

## De quem é o Brasil que aparece na tela? Uma análise sobre narrativa, poder e representação social na teledramaturgia brasileira



Luana Gabriela Ruy<sup>1</sup>

### Resumo

O presente trabalho buscou construir uma reflexão sobre as narrativas construídas na teledramaturgia sobre o Brasil e mais especificamente sobre questões que envolvem raça e racismo. A telenovela se configura como um dos principais produtos televisivos no Brasil, operando enquanto elemento simbólico e cultural, assim como potente ferramenta para a constituição de um imaginário social. Ao assumir o papel de narrar a realidade social brasileira, a telenovela pode ser compreendida como instrumento fundamental, tanto para visibilizar certos assuntos, quanto para silenciar outros. Diante disso, pretendeu-se, em um primeiro momento, refletir sobre esse papel a partir da noção de narrador desenvolvida por Benjamin (1994) e em seguida refletir sobre a concepção de Hall (2016) sobre Regimes de Representação. Pensar em narrativa é pensar na experiência daquele que narra, no caso das telenovelas, compreendeu-se que as posições de narradores estiveram circunscritas à alguns sujeitos, que historicamente, se imputaram da tarefa de narrar até mesmo a experiência de sujeito outros. Nessa perspectiva, narrar é ter o poder de falar ao grande público partindo de um determinado ponto de vista, desse modo: qual ponto de vista tem sido historicamente privilegiado? Em síntese, enquanto esses espaços não se abrirem a novas possibilidades narrativas teremos que encarar como narrativa da realidade social, ou de nação a experiência de sujeitos muito particulares e que experienciam o social de uma forma distinta, e além disso, encarmos que estes produtos sejam vendidos mundo afora com o intuito de narrar e representar o Brasil real.

**Palavras-chave:** Narrativa; Narrador; Poder; Representação; Teledramaturgia brasileira.

---

<sup>1</sup>Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos. Atualmente é mestranda no Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFSCar. Pesquisadora na área de Sociologia das Relações Étnico-raciais e Sociologia das Diferenças. A presente pesquisa é orientada pelo Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Priscila Martins Medeiros e possui financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (nº do processo: 2019/02284-2). E-mail para contato: luuanaruy@hotmail.com

## Abstract

The present study sought to build a reflection on the narratives constructed in the teledramaturgy about Brazil and more specifically on the issues involving race and racism. The soap opera is configured as one of the main television products in Brazil, operating as a symbolic and cultural element, as well as a potent tool for the constitution of a social imaginary. Assuming the role of narrating the Brazilian social reality, the soap opera can be understood as a fundamental instrument, both to make certain subjects visible, and to silence others. Given this, it was intended, at first, to reflect on this role based on the notion of narrator developed by Benjamin (1994) and then to reflect on Hall's (2016) conception of Representation Regimes. To think of narrative is to think of the experience of the narrator, in the case of telenovelas, it was understood that the positions of narrators were limited to some subjects, who historically have imputed themselves from the task of narrating even the experience of other subjects. In this perspective, narrating is having the power to speak to the general public from a certain point of view, in this way: which point of view has been historically privileged? In summary, as long as these spaces do not open up to new narrative possibilities, we will have to face as a narrative of social reality, or of the nation, the experience of very particular subjects who experience the social in a different way, and furthermore, we must consider that these products be sold worldwide in order to narrate and represent the real Brazil.

**Keywords:** Narrative; Narrator; Power; Representation; Brazilian teledramaturgy.

## Introdução

A chegada da televisão marcou o início de uma nova era no Brasil, sobretudo na esfera cultural, embora sua chegada na década de 1950 seja de fato marcante, pode-se considerar que só em meados dos anos de 1960 a difusão do aparelho televisor foi capaz de provocar alterações significativas em algumas bases da vida social, afim de adentrar os lares e o cotidiano do povo brasileiro<sup>2</sup>. Além disso os anos seguintes marcaram um período de expansão das redes televisivas por grande parte do território nacional.

