

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
BACHARELADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

MARCOS GABRIEL DA SILVA

**NOS DEEM NOSSOS NARCISOS: UMA ANÁLISE SOBRE A CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE DE PESSOAS NEGRAS A PARTIR DA REPRESENTAÇÃO NA
TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA**

Recife, 2025

MARCOS GABRIEL DA SILVA

**NOS DEEM NOSSOS NARCISOS: UMA ANÁLISE SOBRE A CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE DE PESSOAS NEGRAS A PARTIR DA REPRESENTAÇÃO NA
TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Christina Gladys de Mingareli Nogueira

Recife, 2025

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE**

Silva, Marcos Gabriel da.

Nos deem nossos narcisos: uma análise sobre a construção da identidade de pessoas negras a partir da representação na teledramaturgia brasileira / Marcos Gabriel da Silva. - Recife, 2025.

67 p. : il.

Orientador(a): Christina Gladys de Mingareli Nogueira

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Ciências Sociais - Bacharelado, 2025.

Inclui referências.

1. Teledramaturgia. 2. Racismo. 3. Subjetividade. 4. Representatividade. I. Mingareli Nogueira, Christina Gladys de. (Orientação). II. Título.

300 CDD (22.ed.)

**NOS DEEM NOSSOS NARCISOS: UMA ANÁLISE SOBRE A CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE DE PESSOAS NEGRAS A PARTIR DA REPRESENTAÇÃO NA
TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Bacharel.

Aprovado em: 18/08/2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Christina Gladys de Mingareli Nogueira (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Ana Claudia Rodrigues da Silva (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Uliana Gomes da Silva (Examinadora Externa)
Universidade Federal da Paraíba

AGRADECIMENTOS

Agradeço à espiritualidade e à ancestralidade por estarem presentes todos os dias da minha vida, e manifestarem seu amor por mim através de pessoas incríveis que me cercam.

A minha mãe, Cristiane, por toda a dedicação exercida em prol de me garantir uma boa educação, mesmo com toda a dificuldade que é ser uma mãe solo em contexto periférico. Obrigado também por me dar, aos treze anos, um dos melhores presentes da minha vida, o meu irmão, Nino. É também por ele que luto para ser alguém melhor, e transformar o mundo em um lugar melhor.

A minha orientadora, Profa. Dra. Christina Gladys, por me acolher e enxergar potencial em mim. Um exemplo do cientista social que eu almejo ser, e exemplo do poder transformador da Educação.

A Profa. Dra. Ana Cláudia Rodrigues; obrigado por me fazer sentir parte das ciências sociais, e me ajudar a entender que a Universidade é um espaço para mim, apesar dos esforços da colonialidade de me deixar de fora.

Ao meu companheiro, Berg. Obrigado por acreditar em mim quando nem eu mesmo o faço. Somente nós sabemos o quanto difícil foi o desenrolar desse trabalho, mas você esteve comigo durante todo o percurso.

A Kaiena, que durante muito tempo foi – em silêncio – a pessoa que eu almejava ser. Sempre a observando à distância e pensando durante os desafios acadêmicos que cruzavam o meu caminho “O que Kaiena faria?”, para então finalmente nos tornarmos bons amigos, e eu poder expressar em toda oportunidade possível a minha admiração. Sem o seu apoio incondicional, esse trabalho não existiria.

A minha segunda mãe, Samantha Valentine. Samantha me ensinou a força e a beleza de ser uma pessoa autêntica, e me inspira a lutar pela vida.

Sempre acreditei que ser amigo é ser apaixonado pelos seus, por isso, a Luiz Henrique e Josseyma Guerra, meu muito obrigado por serem apaixonados por mim o tanto quanto sou por vocês.

Resumo

Este trabalho analisa a construção da identidade da pessoa negra a partir de sua representação na teledramaturgia brasileira. Fundamentado na crítica cultural e crítica à perpetuação da branquia como ideal a ser alcançado, o estudo tem como objetivo principal analisar como a teledramaturgia contribui para a construção de estereótipos racistas, visando a alienação da subjetividade do indivíduo negro. A metodologia empregada é de natureza qualitativa, configurando um estudo de caso da novela *Da Cor do Pecado* (2004), da TV Globo. A análise de conteúdo abrange a música de abertura, as falas dos personagens e suas construções imagéticas. Os resultados indicam que, apesar da inclusão de personagens negros, a novela em questão promove uma identificação negativa da pessoa negra com os modelos apresentados, e perpetua estigmas que limitam a autonomia desses indivíduos. Conclui-se que essa representação superficial na teledramaturgia perpetua o racismo e inviabiliza a projeção de futuros libertários possíveis, longe de ideais racistas, reafirmando a urgência de narrativas midiáticas que promovam a afirmação positiva do ser negro.

