidade negra que emerge dessas obras constrói os homens perpetuamente como ‘fracassados’, que são ‘fodidos’ psicologicamente, perigosos, violentos, maníacos sexuais cuja insanidade é influenciada pela incapacidade de realizar seu destino masculino

falocêntrico em um contexto racista” (HOOKS, 2019, p. 174). Foguinho acaba ficando rico no decorrer de Cobras e Lagartos, mas não deixa de ser um homem negro “folclórico”.

Um outro ponto importante é Ellen aparecer manuseando um elemento tecnológico - o celular. As mulheres negras que vimos anteriormente não apresentavam nenhuma aproximação com o desempenho de uma atividade de trabalho e/ou estudo. Ellen aparece com o celular e também com algumas pastas e papéis enquanto recebe um “escalda pés” de Leona (Carolina Dieckmann). Esta imagem também é um marco, pois ao receber o cuidado nos pés vindo de Leona, a cena é assistida por diversas pessoas que “vigiam” as personagens e aparecem ao fundo da imagem. A imagem registra um rompimento de uma suposta hierarquia branca.

Alícia - “A Favorita” (2008)

Roda 07



Figura 43
“Roda de Imagens” 07
Montagem de autoria pessoal

Alícia é a primeira mulher negra “rica de berço” representada por Taís Araújo na Rede Globo. Notamos em sua roda de imagens e afetos que ela apresenta um cabelo cortado em

formato de franja e super chapado (uso de chapinha). Mais uma vez nos deparamos com uma relação inter-racial: Alícia vive um amor não correspondido por Zé Bob (Carmo Dalla Vecchia), motivo pelo qual ela aparece chorando por conta dessa rejeição. Enquanto Alícia chora, Zé Bob apenas contempla aquilo que ela está sentindo. Em Alícia observamos uma humanização da mulher negra, que expurga seus sentimentos, já que a personagem aparece chorando em algumas imagens. No entanto, Alícia não é representada apenas pela dor, mas também aparece em posições de altivez e enfrentamento. Um outro ponto é uma estética sombria de Alícia - sempre com roupas e maquiagens pretas, com os olhos bem marcados de delineador. Temos pela primeira vez uma presença paterna em relação à personagem ser filha de alguém - Romildo Rosa (Milton Gonçalves). Visualizamos uma família preta - afrocentrada, composta por Alícia, Romildo e Diduzinho (Fabrício Boliveira).

A ambientação da casa em que eles aparecem, na cena em que Romildo morre, transmite um ideal burguês pela decoração e na presença de um empregado - que curiosamente é branco, dando o contraste com a família. Na cena da morte, Alícia coloca a mão sobre o coração do pai, traduzindo a ligação que nutriam durante a vida. Romildo Rosa é um político e é dessa ocupação que sustenta a família, apesar da índole questionada em suas atividades políticas e empresariais. Romildo é um político e sofre um ataque junto com outros homens brancos, que são atingidos por ovos. Notamos que, apesar de estarem em grupo, o homem negro (Romildo) é o mais atingido.

Há um tensionamento no sentido do que bell hooks (2019) aponta como problemática de uma masculinidade negra que nunca é completamente boa. Sempre há uma forma de punir homens negros no desenvolvimento de suas vivências sociais: “transformar as representações de homens negros é uma tarefa coletiva [...] podemos romper com a masculinidade patriarcal sufocante e ameaçadora imposta aos homens negros e criar visões férteis para uma masculinidade negra construída que pode dar aos homens negros formas para salvar suas vidas e as de seus irmãos e irmãs de luta” (HOOKS, 2019, p. 213). O pai de Alícia é representado com diversas emoções: preocupado, aparentemente rezando e também em sua atuação profissional. Vemos assim, o quanto as movimentações do corpo são entendidas como um princípio comunicacional. Diante disso, apesar das críticas, a representação da família de Alícia nos permite vislumbrar a vivência de uma família preta com um pai presente e provedor ao mesmo tempo.

Helena - “Viver a Vida” (2009)
Roda 08



Figura 44

“Roda de Imagens” 08

Montagem de autoria pessoal

Helena é a primeira personagem de Taís Araújo apresentada com o cabelo cacheado e que o apresenta majoritariamente solto, volumoso e em uma espécie de “ditadura” dos cachos perfeitos. É interessante notar que, nas cenas em que Helena sofre violência física, ela aparece com os cabelos presos/amarrados. Diante disso, vemos o cabelo como uma potência de força, que quando é “controlada” acaba por detonar situações de vulnerabilidade vivenciadas pela mulher. Outro ponto de pioneirismo de Helena é a imagem de uma mulher negra vestida de noiva em horário nobre. Helena é conduzida pelo seu pai, homem negro, até o altar. Notamos que no casamento o cabelo de Helena aparece como se tivesse sido alisado e os cachos aparecem apenas nas pontas das madeixas.

O casamento parece um ritual de passagem, onde Helena aparece esteticamente diferente se comparada aos outros momentos da telenovela. Os pais de Helena aparecem de forma pontual na telenovela, não desenvolvendo um grande enredo em que a maternidade e a paternidade fossem uma influência para a personagem. Helena é conduzida para o altar pelo pai e toma café da manhã com a sua mãe - nas imagens percebemos que não há uma vivência completamente afrocentrada, mesmo quando está com pessoas negras, sempre há um branco presente por perto.

A personagem de Taís Araújo apanha de joelhos de Tereza, mulher branca interpretada por Lilia Cabral. Depois do casamento, notamos que a roda de afetos de Helena é uma sequência de sofrimento: ela apanha e depois sofre um aborto. Em *Viver a Vida*, aparece novamente uma relação de amizade entre a mulher negra e um outro personagem - Ellen, uma mulher não-branca (asiática), interpretada por Daniele Suzuki. Quando sofre o aborto é Ellen que presta acolhimento à Helena, que não é amparada nem pela família e nem pelo seu parceiro afetivo-sexual. Temos mais uma vez a presença de relações inter-raciais. Helena casa-se com Marcos (José Mayer), homem branco e visivelmente mais velho que ela. E após o término da relação se relaciona com Bruno (Thiago Lacerda), outro homem branco.