Dentre os diversos canais de comunicação, consolidados ou em expansão, destaca-se o papel central da Televisão no contexto brasileiro. Esse veículo é considerado como principal instrumento de comunicação, de acordo com os dados divulgados pelo IBGE no

---

<sup>2</sup> De acordo com Borelli e Ramos (1991, p.55) durante toda a década de 1950 os dados demonstravam que o Brasil contava com cerca de 434 mil televisores, e que a partir de 1960 há um crescente nestes números: “Entre 1960 e 1965 há um incremento de 333% dos aparelhos em uso. Somente no ano de 1966 foram vendidas cerca de 408 mil unidades, praticamente a mesma quantidade acumulada de 1951 a 1959”.

ano de 2018, cerca de 97% das residenciais brasileiras possuem aparelho de televisão<sup>3</sup>. Esses dados revelam que mesmo depois de tantos anos a TV permanece predominantemente como o mais abrangente veículo de comunicação dos brasileiros<sup>4</sup>. Do ponto de vista de Santos (2010, p. 15):

Quanto à televisão (TV), esta continua como o principal canal social de comunicação massiva. De ordem material, a televisão se apresenta como item *sine qua non* ao ambiente familiar, ocupando não apenas o espaço tradicional da sala de estar, mas alcançando quase todos os cômodos da casa.

Dentre os diversos produtos televisivos a telenovela ocupa uma posição de destaque, o sucesso desse gênero está diretamente ligado à sua proposta em estabelecer diálogos e relações com o cotidiano e com a realidade social de seus receptores. Dentre os estudiosos do tema não há um consenso sobre a potência da telenovela em moldar comportamentos, no entanto, todos concordam que essas produções são eficazes ao levantar pautas entre o grande público.

No Brasil a *mídia de massa*, sobretudo as telenovelas, constroem e fomentam os principais debates entre as massas. Sendo assim, pode-se perceber que quando alguma temática é abordada de forma efetiva este tema acaba circulando nas mais diversas esferas sociais. Como bem pontuado por Lopes (2003), não nos referimos aos intelectuais e governantes, mas sim, nos referimos ao grande público de telenovelas, cuja socialização e a narrativa da nação se constroem, em grande medida, a partir destes canais de comunicação. Tendo em vista dados sobre a potência comunicativa dessas produções surgiram novos questionamentos: quando atribuímos às telenovelas o caráter de narradoras da nação estamos destinando à essas produções parte da responsabilidade de contar a história da sociedade brasileira. Como se constrói essa narrativa? E além disso, quem tem poder para construir essa narrativa?

---

<sup>3</sup> E de acordo com os dados divulgados pelo Instituto brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) no ano de 2018, 96,4% dos domicílios brasileiros possuem aparelho de televisão em uso. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/20787-uso-de-internet-televisao-e-celular-no-brasil>. (Acessado 12/08/2020)

<sup>4</sup> Com isso não se pretende, de forma alguma, desconsiderar o avanço das mídias digitais, mas pontuar que a televisão carrega, desde seu estabelecimento, certa capacidade em adaptar-se às novas demandas de seus espectadores. E ao longo de todos esses anos vem se transformando, sobretudo, no que diz respeito aos grandes avanços tecnológicos. No presente trabalho estaremos atentos a todas essas mudanças, mas pontuo também que é objeto de investigação as permanências e/ou insistências sentidas principalmente nas narrativas ficcionais.

Diante disso, as reflexões sobre Representação (HALL, 2016) e Narrativa e Narrador (BENJAMIN, 1994) muito dialogam com o debate e contribuem para a investigação das narrativas veiculadas na grande mídia brasileira. As telenovelas brasileiras atingem um grande número de pessoas, esse impacto é ainda maior, levando em conta a posição que ocupam no cenário internacional – tendo em vista que se consagraram enquanto importantes produtos de exportação já na década de 1970. Em muitos casos o sucesso alcançado pelas telenovelas pode ser compreendido a partir da chamada virada estética dessas produções, pois é justamente esta nova linguagem considerada *tipicamente brasileira* que garantiu o destaque das produções brasileiras.

O gênero não é uma criação propriamente brasileira, embora faça parte de nosso cotidiano desde muito cedo. A primeira exibição data o ano de 1951, naquele momento as tramas consistiam em adaptações de textos latino-americanos, foi apenas entre os anos de 1970 e 1980 que a telenovela se consagrou *tipicamente brasileira*. Do ponto de vista de Mendes (2012) essa era uma necessidade dos espectadores brasileiros, pois as telenovelas anteriores eram, em sua grande maioria, ambientadas em países estrangeiros e narravam acontecimentos que pouco tinham ligação com a realidade vivida pelos brasileiros, e por este motivo os espectadores brasileiros não se sentiam envolvidos pelas tramas. De certo modo, naquele momento os espectadores brasileiros ansiavam por uma certa aproximação com a realidade social do país. De forma resumida os primeiros anos da teledramaturgia brasileira podem ser descritos da seguinte forma:

Todo esse processo marcado por mudanças e aperfeiçoamentos na produção da telenovela pode ser sintetizado da seguinte forma: os anos 50 foram marcados pela importação e adaptação do gênero; no final da década de 60 são iniciadas experiências de produção própria, local; nos anos 70 cria-se uma nova concepção do gênero com investimentos na produção do mesmo a partir da criação de uma nova emissora; e os anos 80 constituem um período de consolidação e consagração da telenovela como gênero televisivo nacional que detém um estilo particular. (GOMES, 1998. apud MENDES, 2012, p.26):

Neste cenário surgiu a TV Globo, inaugurada cerca de quinze anos após a chegada da televisão no Brasil. De acordo com Santos (2010) tal atraso não foi sentido, uma vez que estavam atualizados e haviam planejado sua entrada no meio televisivo. No entanto seu sucesso – considerando que hoje é a maior emissora de televisão brasileira – não foi

imediatos<sup>5</sup>. Ainda em 1965 vai ao ar a primeira novela produzida pela Rede Globo, neste primeiro momento a emissora insistiu importação de textos, enquanto que as demais emissoras já experimentavam novos estilos<sup>6</sup>.

Diante da necessidade de modernizar e alterar os enredos a TV Globo, contratou Daniel Filho para o cargo de Produtor Geral de Teledramaturgia, a partir daquele momento a emissora alterou a linguagem de suas produções, e buscou pela aproximação de seus enredos com o que se entendia como realidade social brasileira. Do ponto de vista de Campos (2002) tal proposta de aproximação com o cotidiano contribuiu para a consolidação da telenovela enquanto principal produto da Indústria cultural brasileira. De forma resumida, os profissionais do meio dramatúrgico encaram que o principal objetivo da chamada *linguagem tipicamente brasileira* era promover a representação do real, estabelecendo paralelos com o cotidiano de seus receptores, construindo uma relação de intimidade. Além disso, tais alterações alinhadas às avançadas técnicas de filmagem, são alguns elementos que justificam a curva crescente vivida pela teledramaturgia brasileira nos anos seguintes. A inovação e modernização proposta pelo gênero, além de alavancar a Rede Globo no Brasil a lançou também para o cenário internacional. Naquele momento, as telenovelas assumiram, em grande medida, o papel de narradoras da nação ao buscarem essa aproximação com seus espectadores.

Diante disso, esse estudo tem como objeto de reflexão, tanto o papel desempenhado por esses narradores, quanto a própria narrativa nessa *linguagem tipicamente brasileira*. Sendo assim, pretende-se estabelecer diálogos entre a noção de narrativa, o papel de narrador, e o caso particular das telenovelas brasileiras. Além disso, contaremos com as reflexões vindas dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, partindo do conceito de Representação proposto por Hall (2016), como ferramenta fundamental para refletirmos em torno de todo o processo de construção de narrativas e dos códigos culturais que se estabelecem naquele momento, e que em grande medida, influenciam produções contemporâneas. Em linhas

---

<sup>5</sup> Como bem pontua Santos (2010, p.16): “De fato, o sucesso global não começou no momento da inauguração da emissora. Mesmo com toda a sua qualidade técnica, a TV Globo amargou um início longe da liderança e demorou a conquistar a audiência que já estava acostumada a assistir outros canais. Além disso, a nova emissora iniciou seus trabalhos sem inovação, com uma programação convencional.”

<sup>6</sup> Emissoras como a TV Tupi e a TV Excelsior neste primeiro momento se configuraram como principais concorrentes na produção de telenovelas, e já experimentavam estilos realistas e focalizavam a necessidade dos espectadores brasileiros (SANTOS, 2010)

gerais, buscamos compreender de que maneira determinados sujeitos e suas experiências são narradas por estes produtos televisivos.

## **1. A telenovela e o narrador: uma análise sobre a narrativa ficcional brasileira**

Do ponto de vista de Benjamin (1994) ocupamos sempre uma posição de distanciamento frente ao narrador. No caso das telenovelas, uma história é contada durante meses, mas mesmo assim nos mantemos distantes de seu narrador, no entanto, de alguma maneira existe um sentimento que parece aproximar os ouvintes de determinada trama. As narrativas veiculadas pela dramaturgia brasileira tiveram de passar por um longo processo de reformulação que teve como principal objetivo possibilitar uma relação próxima entre seus espectadores e as histórias narradas.