Palavras-chave: Teledramaturgia. Racismo. Subjetividade. Representatividade.

Abstract

This work analyzes the construction of Black identity through its representation in Brazilian telenovelas. Grounded in cultural criticism and in the critique of the perpetuation of whiteness as an aspirational ideal, the study investigates how television narratives contribute to the reinforcement of racist stereotypes and the alienation of Black subjectivity. A qualitative methodology was employed, based on a case study of the TV Globo telenovela *Da Cor do Pecado* (2004). The content analysis includes the opening theme, character dialogues, and visual representations. The findings indicate that, despite the inclusion of Black characters, the telenovela promotes a negative identification with the models portrayed and perpetuates stigmas that restrict individual autonomy. The study concludes that such superficial representation in television drama sustains structural racism and hinders the envisioning of emancipatory futures free from racist paradigms, reinforcing the urgency of media narratives that affirm Black identity in a positive and empowering manner.

Keywords: Telenovelas. Racism. Subjectivity. Representativeness.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 PERCURSO METODOLÓGICO: ENTRE O DISCURSO E A IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE NEGRA.....	15
2.1 Fontes e ferramentas de coleta de dados.....	17
3 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DO SURGIMENTO DA TELEVISÃO NO BRASIL E DO DESENVOLVIMENTO DA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA.....	20
3.1 Olhando-se no espelho: a importância da telenovela para o brasileiro.....	22
4 NÃO POSSO EU CONTROLAR MINHA PRÓPRIA NARRATIVA? O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO COMO TECNOLOGIA DE RESISTÊNCIA.....	24
4.1 O futuro é mulher e negra: Ruth de Souza, a grande dama do teatro brasileiro.....	26
5 CICATRIZES INVISÍVEIS: A PSICOLOGIA SOCIAL DO RACISMO.....	28
5.1 Pele negra, sem máscaras: como o ideal de brancura aliena e massacra vivências negras.....	28
5.1.2 A produção de sentidos em <i>Da Cor do Pecado</i> como prática de violência.....	30
6 CONTEXTO E ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO E LETRA DA CANÇÃO “<i>DA COR DO PECADO</i>”	31
6.1 Análise da letra da canção	34
7 O PAPEL QUE A COR DA PELE EXERCE: UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE O QUE OS PERSONAGENS EM <i>DA COR DO PECADO</i> REPRESENTAM.....	37
7.1 Preta de Souza: a boa negra.....	37
7.1.1 Só sinto na vida o que vem de você: a idealização do branqueamento do afeto.....	38
7.1.2 Preta e Dona Lita: duas gerações de mulheres negras igualmente violentadas.....	39
7.2 Paco, o herói-branco redentor	42
7.2.1 A apropriação do Outro como modo de salvação.....	44

7.3 Raí, Dodô, Felipe e Ítalo. Ou como <i>Da Cor do Pecado</i> traçou estereótipos do homem negro geracionalmente.....	45
7.3.1 Raí e o retrato da infância negra masculina a partir da malandragem compulsória.....	46
7.3.2 Dodô e a representação da masculinidade agressiva do homem negro.....	48
7.3.3 Homens negros não sentem? Como <i>Da Cor do Pecado</i> rejeita a complexidade do afeto do homem negro.....	49
7.4 Retrato nada familiar: a família negra sob as lentes da branquitude.....	50
8 QUEBRANDO A QUARTA PAREDE: NARRATIVA DE PERSONAGENS DA VIDA REAL ACERCA DA REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA TELEDRAMATURGIA.....	52
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61
ANEXOS.....	65