Helena é uma top model, o que torna a beleza e a questão estética como um todo, algo crucial em sua narrativa. Apesar de ser bonita, Helena é “escolhida” pelos homens brancos com quem se relaciona. Eles miram nela como um objetivo a ser alcançado - “o que a cultura ensina às meninas é que o corpo é um capital de prestígio social e matrimonial. Ou seja, que a beleza (dentro do padrão eleito como belo) deve ser buscada [...] ser subjetivada na prateleira do amor torna mulheres extremamente vulneráveis, visto que, é necessário ser escolhida. Isso empodera os homens. Eles são os maiores beneficiários do dispositivo amoroso das mulheres” (ZANELLO, 2022, p. 63).

Somado ao racismo da produção e da audiência, não é atoa que a Helena interpretada por Taís Araújo fracassou. O arquétipo da personagem usado historicamente pelo autor Manoel Carlos foi completamente alterado quando a protagonista era uma mulher negra. A Helena de *Viver a Vida* não era destemida, não era quem escolhida, não era a comandante de sua história, ao contrário, estava sempre vulnerável à uma escolha masculina e branca para vislumbrar alguma felicidade.

Maria da Penha - “Cheias de Charme ” (2012)
Roda 09



Figura 45

“Roda de Imagens” 09

Montagem de autoria pessoal

Na roda de Maria da Penha, notamos que ela usa o cabelo de forma cacheada/crespa, mas sem o ideal de definição de Helena (Viver a Vida). Penha também usa uma variedade de penteados e formas de apresentação do cabelo. Maria da Penha é a mulher com mais variedades de parceiros apresentados. Ela se relaciona com: Sandro (Marcos Palmeira), Gentil (Gustavo Gasparani), Otto (Leopoldo Pacheco) e Gilson (Marcos Pasquim) - todas as relações são inter-raciais. Em Penha percebe-se uma liberdade para lidar com essa multiplicidade de parceiros e conquistas, ela se encontra em uma posição confortável, apesar de um envolvimento com um casado, como é o caso de Gilson.

Notamos nas imagens como Maria da Penha é apresentada em condição de igualdade com os homens que se relaciona, mesmo quando eles são de uma classe social diferente de Penha. Outro ponto que nos mobiliza é a supervalorização das características corporais de Maria Penha. Ela sempre aparece com “menos roupas” em relação às outras protagonistas.

Vemos isso, por exemplo, na imagem em que Maria do Rosário (Leandra Leal) e Maria Aparecida (Isabelle Drummond) estão de casaco e Penha é a única que está somente de *body*. Compreender a relação de Penha em meio à duas outras mulheres brancas, que aparentemente são “iguais” a ela por serem empregadas domésticas e pobres, nos convoca o entendimento de uma perspectiva interseccional na compreensão de que atravessamentos raciais, econômicos e de gênero não podem ser isolados: “o uso de lentes monofocais para abordar a desigualdade social deixou pouco espaço para os complexos problemas sociais que elas [mulheres negras] enfrentam.

As questões específicas que afligem as mulheres negras permaneciam relegadas dentro dos movimentos, porque nenhum movimento social iria ou poderia abordar sozinho todos os tipos de discriminação que elas sofriam. As mulheres negras usaram a interseccionalidade como ferramenta analítica em resposta a esses desafios” (COLLINS & BILGE, 2021, p.17). Diante disso, notamos como Maria da Penha, negra entre duas mulheres brancas, é a única que não tem a narrativa do príncipe encantado em sua narrativa na telenovela, ao contrário, coleciona uma gama de parceiros de relacionamentos rápidos e tórridos.

Um outro ponto de análise é que em *Cheias de Charme* o trabalho doméstico é apresentado como uma possibilidade de empregadas domésticas serem felizes - sem tirar a possibilidade de ascensão social. Penha é mãe de um menino negro e essa maternidade aparece imagetivamente como responsável e protetora. Maria da Penha sempre usa cores vibrantes e roupas marcadas no corpo - com decotes. Nota-se como a ideia é construir uma mulher que é “astralizada” e apesar das dificuldades consegue ser “feliz”.

Verônica - “Geração Brasil ” (2014)
Roda 10



Figura 46
“Roda de Imagens” 10
Montagem de autoria pessoal

Na roda de Verônica notamos que pela primeira vez o cabelo da personagem aparece mais crespo do que cacheado. Mais uma vez temos uma mulher negra que é mãe de um menino negro e essa maternidade é representada com muita proteção e aconselhamento. Verônica fica grávida durante a narrativa e notamos nas imagens que ela consegue contemplar esse momento, mas também sofre uma abordagem violenta armada enquanto está grávida. Novamente temos uma relação inter-racial, agora entre Verônica e Jonas (Murilo Benício). Essa relação é o tempo todo vigiada pela ex-companheira branca e loira de Jonas: Pamela (Cláudia Abreu). Nessa relação entre os três, fica nítido que é Jonas quem escolhe com quem quer ficar. Tanto que sua relação com Verônica é cheia de idas e vindas e resoluções que passam por momentos sexuais. A recorrência com que os três aparecem em situação de conflito, mostra essa tensão relacional do “com quem Jonas vai ficar?”

Nesse sentido, fazemos uma reflexão ancoradas no pensamento histórico que é cultivado e perpetuado de que mulheres brancas (padrões) existem para ser escolhidas e mulheres negras para serem preteridas e de que mulheres em geral precisam lutar para serem a escolha de um homem como Jonas: “ao querer ser um objeto passível de ser escolhido por um homem, cada uma das mulheres é interpelada a tentar brilhar mais do que as outras, rivais na

prateleira, ou a apagar o brilho das demais. Quem avalia física e moralmente as mulheres são os homens [...] A vivência da rivalidade, por parte das mulheres, perpetua o poder dos homens” (ZANELLO, 2022, p.68). Identificamos a partir da roda de imagens e afetos de Verônica em Geração Brasil como ela se coloca em um lugar de proteção do homem com o qual ela está se relacionando. Nas situações em que Pamela aparece, Verônica é uma espécie de “escudo” corporal de Jonas. Isso nos remete ao cotidiano em que homens, em sua maioria brancos, não se colocam no papel de defesa das mulheres, mas sim da proteção de sua possível “honra” e masculinidade. Verônica é a primeira mulher negra (personagem de Taís Araújo) que aparece no exercício de uma profissão que não é atrelada ao trabalho doméstico - ela é jornalista.