A teledramaturgia no Brasil, em um primeiro momento insistiu na importação de textos, o que não gerou o envolvimento necessário para consolidação do gênero no país. Isso ocorreu, pois os espectadores não se sentiam próximos das narrativas, não se envolviam com a linguagem, não sentiam familiaridade com o ambiente em que as novelas se passavam, dentre outros pontos. De certa forma, ao que parece os espectadores brasileiros esperavam por narrativas que contassem um pouco sobre eles, sobre a realidade deles, ou seja, sobre o Brasil em que viviam.

Foi quando deixei de imitar a história estrangeira e comecei a fazer a brasileira. Quando deixei de imitar a problemática de um toureiro e comecei a fazer a história de um jogador de futebol. O nosso gangster é o Mineirinho. Esse tipo de coisa nos trouxe não só qualidade, mas trouxe também verdade. E assim acho que trouxe cultura para a novela. A televisão deve ser um espelho que mostre a verdade em que você vive. Então a televisão é a sua realidade. [Trecho de uma entrevista realizada com Daniel Filho, produtor geral de teledramaturgia da Globo]. (*apud* ORTIZ, 2001, p.178)

Essa fala de Daniel Filho marcou o processo de reorientação das telenovelas, consagrando então um estilo realista. Podemos compreender esta virada estética também a partir de uma lógica economicista, considerando que as emissoras de televisão se deram conta de que o que é tido como o real é mais vendido do que a pura fantasia. Deste modo, é essencial compreender que as novelas que assumiam propostas mais realistas foram as que melhor adequaram à demanda do grande público. Nesse momento, portanto, devemos

nos questionar sobre: De que maneira essa narrativa (da realidade) vem sendo construída? E além disso, quem é o narrador e quem é o narrado? Ou seja, quais relações de poder se sobressaem a partir dessa possibilidade de contar sobre o real?

De acordo com Benjamin (1994, p. 198) narrar é intercambiar experiências, deste modo, o narrador fala sobre suas experiências, fala sobre o que ele viveu ressaltando o que considera fundamental para determinada narrativa. No caso das telenovelas, quem tem ocupado espaço do narrador? Ou seja, a partir de quais experiências a realidade social brasileira tem sido narrada historicamente?

Obviamente, uma narrativa não tratará de toda a realidade, e também não é isso que se espera das telenovelas, no entanto, essa proposta narrativa poderia, em grande medida, dialogar com debates sociais fundamentais para a compreensão da realidade e da história de formação da sociedade brasileira. Conforme pontuado por Acevedo e Nohara (2008, p. 128) investigações do impacto social e cultural das mensagens veiculadas na grande mídia são fundamentais pois, os sistemas simbólicos podem trazer em seu âmago ideologias de grupos dominantes, podendo assim, contribuir para reprodução e legitimação das relações de dominação e exclusão social. Desse modo, o ponto central é que o poder de narrar – ao menos em nível tão potente quanto o que as telenovelas assumem – esteve historicamente concentrado em algumas mãos.

Narrativa e experiência caminham juntas, e nessa perspectiva é possível considerar que no caso da teledramaturgia brasileira a experiência de alguns sujeitos é contada, enquanto que a de outros sujeitos tem sido historicamente silenciada. Toda a narrativa apresenta uma versão, ou seja, um ponto de vista, com um determinado viés, e é contada a partir experiência do narrador. Autores, produtores e diretores das novelas são, portanto, elementos essenciais para compreendermos os tipos de narrativas que são veiculadas, assim como, para quem essa narrativa é direcionada, quando é, e para que serve.

Além disso, a narrativa carrega em sua natureza, como é pontuado por Benjamin (1994), uma dimensão utilitarista, seja um conselho, um ensinamento moral ou até mesmo uma norma de vida. A partir disso, pode-se considerar que as novelas possuem determinadas propostas e são veiculadas em determinados momentos justamente por este caráter utilitário que carregam em si. No caso, essas produções assumem o papel de narrar a nação, de modo que suas narrativas estejam (ao menos se pensam desta forma) em diálogo com a realidade social brasileira, trabalhando na difusão de normas de vida, padrões de

consumo, costumes e carregando sempre um conteúdo moral. Essas características podem ser incorporadas pelas nossas identidades, por exemplo, e contribuem também para a legitimação de certos ideários, como por exemplo, a concepção de uma identidade nacional.