1 INTRODUÇÃO

Existe um cinismo nas ciências sociais acerca dos impactos causados pela colonização nas identidades de pessoas negras no Brasil. Esse cinismo é alimentado por um racismo epistemológico, que tem por finalidade a invisibilização do conhecimento produzido por corpos marginalizados — o chamado epistemicídio (CARNEIRO, 2023). O processo de colonização é, com frequência, resumido ao viés da violência física brutal — uma forma de violência que, apesar de legítima, não dá conta da complexidade de tal processo histórico. Como aponta Florestan Fernandes, a colonização no Brasil deve ser compreendida como um genocídio “institucionalizado, sistemático, embora silencioso” (FERNANDES, 2016, p. 11), operado a partir de um conjunto de normas e ações cujo objetivo é a subjugação de um grupo sobre outro — neste caso, da branquitude sobre o povo negro.

O presente trabalho dialoga com esse entendimento, fundamentando-se na teoria crítica da cultura popular de bell hooks, em articulação com outros conceitos, como o de branquitude, conforme amplamente discutido por Cida Bento em *O Pacto da Branquitude* (2022). Para a autora, a perpetuação dessa estrutura se deve a um processo cujo “sua perpetuação no tempo se deve a um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios” (BENTO, 2022, p. 11-12). Historicamente, essa dominação operou-se, em grande parte, pelo controle do corpo negro. Tal controle, no entanto, deve ser compreendido não apenas em seu aspecto físico, mas também simbólico e psicológico, conforme o conceito de biopoder proposto por Achille Mbembe, entendido como “aquele domínio da vida sobre o qual o poder estabeleceu o controle” (MBEMBE, 2018, p. 6).

Dentro desse campo de forças, emerge uma forma de violência voltada à aniquilação do sujeito negro sem a necessidade da agressão direta: um processo de neutralização da mente negra, de apagamento das possibilidades de imaginar-se como sujeito pleno. Como afirma Sueli Carneiro: “a afirmação do ser das pessoas brancas se dá pela negação do ser das pessoas negras” (CARNEIRO, 2023, p. 12). Tal operação provoca um distúrbio profundo na formação da subjetividade negra.

Não é possível refletir sobre o desenvolvimento integral da pessoa negra sem considerar essas forças coercitivas que compõem o pensamento colonial. Trata-se de um processo frequentemente romantizado e relativizado, sustentado por ideologias como a “teoria lusotropicalista de Freyre” (NASCIMENTO, 2016, p. 41) da democracia racial, que ainda

orienta, de forma velada, grande parte das produções contemporâneas, nos mais diversos campos. O mito da democracia racial nos moldes de Gilberto Freyre ainda força relevância na contemporaneidade, forjando a ideia de que o Brasil é um paraíso multicultural, onde a raça não é indicativo de quem tem direito à vida plena ou não. Esse mito fomenta desigualdades estruturais e impede não somente o negro de enxergar plenamente em sociedade, como também o branco de desenvolver um olhar crítico sobre si mesmo. Nas palavras de Lilia Schwarcz, “pessoas brancas, em sua grande maioria, perceberam, mesmo que de forma subjetiva, suas realizações como universais e, por isso, acabaram não se racializando” (SCHWARCZ, 2024, p. 10).

O processo de racialização, portanto, é imposto ao Outro. Neusa Santos Souza afirma que “saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas” (SOUZA, 2021, p. 46). Compreende-se, assim, que a identidade negra na sociedade brasileira é resultado de um processo forçado de despersonalização e adoecimento, que aliena o indivíduo de sua cultura e de sua corporeidade. Diante disso, torna-se urgente uma “identificação positiva com a negritude, algo que o racismo, estrategicamente, tenta destruir” (DA SILVA, 2021, p. 19). Entendendo que “a identificação é conhecida pela psicanálise como a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa” (FREUD, 2010 *apud* DA SILVA, 2021, p. 19). A partir desse vínculo, o negro pode reconhecer que ser negro é também — e sobretudo — “comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades” (SOUZA, 2021, p. 46).

Neste estudo, proponho investigar como, por meio do domínio da linguagem, que “pode nos fornecer um dos elementos de compreensão da dimensão para o outro do homem-de-cor. Uma vez que falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p. 33), a hegemonia branca atua para dificultar o desenvolvimento pleno das subjetividades negras. Escolho como campo de observação a teledramaturgia, considerando a televisão como a principal articuladora de linguagens de amplo alcance no Brasil.