Michele - “Mister Brau ” (2015)
Roda 11



Figura 47
“Roda de Imagens” 11
Montagem de autoria pessoal

Na roda de imagens e afetos de Michele (Mister Brau) temos a primeira relação afrocentrada que perdura até o final da narrativa. Michele é casada com Brau (Lázaro Ramos)

e é a produtora executiva de sua carreira, já que o marido é cantor (artista). É a primeira roda onde visualizamos uma estética de africanidade nos personagens - estilo das roupas, acessórios e pintura corporal. Temos também pela primeira vez uma mulher negra com os cabelos presos, mas feliz e sorrindo. Michele aparece sempre vestida com cores vibrantes, assim como acontecia com Maria da Penha em *Cheias de Charme*. No entanto, há uma diferença crucial: Michele não é sexualizada como Penha.

Outra questão que nos salta aos olhos é a representação de uma família negra é um ideal “tradicional” - heterossexual e com filhos. Apesar de Michele desempenhar um trabalho que é em certa medida doméstico, pois ela cuida da carreira do próprio marido, podemos articular esse trabalho doméstico com a perspectiva levantada por Angela Davis: “é verdade que a vida doméstica tinha uma imensa importância na vida social de escravas e escravos, já que lhes propiciava o único espaço em que podiam vivenciar verdadeiramente suas experiências como seres humanos. Por isso - e porque, assim como seus companheiros, também eram trabalhadoras -, as mulheres negras não eram diminuídas por suas funções domésticas, tal como acontecia com as mulheres brancas. Ao contrário dessas, aquelas não podiam ser tratadas como meras ‘donas de casa’” (DAVIS, 2016, p.29).

Diante disso, o trabalho doméstico desempenhado por Michele é um trabalho com sentido e de enfrentamento ao racismo, onde finalmente uma mulher negra pode cuidar da sua casa e da carreira do seu cônjuge tendo esse trabalho revertido a seu benefício financeiro. Há também uma perspectiva inovadora da vivência de um trabalho artístico como forma de sustento familiar. Outro ponto importante é que Michele sempre aparece em posição de igualdade com seu companheiro Brau nas imagens. E mais um vez temos uma maternidade majoritariamente “masculina” - Michele é mãe de dois filhos negros e de uma filha negra.

Vitória - “Amor de Mãe” (2019)
Roda 12



Figura 48

“Roda de Imagens” 12

Montagem de autoria pessoal

A roda de imagens e afetos de Vitória talvez seja a mais complexa e híbrida até agora. No início da telenovela, Vitória vive uma relação afrocentrada com Paulo (Fabrício Boliveira). A imagem mostra a distância entre ela e Paulo e quando buscamos pelo casal no Google, aparecem mais imagens de Vitória com seus outros pares românticos na trama, em detrimento de sua relação com o único homem negro com que ela mantém relações afetivo-sexuais em Amor de Mãe. Nota-se uma ambientação burguesa da personagem - Vitória é rica. No entanto, esse dinheiro não “vem de berço” como no caso de Alicia (A Favorita), mas é fruto do seu trabalho como advogada. Vitória nem sempre foi rica, apesar da personagem ser apresentada como tal em boa parte da trama. Notamos que nas relações inter-raciais com Raul (Murilo Benício) e Davi (Vladimir Brichta), Vitória aparece feliz e sorrindo, apesar dessas relações nem sempre serem perfeitas. No entanto, ao lado de Paulo, que é um homem negro, Vitória sempre aparece com um aspecto corporal de descontentamento e decepção.

Há uma relação entre o uso do cabelo preso (formato de coque) e a atuação profissional de Vitória como advogada. Vitória é uma mulher negra que adota um menino negro (Thiago) e tem uma filha biológica que não aparece na telenovela, mas é mencionada e depois descobre que tem um filho já adulto, Sandro (Humberto Carrão). Na maternidade, notamos a postura de cuidado e proteção de Vitória, que não acontece em relação aos pais dos filhos. A pesquisadora Andréa Lima e Silva discute sobre a questão do afeto negro e a constituição familiar: “a escravidão imporia uma ruptura das configurações familiares e afetivas , transformando o caráter dessas relações [familiares] de maneira intensa e permanente [...] surgir de famílias matrifocais [...] ausência definitiva ou flutuante da figura paterna” (LIMA & SILVA, 2020, p.92). Percebemos que homens brancos e barbudos se propõem a ter uma relação afetivo-sexual com Vitória, mas não necessariamente são pais completamente presentes na vida das suas crias. E um outro ponto, é que, mais uma vez, uma mulher negra e um homem negro não conseguem ser felizes em uma relação afrocentrada. Um amor preto não merece “finais felizes”?

Clarice - “Cara e Coragem ” (2022)
Roda 13



Figura 49

“Roda de Imagens” 13

Montagem de autoria pessoal

Na roda de afetos e imagens de Clarice notamos algo que não acontecia desde Helena (Viver a Vida): uma mulher negra vestida de noiva. Diferentemente de Helena, Clarice casa-se com um homem negro. No entanto, antes de casar-se com Ítalo (Paulo Lessa), ela tem um relacionamento inter-racial com Jonathan (Guilherme Weber). Vemos que Jonathan, que é um homem branco, ocupa um espaço de ciência e pesquisa na trama, enquanto Ítalo, que é um homem negro, realiza uma atividade subalterna - ele é segurança de Clarice. Nota-se que Clarice usa uma *lace* que dá ao seu cabelo um formato ondulado, que não é cacheado e bem crespo. Há poucas imagens de Clarice sorrindo e na maioria das vezes ela tem uma aparência séria. Em uma das poucas imagens sorrindo, ela está ao lado do seu ex-companheiro que é branco. A narrativa de Clarice é a de uma mulher poderosa economicamente que precisa o tempo inteiro proteger seu patrimônio, tanto que vive acompanhada de um segurança particular, que no final da trama torna-se seu marido.

É interessante perceber como a narrativa amorosa de Clarice torna-se limitada e nos lembramos de bell hooks: “se o desejo de poder predomina, o amor estará ausente. Quando o amor está presente, o desejo de dominar e exercer poder não pode ser a ordem do dia” (2020, p. 134). Clarice aparece sempre com *looks* bem trabalhados e trazendo uma estética de poder. Há um trabalho corporal para que ela tenha uma “postura de mulher rica”. Notamos como mulheres negras em telenovelas acabam sendo personagens que em alguma medida perdem a naturalidade, pois são obrigadas a terem trejeitos com pouca ou nenhuma organicidade.