As telenovelas do início da década de 1970 mergulhadas em um contexto de autoritarismo e um ideário nacionalista sinalizam um forte diálogo com os preceitos dos governantes da época. É imprescindível refletir sobre o período de ditadura militar, e especificamente sobre o regime de censura vivenciado pelos meios de comunicação daquele período. Resumidamente, naquele momento o Estado: “Reconhece, portanto, que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfico quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder autoritário.” (ORTIZ, 2001, p.116). Isso quer dizer que se percebe a importância de o Estado atuar conjuntamente com as esferas culturais e exercer ali seu poder. De acordo com Hamburger (2005) os militares encontraram, especificamente na televisão, uma chance de vocalizar seus ideários e, assim, promovê-los: “Os militares definiram o desenvolvimento de uma política de “integração nacional”, que incluía o investimento em infraestrutura tecnológica para a televisão, como prioridade do governo” (HAMBURGER, 2005, p. 25).

Em resumo, pode-se pontuar que, naqueles anos, o Estado buscou interferir quase que diretamente na programação das emissoras de televisão. As produções culturais passavam por um filtro, de modo que o Estado tivesse controle sobre todos os conteúdos e informações que adentrariam os lares brasileiros. Diante desse recorte, muito se debateu sobre o protocolo de autocensura assinado pela TV Globo e pela TV Tupi no ano de 1973. Do ponto de vista de Santos (2010) que a posição adotada, sobretudo no caso da TV Globo, tenha sido uma ferramenta decisiva para que emissora atingisse o nível de sucesso experimentado até a contemporaneidade.

Diante disso, a Rede Globo, nos anos de ditadura militar, consolidou-se como principal emissora de televisão por todo o território nacional. É importante ainda pontuar que apesar de a emissora, a partir de protocolo assinado, ter certa autonomia, ainda assim, diversas cenas de suas novelas eram cortadas às vésperas de irem ao ar. Entretanto, não se pode ignorar o fato de que a Rede Globo ganhou sim, um certo fôlego – em um sentido econômico, principalmente – e viveu naquele período os anos de fundamentais para sua consolidação no mercado cultural, em contradição ao que se esperaria de um período de censura aos grandes veículos de comunicação. De acordo com Miceli (1972), Caparelli



(1982), Ortiz (2001) e Santos (2010), esse acordo sinalizou a vontade de conquistar o mercado a qualquer custo, nesse caso, aceitando cumprir os compromissos estabelecidos pelo Estado Militar, ou seja, de que as emissoras de televisão aceitassem controlar seus programas por considerarem manter um pacto com os militares como uma condição para seu sucesso econômico.

Em linhas gerais, essa sessão buscou retomar alguns pontos que auxiliam a compreender a importância em localizarmos determinadas narrativas. A Televisão, especificamente as telenovelas ocupam posições centrais na sociedade brasileira, e quando estas produções se encarregam do papel de narrar a realidade social ou de narrar a nação, é importante mapear as especificidades de tais narrativas e os motivos pelos quais elas dizem apenas sobre realidades muito específicas, pois contam da experiência de sujeitos pontuais:

Toda narrativa articula alguns elementos, como: quem narra, o quê narra, por que narra, como narra, para quem narra, quando narra... As formas - quase infinitas - de articulação entre esses elementos resultam do uso de códigos culturais (linguagem, estilo, gênero literário etc.) à disposição dos autores, em determinada época, e, também, da contribuição individual oferecida por cada autor, ao escolher os códigos que utilizará em sua narrativa, e os modos como o fará. O uso desse espaço é individual. (AMADO, 1995, p. 133).

Daqui em diante a ideia é compreender como estas narrativas ficcionais, mas que se assumem enquanto narradoras da realidade social, representaram historicamente população negra, suas disputas e conquistas sociais.

### **1.1. Experiência e narrativa: compreendendo a representação do sujeito negro e a presença do debate racial na telenovela brasileira**

A população negra tem sido, ao longo dos anos, pouco ou mal representada nas telenovelas brasileiras, geralmente as representações se dão de formas caricatas e permeadas por estereótipos que operam a partir de uma lógica biologizante, tais representações parecem dialogar com o que Fanon (2008) considerou como processo de racialização. Do ponto de vista de Medeiros (2018):

Quando se fala em racialização faz-se referência aos processos históricos e sociais que estabelecem significados a determinados indivíduos e grupos. O que ocorre nesse processo é uma biologização de ideologias racistas, cristalizando-as no corpo e na história dessas pessoas e transformando-as em verdades corporificadas. Esses processos ocorrem no interior das

instituições cotidianas, nas ações e nos silêncios” (MEDEIROS, 2018, p.3).