O interesse pela temática do racismo nas telenovelas brasileiras, e os desdobramentos deste na subjetividade da pessoa negra, surgiu a partir de uma inquietação em relação à forma como as pessoas negras são retratadas nesses produtos culturais. Enquanto homem negro, nordestino e membro da comunidade LGBTQIA+, não creio ser estranho florescer em mim tal incômodo. Esse incômodo é parte fundamental da minha trajetória como pesquisador, pois não

se trata apenas de um objeto de estudo externo, mas de algo que me atravessa enquanto sujeito e que exige um posicionamento crítico diante da produção de sentidos que impactam diretamente minha existência e a de tantos outros.

Assim, defini como objeto de análise a telenovela *Da Cor do Pecado* (2004). A escolha carrega um forte caráter afetivo, uma vez que essa foi a primeira novela que tive contato, e, a primeira novela que tive oportunidade de assistir ser protagonizada por uma mulher negra. A novela foi exibida pela primeira vez em 2004, e, embora eu tivesse apenas quatro anos de idade à época, elementos como a trilha sonora e personagens carismáticos me marcaram profundamente. A exemplo disso, a relação entre os personagens infantis Raí — interpretado por Sérgio Malheiros — e Otávio, que, à primeira vista, parecia um caso de *bullying* — o que não me incomodava menos —, mas que hoje compreendo como manifestação do racismo. Essa narrativa tocava em experiências que, mesmo de forma inconsciente, me eram familiares. O que pode ser compreendido como um aspecto da escrevivência, segundo Conceição Evaristo (2020). A violência sofrida por Raí é comum à maioria das crianças negras. A novela foi transmitida pela segunda vez na TV Globo no programa Vale a Pena Ver de Novo, dedicado a reprisar novelas marcantes, no ano de 2012 e tive a oportunidade de assisti-la novamente.

Sou parte de uma geração marcada pelo advento da tecnologia e pela expansão da internet no Brasil, nasci no ano 2000. Desde a infância, tive acesso ao computador, o que me permitiu familiaridade precoce com a ferramenta. Na adolescência, grande parte da minha vida social era *online*. Por isso, lembro que em 2016 — aos 16 anos — a cantora norte-americana Beyoncé, lançou o seu álbum visual, o *Lemonade*. Apesar de não ser a pioneira nesse segmento, nesse período, lembro que explodiram diversas discussões na internet sobre a importância da representatividade negra. Foi a primeira vez que tive contato com o debate. Alguns anos a frente, em 2018, foi lançado o filme Pantera Negra dos estúdios Marvel, acalorando a discussão da importância de mais papéis negros. Entendo agora, com as ferramentas teóricas e metodológicas de pesquisador, que parte do meu estranhamento era a diferença das realidades sociais. No Brasil, não era somente uma questão de ausência de atores e atrizes negros em papéis de protagonismo ou de destaque, mas a construção da narrativa desses personagens, a qualidade desses papéis. Esse foi o ponto inicial do desejo de investigar a temática.

Ingressei na Universidade Federal de Pernambuco em 2018, no curso de Ciências Sociais, e enfrentei, desde o início, certa frustração ao perceber o silenciamento de saberes produzidos por intelectuais negros dentro da grade curricular. Até aproximadamente o quarto

ou quinto período, o acesso a autores negros na grade era praticamente inexistente. A primeira oportunidade de contato com uma teoria crítica acerca da condição do negro na sociedade brasileira surgiu na disciplina Sociologia da Sociedade Brasileira, ministrada pelo professor Cristiano Ramalho. Somente então na disciplina de Epistemologias Negras, ministrada pela professora Ana Claudia Rodrigues, que tive um contato mais aprofundado com teorias produzidas por pesquisadores negros(as).