Clarice é uma mulher altiva que toma uma atitude “polêmica” ao abrir mão de uma relação inter-racial para casar-se com um homem negro. Nas ideias de bell hooks, Clarice é uma mulher suspeita por falar e escolher seu amor: “uma mulher que fala de amor é suspeita. Talvez isso ocorra porque tudo que uma mulher esclarecida teria a dizer sobre o amor representaria uma ameaça direta e um desafio às visões que nos foram oferecidas pelos homens” (HOOKS, 2020, p.39). Clarice tensiona uma estrutura histórica de personagens que acabam cedendo ao afeto inter-racial com plano afetivo de vida.

4.5 As relações afetivas: maternidade/paternidade

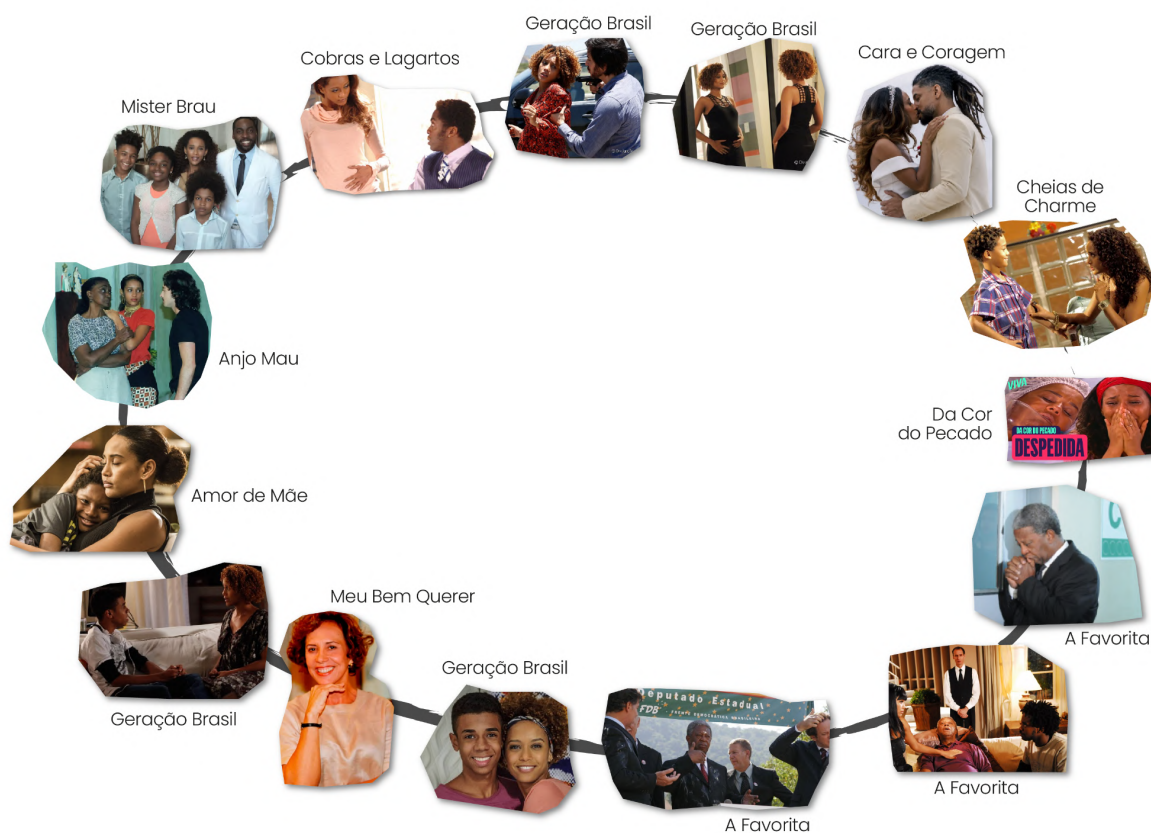


Figura 50

“Roda de Imagens” 14

Montagem de autoria pessoal

Nas rodas de imagem e afeto temáticas vamos nos debruçar nas características apontadas por Williams (1979) na análise cultural a partir da estrutura de sentimento, buscando aquilo que é emergente, relacional e dominante. A paternidade negra aparece em “Cobras e Lagartos” com Foguinho, em “A Favorita” com Romildo Rosa e em “Mister Brau” com Brau. É dominante uma espécie de paternidade flutuante, onde a relação com os filhos e filhas não é o fio condutor dos personagens que são homens negros. Só Romildo Rosa desenvolve uma relação mais complexa com a família Alcía. O restante dos homens negros são pais que de forma muito pontual atuam na criação da prole. A maternidade negra é representada de forma aguerrida e protetiva. As mães estão sempre acolhendo os filhos, que majoritariamente são meninos negros. Temos apenas dois registros em que Taís Araújo

interpreta mães de meninas, no entanto, essa maternidade não se desenvolve quando trata-se de uma filha. Quando a mulher negra é filha de uma mulher branca, como é o caso de Edivânia (filha de Tonha), não encontramos registros imagéticos de mãe e filha juntas. Outro ponto relacional é o fato de que quando a mulher negra é filha de pai ou mãe pretos - como é o caso de Preta e Alicia, eles acabam morrendo e deixando as filhas órfãs. A adoção é algo emergente entre as personagens, aparecendo nas narrativas de Vivian (adotado) e Verônica (adotante).

Há uma relação também de paternidade e maternidade preta com o mundo espiritual e as divindades, como é o caso de Cida (Léa Garcia) que tem na sua casa imagens de santas católica e de Romildo Rosa (Milton Gonçalves) que reza enquanto espera notícias da filha Alicia no hospital. Apesar de ser um movimento que acontece timidamente, observamos homens negros manuseando suas emoções. E como aponta bell hooks, a representação do homem negro ausente de emoções é parte de um projeto racista: “a iconografia racista e machista na cultura ocidental durante os séculos XVIII e XIX representou os homens negros como incapazes de sentir emoções complexas e desprovidos da habilidade de experimentar medo ou remorso” (HOOKS, 2022, p. 105). Há uma emergência de humanização da paternidade e da maternidade negra por meio da criação e educação dos filhos e filhas - e também ampliação de núcleos familiares nas telenovelas.