Resumidamente, o processo de racialização tem como efeito a negação dos atributos da humanidade, de modo que o negro, seria lançado a uma *zona de não-ser* (FANON, 2008).

Quando nos referimos às telenovelas exibidas nos anos 1960,70 e 80, de acordo com Araújo (2004), é possível notarmos que o número de personagens negros atuando é insignificante, e quando presentes desempenhavam apenas papéis secundários. As representações mais frequentes eram de escravizados, malandros ou de trabalhadores que na trama apenas desempenham relações com seus patrões – representados, em sua grande maioria, por não-negras. Nos anos de 1980 o cenário começa a ser alterado, grande parte das mudanças do período, estiveram, em grande medida, associadas às reivindicações dos movimentos militantes, que reivindicavam, de uma forma geral, uma maior e melhor representação do negro na mídia.

Acevedo e Nohara (2008), apontam que o número de personagens negros atuando em telenovelas aumentou nos anos 2000 em comparação com os anos anteriores. De acordo com os dados divulgados pelo GEMAA (IESP-UERJ) as novelas produzidas pela Rede Globo entre os anos de 1995 e 2014 possuem em média 90% de seus elencos compostos por atores e atrizes brancos<sup>7</sup>. Mas, ainda estamos tratando de um aumento pouco representativo, visto que o Brasil é um país que possui a maioria de sua população autodeclarada Preta e Parta<sup>8</sup>. No entanto, neste momento pretendemos nos distanciar das análises puramente quantitativas sobre a representação do negro na teledramaturgia brasileira, colocando em questão de que maneira estes sujeitos aparecem nas telenovelas brasileiras.

De acordo com Araújo (2008) as produções contemporâneas permanecem ancoradas no mito da democracia racial, ou seja, continuam negando a existência de um preconceito baseado na cor, assim como parecem manter intacta a ideologia do embranquecimento. As produções televisivas permanecem, portanto, ancoradas na lógica

---

<sup>7</sup> No infográfico “A raça e o gênero das novelas nos últimos 20 anos”, o Gemaa analisou ao todo 101 novelas, levadas ao ar no período de 1995 a 2014. Disponível em: [bit.ly/GemaaNovelas](https://bit.ly/GemaaNovelas) (Acessado em 31/08/2020)

<sup>8</sup> Segundo o IBGE, os negros (pretos e pardos) eram a maioria da população brasileira em 2014, representando 53,6% da população. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.html> (acessado em 04/05/2017) (Acessado em 20/07/2020)

colonial, nos termos de Hall (2016) permaneceriam operando dentro de um *Regime de representação*.

A ideia de Representação proposta por Hall (2003) é central para compreendermos a potência dos discursos veiculados pelas telenovelas. Para explicar tal conceito o autor se baseia na noção de cultura, compreendendo-a como um espaço heterogêneo, baseado em conflitos e negociações, e no qual conjuntos de significados são incessantemente construídos e partilhados por meio dos discursos. Segundo Hall, é através do uso que fazemos das coisas, do que dizemos, pensamos e sentimos, que atribuímos significados, que são atribuídos de acordo com uma estrutura de interpretação que os sujeitos trazem consigo. Deste modo, o autor coloca ainda que os significados dados à determinados objetos/pessoas/eventos não estão postos no objeto, mas sim, correspondem à uma rede de significados construída socialmente.

Quando pensamos o caso do negro e todas as suas significações, podemos dizer que, de acordo com Hall (2003), os signos produzidos sobre o *ser* negro estão postos na concepção das diferenças. A ideia de cadeias de significados, pensadas no discurso, operam na chave da diferença, ou seja, são utilizadas para demarcar a diferença. Para Hall (2003) as cadeias de significados não estão fechadas, ou seja, não se apresentam prontas, mas são alocadas no momento do discurso e essa compreensão das diferenças que atribui determinados significados entre os significantes.