Minha maior inspiração para desenvolver pesquisa com um olhar racializado surgiu com o primeiro contato com a obra de bell hooks, na disciplina Antropologia do Gênero, no bloco Feminismo Negro. Apesar da disciplina ter sido ofertada por uma professora branca, esta mostrou-se interessada em discutir os diversos recortes de gênero, e não apenas reforçar uma teoria hegemônica branca. O artigo “Mulheres negras: moldando a teoria feminista” (HOOKS, 2015) despertou meu interesse pela forma crítica com que a autora articulava questões de gênero, raça e sexualidade. A partir daí, debrucei-me sobre suas produções, até conhecer “Olhares Negros: Raça e Representação”, que foi uma virada de chave na minha formação enquanto pesquisador. Nesse livro, hooks discute a importância de compreendermos o sujeito negro a partir de uma perspectiva que fuja do processo de subalternização deliberadamente promovido pela branquitude na cultura popular. De tal maneira, encontrei um bálsamo para minha inquietação, que até então não havia sido totalmente respondida.

Foi durante a disciplina Seminário de Pesquisa — que antecede o Trabalho de Conclusão de Curso — que tive a oportunidade de esboçar os primeiros caminhos desta investigação. O projeto final da disciplina foi apresentado em agosto de 2022. Minha proposta inicial era analisar a construção identitária de pessoas LGBTQIA+ e de mulheres negras heterossexuais cisgênero a partir das representações midiáticas. No entanto, percebi que o objetivo era demasiadamente amplo e que, para alcançá-lo metodologicamente, seria necessário ajustá-lo.

No início de 2023, surgiu a ideia de direcionar o foco para as telenovelas, com a hipótese de que, sendo a televisão um dos meios de comunicação mais acessíveis à população brasileira — independentemente da classe social —, as telenovelas teriam um impacto direto e duradouro na formação de subjetividades. Essa hipótese já se confirma como um conhecimento quase tácito, considerando a centralidade da televisão na vida cotidiana do brasileiro e a quantidade — necessária — de produções sobre a temática.

Em concordância com Schwarcz (2024), entende-se que a branquitude é também produtora de imagens e de imaginários sociais. Portanto, é injusto esperar que a população negra construa para si ideais subjetivos positivos quando a narrativa sobre a sua vivência é construída e disseminada por pessoas brancas comprometidas com a manutenção do pacto narcísico da branquitude (BENTO, 2022).

Não se trata aqui de partir do pressuposto de que todo telespectador é passivo e incapaz de pensar de forma crítica sobre a dominação do simbólico, como pontua Garcia (2023):

“Obviamente não se trata de criar uma caricatura dos meios de comunicação, da mídia televisiva como algo moralizante, nem mesmo insistir em uma ideia de passividade dos receptores e na coercividade da mídia hegemônica, como poderia apontar uma ideia genérica de massificação e indústria cultural.” (GARCIA, 2023, p. 44)

Contudo, é preciso entender como através de uma política racista institucionalizada nos meios de comunicação, na qual “a mídia se torna um catalisador dessas ideias e valores das elites dirigentes, fazendo parte da construção de sentido e na reprodução de ideias, linguagens, pensamentos, bem como concepções de mundo” (GARCIA, 2023, p.44), é criada uma alienação da pessoa negra, fortalecendo uma classe dominante. Surge, assim, a necessidade de uma análise aprofundada sobre as implicações dessas construções imagéticas que reforçam a lógica da subalternidade nesse sentido, a presente pesquisa se orienta pela seguinte questão-problema: Como as representações da pessoa negra na teledramaturgia da TV Globo, com foco na novela *Da Cor do Pecado* (2004), impactam a construção da subjetividade de pessoas negras e contribuem para a manutenção da hegemonia da branquitude no Brasil?

Dessa forma, este trabalho tem como objetivo geral analisar as estratégias implícitas na suposta representatividade da pessoa negra na novela pautada, e compreender como essas construções imagéticas impactam a subjetividade de pessoas negras, reforçando a manutenção de um status quo de subalternidade e da hegemonia branca, além de inviabilizar a projeção de futuros libertadores.

A pesquisa foi conduzida com abordagem qualitativa, de cunho exploratório, apoiada em uma análise textual e imagética de trechos da novela, articulando-os com referenciais teóricos dos campos das ciências sociais, com maior ênfase em estudos decoloniais, epistemologias negras e crítica da branquitude. A fim de aprofundar a compreensão do fenômeno estudado, foram realizadas entrevistas. O detalhamento da metodologia adotada será apresentado no capítulo seguinte.