4.5 As relações afetivas: amizade

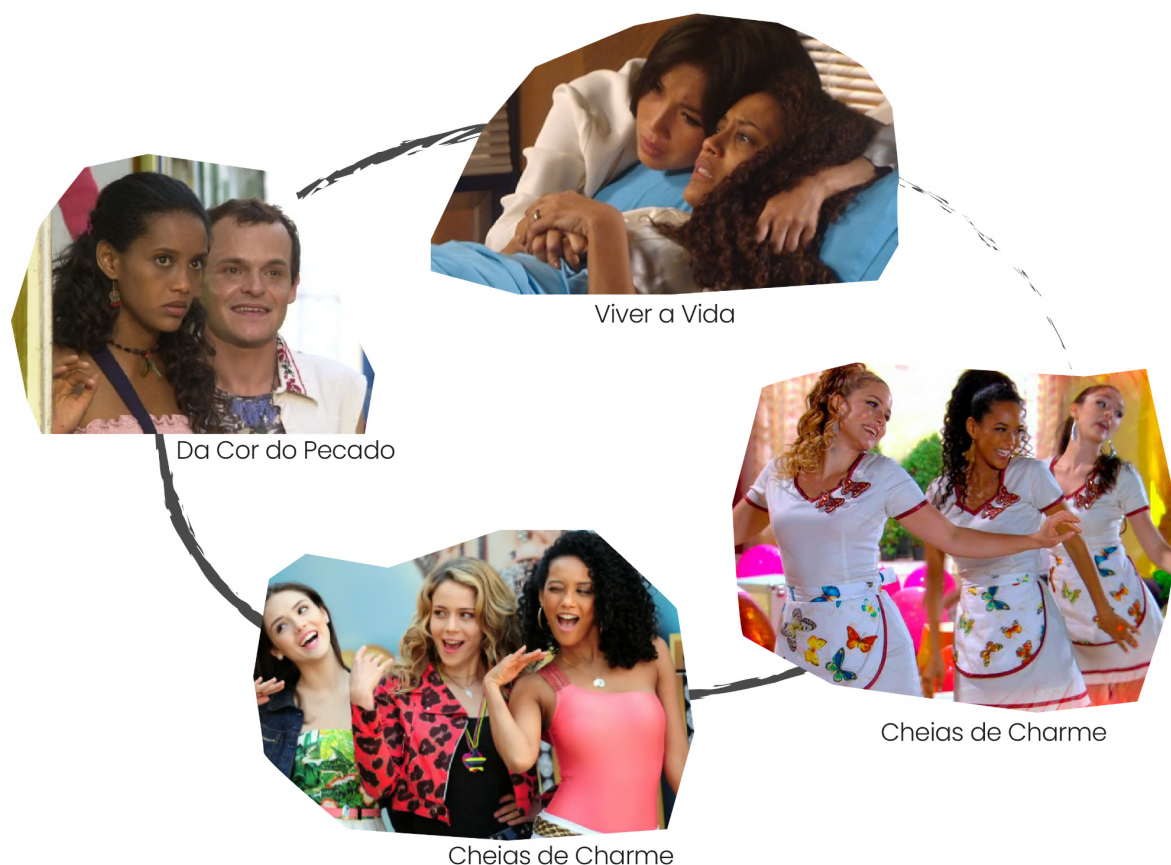


Figura 51

“Roda de Imagens” 15

Montagem de autoria pessoal

Nas onze (11) produções que integram o nosso *corpus* de análise, as amigas aparecem em apenas três (3) produções de forma imagética. As amigas são todas inter-raciais e existe apenas uma amizade com uma mulher não-branca, Ellen - que é melhor amiga de Helena em “Viver a Vida”. Essa ausência massiva de amigas, traz uma sensação de que mulheres negras não estão aptas para desenvolver amizades reais com as pessoas que estão à sua volta. Em Cheias de Charme, que é uma telenovela basicamente sobre amizades e sonhos, Maria da Penha é a única do trio que não vive a jornada do príncipe encantado. O sonho de Penha não é ser artista, mas ela embarca no sonho de Maria do Rosário (Leandra

Leal). Notamos em *Cheias de Charme* que existe uma romantização do trabalho doméstico e que há uma mensagem implícita de que é possível deixar de ser empregada doméstica, se acreditamos em nossos sonhos. No entanto, o trabalho doméstico não significa a mesma coisa para mulheres brancas e mulheres negras: “A maior categoria profissional feminina permanece sendo ainda, no Brasil, em pleno século XXI, a de trabalhadora doméstica, o que aponta tanto para a manutenção da mentalidade escravocrata, quanto para a subalternização e criação de poucas oportunidades de mobilidade social para mulheres negras (ZANELLO, 2022, p.83). Narrativas ficcionais brasileiras ainda apresentam dificuldade na representação de mulheres negras e suas amigas e isso não deixa de ser um discurso de desmobilização explícito. Ora se é na amizade que também mobilizamos afetos, mulheres negras isoladas e sem amigas se tornam mais frágeis e vulneráveis socialmente.