Deste modo, estamos considerando que o *negro brasileiro* é construído discursivamente pelos não-negros, ou seja, que os significados em torno dos sujeitos são alocados, em grande medida, a partir das narrativas veiculadas. Compreende-se, portanto, a potência de certas narrativas para a construção de uma realidade, no caso da teledramaturgia, é importante pontuar que ao se utilizarem de estereótipos e buscando focar em atributos biológicos acabam, de certo modo, a fixar esses sujeitos e racializá-los. Posto isso, entende-se que as frequentes representações estereotipadas desempenham uma função claro neste jogo das diferenças: um “eu” fixando um “outro”.

De acordo com a concepção formulada por Bhabha (1998, p. 107) os estereótipos racializados consistem em um modo de representação da diferença. Sendo assim, é possível considerar que as narrativas veiculadas a partir da teledramaturgia operam a partir destas estratégias representacionais:

O estereótipo não é uma simplificação por que é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação por que é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 1998, p. 117)

Os estereótipos são mecanismos para a perpetuação das relações de poder e dominação. Desse modo, podemos compreender que a presença de certos estereótipos raciais nas telenovelas sinaliza certos resquícios do discurso colonial utilizado no passado como demarcador da diferença. É comum que a imagem dos negros apareça sempre associada à servidão e, paradoxalmente, também são frequentes representações do negro baseadas no estereótipo de preguiçoso. Ainda que contraditórias estas duas imagens, incessantemente exploradas por diversos meios de comunicação. De acordo com Hall (2016, p.170):

O primeiro era o *status subordinado* e a *preguiça inata* dos negros, *naturalmente* nascidos e aptos apenas para a servidão, mas, ao mesmo tempo, teimosamente indispostos a trabalhar da forma apropriada a sua natureza e rentável para os seus senhores. (HALL, 2016, p. 170)

Do ponto de vista de Hall (2016) as imagens são extremamente potentes, mas não carregam significados ou “significam” por conta própria, isso porque, elas ganham significado quando são lidas no contexto, umas em contraste com as outras ou todas relacionadas entre si. As imagens – acumulam e eliminam significados face às outras por meio de uma variedade de textos e mídias. No entanto, em um sentido mais amplo, se “diferença” e a “alteridade” são representadas em uma determinada cultura, em um dado período, pode-se perceber que figuras representacionais semelhantes serão repetidas, com variações de um texto ou local de representação para outro. Essa acumulação de significados em diferentes textos, em que uma imagem se refere à outra ou tem seu significado alterado por ser “lida” no contexto de outras imagens, chama-se *intertextualidade*. Em resumo, de acordo com Hall (2016, p.150): “Todo repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a “diferença” é representada em um dado momento histórico pode ser descrito como *Regime de representação*.”

Quando analisamos telenovelas devemos considerar alguns pontos como centrais e até norteadores das análises, o principal deles refere-se à essa ideia de *naturalização da diferença*. Deste modo, as constantes as relações de trabalho (patrão branco/empregado

negro) sinalizam uma tentativa em demarcar e fixar os negros em um determinado regime de representação. Para Hall (2016, p. 171): “A naturalização é, portanto, uma estratégia representacional que visa fixar diferença e, assim ancora-las para sempre. É uma tentativa de deter o inevitável *deslizar* do significado para assegurar o *fechamento* discursivo ou ideológico.” A prática de naturalizar a diferença foi típica dessas políticas racializadas de representação.

## Conclusão

O presente trabalho encara a telenovela como instrumento das práticas representacionais. Sendo extremamente poderosa para a construção dos sentidos em circulação na sociedade. Hall (2016, p.143) em suas reflexões sobre representação, argumenta que não há um significado verdadeiro, pois, vários significados são possíveis, em seus termos: “O significado *flutua*. Não há como mantê-lo fixo. Acontece que a tentativa de *fixação* é o trabalho de uma prática representacional que intervém nos vários significados potenciais de uma imagem e tenta privilegiar um deles”.

A partir das reflexões propostas por Hall (2016), é possível considerar que as narrativas construídas pelas telenovelas brasileiras buscam privilegiar algum significado. Do ponto de vista de Araújo (2004); Acevedo & Nohara (2008) e Ferreira & Silva (2017) a invisibilidade do negro, do racismo e das questões étnico-raciais nestas produções de fato carregam significados, que operam como instrumentos de exclusão de determinadas populações, assim como contribuem para o silenciamento de determinadas questões ao se concretizar como uma narrativa sobre o Brasil. Desse modo, a ausência dos sujeitos e do debate racial nessas narrativas impossibilita, em grande medida, o reconhecimento e a intensificação da discussão sobre as questões étnico-raciais entre o grande público. Para além disso, ao se assumirem a partir da negação de determinados sujeitos e disputas essas produções parecem manter certas articulações com o imaginário de que no Brasil viveríamos uma *democracia racial* e, que por este motivo, não se trabalha ou se representa determinadas questões, afinal, da experiência de onde essas narrativas geralmente partem não há uma questão a ser resolvida nessa esfera da vida social.