4.6 As relações afetivas: afetivo-sexuais



Figura 52

“Roda de Imagens” 16

Montagem de autoria pessoal

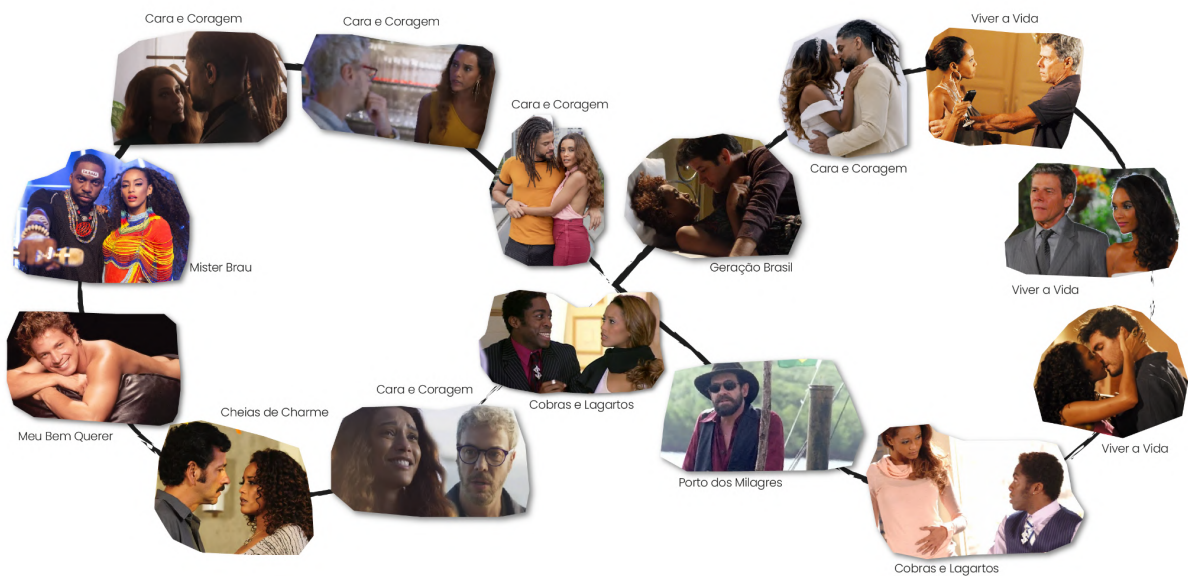


Figura 53

“Roda de Imagens” 17

Montagem de autoria pessoal

Na roda de imagens relativa às relações afetivo-sexuais, notamos que as relações das mulheres negras nas telenovelas são majoritariamente inter-raciais. Em onze produções, apenas quatro representam relações afrocentradas. Apenas três dessas relações seguem até o final e realizam o “felizes para sempre”. Há uma relação afrocentrada que fica em um campo da comicidade e do folclore - como é o caso de Ellen e Foguinho. Durante toda narrativa da telenovela parece que Foguinho é apenas um alívio cômico e não um personagem com afetos a serem desenvolvidos. Nota-se também um aparente incômodo de mulheres negras quando essas não estão em relações inter-raciais. Pelas imagens, parece que homens brancos trazem mais conforto e segurança para vivência dos afetos, mascarando o latente racismo imbricado nas relações.

Mulheres negras sofrem violências físicas e morais de homens brancos, sobretudo quando eles são mais velhos - como é o caso de Marcos em relação à Helena em “Viver a Vida”. Há uma ausência de relações afetivo-sexuais que se tornam imagéticas nos anos 90. Mulheres negras sempre aparecem não correspondidas e alimentando um sonho de se relacionar com um amor impossível - e branco. Essas relações são citadas nas sinopses das

personagens, mas não se materializam no imaginário e imagetivamente. Apesar de apresentarem vários arranjos de relações afetivo-sexuais, há uma ausência massiva de que essas relações venham a se tornar um núcleo familiar. O único arranjo familiar aparece em “Mister Brau”, que não por acaso, abriga a narrativa de um casamento afrocentrado. Nota-se que houve uma preocupação de representação de mulheres negras ricas ao longo dos anos. No entanto, muitas vezes essas mulheres são vazias de afeto: “embora ter uma carreira e ganhar dinheiro continue sendo importante, isso nunca vem antes da valorização e do cuidado com a vida e o bem-estar humanos” (HOOKS, 2020, p.124). Mulheres negras ricas seguirão em um lugar de subalternidade se forem privadas de uma vivência ética amorosa.

CONSIDERAÇÕES

A produção deste trabalho repensa a Comunicação a partir das imagens e dos afetos. Ao buscar analisar culturalmente como mulheres negras estão amando e sendo amadas nas narrativas seriadas ficcionais brasileiras - as telenovelas, entendemos que as imagens são também produções memoriais institucionalizadas em alguma medida pela Rede Globo de Televisão. Os afetos questionam as imagens, ao passo que nem tudo que parece ser verdadeiramente é. A nossa proposta de montar uma estrutura de sentimento, a partir das imagens em roda compõem uma espécie de ritmo das temporalidades do afeto, que de alguma forma sempre repetem a sua circularidade. Nossa análise começa em 1997 com a personagem Vivian de “Anjo Mau” e terminamos, nessa proposta de texto, com a personagem Clarice em “Cara e Coragem” (2002). São 25 anos de observações, tomando as personagens interpretadas pela atriz Taís Araújo como *corpus* de análise. Nota-se que o rompimento mais notável foi com a forma com que essas mulheres negras apresentam seus cabelos e também a classe social a qual elas passaram a pertencer. Nos últimos anos, temos uma representação de mulheres negras que são de classe média alta - ricas, no entanto, essa ascensão não é afetiva nos termos de que essas mulheres agora sejam abraçadas por histórias românticas e que cumprem um arquétipo de uma jornada amorosa de felicidade.

Ao analisar o afeto de mulheres negras nas telenovelas, a partir das imagens, questionamos até mesmo a ideia do que é ser protagonista em uma novela e de como as práticas midiáticas alimentam o racismo, ainda que tentem se eximir de fazer uma discussão racializada nas produções televisivas. O afeto é uma prática comunicacional que atravessa o corpo. A forma como apresentamos nossos cabelos, nos vestimos, as relações que nos constituem, nossas presenças e ausências desenham o ritmo de como estamos amando e sendo amadas. Como aponta Maria Immacolata Vassalo Lopes: “a telenovela apresenta-se como uma função pedagógica implícita e espontânea” (LOPES, 2022, p. 23). Nesse sentido, podemos aproximar tal afirmação do que é apontado por bell hooks (2020) sobre a ética amorosa e a pedagogia do afeto, que seria ligada justamente a forma como que a mídia pudesse refinar as relações amorosas que constrói por meio de suas narrativas. O afeto é processual: “o amor como um processo tem sido refinado, alquimicamente alterado, conforme se move de um estado para outro [...]” (HOOKS, 2020, p. 129). As alterações na forma de como vemos os afetos está também naquilo que assistimos sobre o amor historicamente.

Ancorar-se nos Estudos Culturais como possibilidade teórica e metodológica para compreensão dos afetos é entender que eles não são apenas culturais, mas sim materiais e vitais. Os afetos possuem materialidades, por tanto, não são abstrações - é possível identificar quando se ama e quando se é amada. O corpo abriga práticas de matéria e também de espírito e superar questões estruturais como o racismo, a misoginia e o desamor é um exercício de consideração das emoções nos processos comunicacionais. As Ciências Sociais Aplicadas, sobretudo a Comunicação deve atentar-se para a circularidade dos afetos e das imagens, entendendo o ritmo histórico, que de alguma forma nos permite mensurar e racializar nossas tramas afetivas. Afeto e comunicação são atritos, acordos e possibilidades de superar a violência do silêncio. Notamos como nos anos 90 as personagens interpretadas por Taís Araújo eram “silenciosas” e pouco expressivas dentro das telenovelas e isso nos atenta para o perigo da identidade e da representatividade vazia, onde lidamos com uma mulher negra apenas como uma figuração autorizada e não como um ser pensante, amado e amável dentro da história. Nesse sentido, vemos que é possível haver uma disjunção entre os afetos e as imagens, até analisando o que se diz na sinopse das personagens e o que de fato se produz de imageticamente acerca delas.

Sabemos que personagens como Vivian (Anjo Mau), Edivânia (Meu Bem Quer), Selminha Aluada (Porto dos Milagres), Preta (Da Cor do Pecado), Ellen (Cobras e Lagartos), Alícia (A Favorita), Helena (Viver a Vida), Maria da Penha (Cheias de Charme), Verônica (Geração Brasil), Michele (Mister Brau), Vitória (Amor de Mãe) e Clarice (Cara e Coragem) não são ideais, como nenhum personagem é. Mas o que se sabe também é que a presença de Taís Araújo como protagonista de jornadas afetivas em uma telenovela é fruto de lutas populares intensas no âmbito do feminismo negro, da representatividade e das avenidas identitárias. De Vivian a Clarice, temos corpos negros de mulheres amando na TV. Mulheres complexas que travam suas jornadas pelo bem-viver. Os passos para que o afeto substitua a morte na vida de pessoas negras vêm de longe. E eles, mesmo que aos poucos, estão pintando na tela. É como diz bell hooks (2020): “confrontar o desamor de modo honesto e realista é parte do processo cura” (p. 51). É necessário que se desenvolva uma paisagem afetiva para que o racismo seja enfrentado por meio das imagens.

Assim, mulheres negras assistindo mulheres negras amando e sendo amadas na televisão é revolucionário. A partir do contato com narrativas em que mulheres negras existem e resistem por meio dos seus afetos, podemos repensar possibilidades de emancipação cultural e espiritual, por meio do amor, a partir da sensibilidade de cada

espectadora e espectador. Telenovelas ao longo da História estão propondo compreensões acerca da universalidade dos afetos, porém recorrentemente apostando em amores ancorados na branquitude e nas hegemonias de gênero e classe. Para nós, os afetos têm cor e comunicam. É esta certeza que nos orientou para a escolha das personagens analisadas nesta tese. Bell Hooks (2020) nos atenta para prestar uma atenção minuciosa “a tudo que a grande mídia, especialmente filmes e revistas, nos diz a respeito do amor” (p. 37). Nesse sentido, no cenário brasileiro, é de suma importância que esta atenção seja voltada para as nossas telenovelas. Para além das construções narrativas, é necessário compreender que para muitas pessoas, sobretudo mulheres negras, o afeto tem função curativa e emancipatória.

Não há como desconsiderar as relações afetivas-sexuais e não sexuais inter-raciais que são dominantes dentro do *corpus* que analisamos. O entendimento das relações inter-raciais a partir da ficcionalização dos afetos de mulheres negras por meio das imagens, nos leva à reflexão de como a ficção é uma das grandes tecnologias contemporâneas. Não apenas no sentido dos dados ou técnicas, mas de como a narrativa em si é potente ao inaugurar ou tensionar antigas e novas práticas sociais. O que é visível, dizível e pensável necessita da estrutura ficcional para integrar a paisagem do possível. A partir do contato com as narrativas afetivas inter-raciais e também afrocentradas, que colocamos lentes nesta tese, podemos repensar possibilidades de emancipação do afeto, a partir do que cada audiência traz para si e amplifica sobre isso.

Historicamente os afetos inter-raciais têm sido estudados em perspectivas antagônicas: de um lado os entusiastas (fortalecendo o mito da democracia racial) e do outro aqueles que entendem essas relações como completamente impossíveis, ou quando possíveis, problemáticas. Nosso objetivo é conceber uma possibilidade afastada do determinismo e centrada no entendimento da Comunicação como forma de existência midiaticizada e materializada. Nos interessa o funcionamento articulado entre as instituições sociais que abarcam as estruturas de sentimento (do afeto) e também como a mídia está em diálogo com esses grupos sociais. A comunicação como tentativa, é um espaço para transcender a relação “imagem-mercadoria”. E também podemos encontrar a possibilidade de compreender a afetividade como o “grande vínculo” comunicacional da história da humanidade.

Buscamos traçar um caminho epistemológico que nos possibilite pensar a Comunicação a partir do amor e do afeto, atravessado pela discussão racial. A especificidade de pensar o afeto inter-racial nas narrativas ficcionais contemporâneas, é uma possibilidade de repensar a mestiçagem na perspectiva comunicacional, que perpetua e constrói de modo

discursivo e imagético um pensamento social acerca das potencialidades do amor interétnico e o enfraquecimento das relações afrocentradas. De certo modo, a proposta deste trabalho de tese abarca três perspectivas analíticas que habitam o caos conceitual: a Comunicação, o Afeto e a mestiçagem, para uma tentativa de harmonização teórica contemporânea que consiga descentralizar as pesquisas em Comunicação apenas dos processos de emissão e recepção. Nossas lembranças interagem com a sociedade, a mídia participa do processo de rememoração e localização de nossas lembranças no tempo, visto que, fatos elevados ao papel de acontecimento integram nossa linha do tempo como notícias. Notamos que as imagens dos afetos de mulheres negras integra um imaginário social que pode ser alimentado, mas também rompido. Estamos diante de uma "nostalgia recente", onde o ritmo das imagens é percebido na forma como as suas rodas podem se modificar e também se repetir. Na atualidade, as narrativas estão em uma constante dinâmica estética e de distribuição, onde estamos constantemente relatando memórias de curto prazo que são resultado de nossas vivências cotidianas e subjetivas, atravessadas também pela possibilidade de virtualização da memória em plataformas digitais de busca - como é o caso do Google.