De acordo com Silva (2016) as narrativas, sejam elas fáticas ou fictícias, tem como ponto de partida as próprias experiências de vida, sendo assim, determinadas experiências

estão sendo narradas, enquanto outras, permanecem intocadas no âmbito televisivo. Isso está diretamente relacionado a concepção de narrativa, pois para estes narradores é possível dizer apenas sobre sua vivência, ou ao menos, não sendo possível narrar, com a potência necessária, sobre experiências que não detém. O presente debate é fundamental sobretudo para os estudos que buscam pensar a representação dos sujeitos nas narrativas veiculadas pelos grandes canais de televisão. Sem uma revisão das narrativas que são vocalizadas por esses veículos de comunicação o caminho para se atingir um grau de representação considerável pode ser um pouco mais lento e tortuoso. É preciso compreender que a representação não está apenas nas imagens, como é o caso de pensarmos sobre quantos protagonistas negros vimos nas novelas, mas sim, em compreendermos que uma só narrativa não é suficiente para captarmos os mais diferentes lados do que é de fato o Brasil, ou melhor, para compreendermos que há diferentes versões de Brasil e que todas devem caber nas concepções de realidade.

## Referências

- ACEVEDO, C. R. A. NOHARA, J. J. *Interpretações sobre os retratos dos afro-descendentes na mídia de massa*. Revista de Administração Contemporânea, p. 119-146, Curitiba, 2008.
- ALVES, A. C. *A nova abordagem racial da telenovela brasileira: ruptura ou confirmação do mito da democracia racial?*, Estudos de Sociologia [S.l.], v. 1, n. 18, mar. 2013
- AMADO, Janaína. *O Grande Mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em História Oral*. São Paulo: UNESP, 1995.
- ARAÚJO, J. Z. *A negação do Brasil. o negro na telenovela brasileira*. 2.ed. São Paulo: Senac, 2000.
- BARRETO, R. G. *Comunicação, educação e consumo: a telenovela Lado a Lado e a questão do negro no Brasil*. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – PPGCOM /ESPMSP, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Nation and narration*. London: Routledge, 1990.
- COSTA, S. *Desprovincializando a sociologia, a contribuição pós-colonial*. Revista Brasileira De Ciências Sociais - Vol. 21 Nº. 60, 2006.
- COUCEIRO DE LIMA, S. *Reflexos do "racismo à brasileira" na mídia*. Revista USP, São Paulo, n.32, 1997.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, EDUFBA, 2008.

FREYRE, G. *Casa-Grande & Senzala*. Editora Record, Rio de Janeiro, 34ª edição, 2008.

GRIJÓ, W. P.. SOUSA, A. H. F. *O negro na telenovela brasileira: a atualidade nas representações*. Estudos de comunicação n°11, p.185-204, 2012.

GRIN, M. *Modernidade, identidade e suicídio: o "judeu" Stefan Zweig e o "mulato" Eduardo de Oliveira e Oliveira*. Topoi. vol.3, n.5, pp.201-220, 2002.

HALL, S. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cultura e representação*. Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LOPES, M. I. *Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação*. Comunicação & Educação, (26), 17-34, 2003.

MEDEIROS, P.M. Rearticulando narrativas sociológicas: Teoria social brasileira, Diáspora africana e Desracialização da experiência negra. 41º Encontro anual ANPOCS. Caxambú, 2017.

\_\_\_\_\_. A produção na área de Relações raciais: uma análise teórico-metodológica das pesquisas brasileiras (2001-2017). 42º Encontro anual ANPOCS. Caxambú, 2018.

MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Identidade nacional versus identidade negra*. 1997. (Tese de Livre-Docência em Antropologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1997.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e Indústria Cultural*. Editora brasiliense. 5ª edição. São Paulo, 2001.

SILVA, M.A.M *A cultura na esteira do tempo*. São Paulo em Perspectiva. Fundação Seade, V.15, N.3, jul/set/2002, p. 102-112

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the past: power and the production of history*. Editorial Comares, 2017.