Notamos que o número de pessoas negras nas telenovelas tem crescido, sobretudo nos últimos 10 anos. O que não é simplesmente fruto de uma maior disposição da TV Globo em integrar diversidade racial às suas narrativas. Esse aumento de personagens reflete o enfrentamento dos movimentos sociais organizados, da Internet e também do tensionamento do feminismo negro dentro do próprio movimento negro. As telenovelas são recursos comunicativos que utilizam a estrutura melodramática para produção de narrativas sobre a nação e conseqüentemente acerca dos grupos sociais que integram essa ideia de "nacionalidade". Ampliar o entendimento das telenovelas para a consideração das suas imagens é compreender que elas carregam memórias, sensações e emoções. E que imagens são lugares de memória e também de abertura de diálogo. A imagem carrega uma inconsciência, assim como o racismo na sociedade brasileira. Mulheres negras e seus afetos produzem sentido e sobretudo indicam existência e resistência. Pretas amadas e amando - só assim podemos construir uma nova primavera, que indiscutivelmente, precisa ser televisionada.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2018. 152p.

ALVES, Míriam Cristiane; ALVES, Alcione Correa. **Epistemologias e metodologias negras, descoloniais e antirracistas.** 2020.

ARAÚJO, Joel Zito, **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira.** Senac. 2013.

ARAÚJO, Joel Zito. **O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 16, n.3 p. 979-985, 2008.

BAKHTIN, M. M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais no método sociológico na ciência da linguagem.** 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **“Discourse in the Novel”.** In The Dialogical Imagination. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia** Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

BARBERO, Jesús Martín. **Os Exercícios do Ver: Hegemonia Audiovisual e Ficção Televisiva.** São Paulo: Editora Senac, 2001.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso.** Bakhtin, dialogismo e construção do sentido, v. 2, p. 25-36, 2005.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador: magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRAGA, José Luiz. **Nem rara, nem ausente – tentativa.** Matrizes, São Paulo, v.4, n1, p.65-81, jul/dez, 2010.

BRAGA, José Luiz. **Sobre “mediatização” como processo interacional de referência.** GT Comunicação e Sociabilidade, Encontro Anual da Compós, Bauru: junho de 2006.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Luiz Augusto and FERES JÚNIOR, João, **“Globo, a gente se vê por aqui?”** Diversidade racial nas telenovelas das últimas três décadas (1985–2014).” Plural-Revista de Ciências Sociais 23, no. 1 (2016).

CANCLINI, Néstor García. Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1998.

CHIMAMANDA, ADICHIE. **O perigo da história única**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Boitempo Editorial, 2021.

DA SILVA BORGES, Rosane. **Esboços de um tempo presente**. Malê, 2016.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Boitempo Editorial, 2016.

DE LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Telenovela e direitos humanos: a narrativa de ficção como recurso comunicativo**. In: Comunicación y Diversidad. Libro de comunicaciones del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación. Asociación Española de Investigación de la Comunicación, 2020. p. 160-187.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção**. São Paulo: Editora, 2021.

ECO, Umberto. **A Definição de Arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FERREIRA, Nadiá Paulo. **A Teoria do Amor: na psicanálise**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2004.

FISHER, Helen E. **Por que amamos: A natureza e a química do amor romântico**. Editora Record, 2004.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e suas vicissitudes**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 14, p. 129-162, 1915.

FREUD, Sigmund; SALOMÃO, Jayme. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Edição 'Livros do Brasil', 1997.

GOMES, I. M. M; ANTUNES, E. **Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas**. Galáxia, São Paulo, n. spe1, p. 8-21, ago. 2019.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GOMES, Itania Maria Mota. **Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento** in: JANOTTI Jr., Jeder & GOMES, Itania Maria Mota (Orgs.). Comunicação e Estudos Culturais, Salvador, Edufba, 2011.

GOMES, N.L. **Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou resignificação cultural?**.Revista Brasileira de Educação. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, São Paulo, 2002.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. 375p.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa**.. Editora Filhos da África, 2018.

GRAMSCI, Antonio. **Os cadernos do cárcere**. Maquiavel. Notas sobre o Estado e a política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade**. Veneta, 2019.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In:Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. SILVA, Tomaz T. (org.), HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn– Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do eros**. Petrópolis: Vozes, 2017.

HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher**. Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo. Elefante. 2020.

LACAN, Jacques. (1964). **O Seminário**, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MARCONDES, Ciro. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?** Uma reflexão sobre o processo de individuação e formação. São Paulo: Paulus, 2004.

MONTEIRO, Márcio; AZAMBUJA, Patrícia. **Análise cultural de produtos audiovisuais: relato de construção de protocolo teórico-metodológico**. Revista Comunicação & Inovação, v. 19, n. 41 (2018).

MORAES, A. L. C. **A análise cultural: um método de procedimentos em pesquisas**. Questões Transversais, v. 4, n. 7, p. 28-36, 2016.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Autêntica, 2019. 158p.

NOGUERA, Renato. **Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor**. HarperCollins Brasil, 2020.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Edufba, 2013.

- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: SP, Moderna, 1998.
Petrópolis: Vozes, 2002.
- RANCIÈRE J. **A partilha do Sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009.
- SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Revista Fronteira Z, São Paulo, n. 8, julho de 2012.
- SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- SCOTT, Joan Wallach. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, no 2, pp. 71-99, jul./dez. 1995.
- SILVA, Silvano Alves Bezerra da. **Estética Utilitária**: interação através da experiência sensível com a publicidade. João Pessoa. Editora da UFPB, 2010.
- SODRÉ, M. **A ciência do comum**: notas para o método comunicacional. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SODRÉ, M. **A Forma de Vida da Mídia**. FAPESP, entrevista por Mariluce Moura. Agosto, 2002.
- SODRÉ, M. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede.
- SODRÉ, M. **Um novo sistema de inteligibilidade**. Questões Transversais, Revista de Epistemologia da Comunicação. Janeiro/Julho, 2013.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Mauad Editora Ltda, 1998.
- SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à Lava Jato. Leya, 2017.
- STAM, R. **Bakhtin**: da história à cultura de massa. São Paulo: Ática, 2000.
- VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Ubu Editora, 2020.
- WILLIAMS, Raymond. 1979 [1977]. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro, Zahar.
- WILLIAMS, Raymond. 1992. **Cultura**. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1969.
- WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade**: na História e na Literatura. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1989.
- ZANELLO, Valeska. **A prateleira do Amor sobre mulheres, homens e relações**. Appris Editora, 2022.