Para desenvolver essa discussão, o referencial teórico se estrutura em cinco eixos centrais. No primeiro, traça-se um breve contexto histórico sobre o surgimento da televisão no Brasil, com ênfase na criação e consolidação da teledramaturgia enquanto um dos pilares da produção audiovisual nacional.

Em seguida, o segundo capítulo se debruça sobre a importância da telenovela na vida cotidiana do brasileiro, discutindo seu papel como ferramenta cultural de grande alcance e sua relevância na construção do imaginário social.

No terceiro capítulo, analisa-se a presença da pessoa negra na teledramaturgia brasileira, resgatando o papel do Teatro Experimental do Negro como instrumento político de enfrentamento ao racismo e de promoção de uma nova possibilidade de representação do corpo negro.

O quarto capítulo apresenta um tensionamento transdisciplinar com a psicologia social, concentrando-se no modo como o ideal de brancura permeia o imaginário da população negra, instaurando um processo subjetivo de auto-ódio, negação da negritude e alienação identitária.

Por fim, o trabalho se dedica à análise da novela *Da Cor do Pecado* (2004), com especial atenção à letra da canção de abertura — examinando seu contexto de composição e conteúdo simbólico. E à construção de alguns personagens centrais, evidenciando os estereótipos que atravessam sua narrativa no folhetim, e como esses estereótipos alimentam estigmas sociais.

2 PERCURSO METODOLÓGICO: ENTRE O DISCURSO E A IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE NEGRA

Atualmente, como pesquisador, comprehendo que o processo de criação e desenvolvimento de uma telenovela envolve uma construção simbólica que impacta diretamente o modo como os sujeitos se percebem e são percebidos na sociedade. A partir desse entendimento, busquei investigar como *Da Cor do Pecado* contribuiu para a formação da subjetividade de pessoas negras, a partir de uma representatividade que deve ser analisada criticamente em relação à sua profundidade e efeitos.

Este trabalho adotou uma abordagem qualitativa, descritiva e analítica. Segundo Flick, “[...] a pesquisa qualitativa pressupõe sim, uma compreensão diferente da pesquisa em geral. A pesquisa qualitativa abrange um entendimento específico da relação entre o tema e o método.”

(FLICK, 2009). Nesse sentido, Mirian Goldenberg, em *A Arte da Pesquisa*, apontou a importância de não se limitar a questões macro sobre os fenômenos sociais, levando em consideração acontecimentos e aspectos presentes nas micro trajetórias dos sujeitos pesquisados (GOLDENBERG, 2022). Nesta pesquisa, fui orientado pelo interesse em compreender como a representação do negro na telenovela moldava subjetividades negras no Brasil. Tratou-se de uma investigação de cunho interpretativo, guiada pela articulação entre mídia, representação e racismo.

Para a análise da pesquisa, utilizei a análise crítica de discurso e de conteúdo (BARDIN, 2011), fundamentada principalmente na perspectiva de bell hooks, cujas produções considero fundamentais para o campo da antropologia visual. Utilizei como base os livros *Olhares Negros: raça e representação* (2019) e *Cinema Vivido: raça, classe e sexo nas telas* (2023), para discutir como a imagem do negro era construída, por quem era construída, com que finalidade, e quais eram os desdobramentos dessa representação. A obra *Tornar-se Negro* (2016), de Neusa Santos Souza, auxiliou na reflexão sobre a experiência da pessoa negra entendendo-se em sociedade, a partir de um processo de adoecimento. Também utilizei a 6^a edição de *Psicologia Social do Racismo: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil* (2016), organizada por Iray Carone e Cida Bento, para realizar uma articulação multidisciplinar entre Ciências Sociais e Psicanálise, com o intuito de explicar o fenômeno do racismo como um agente promotor de percalços no desenvolvimento da subjetividade do negro brasileiro, ao adotar a branquia como ideal. Utilizei ainda a obra *O pacto da Branquitude* (2022), de Cida Bento, que explicitou como, por meio de um processo intencional de invisibilização de si própria, a branquitude atuava nos bastidores, promovendo a perpetuação do racismo, enquanto se ausentava de culpa e evitava uma possível reparação social e histórica — deixando a cargo do negro a discussão sobre racismo entre si e para poucos dispostos a ouvir. Essas escolhas, em diálogo, permitiram problematizar os sentidos produzidos pelas narrativas audiovisuais e seus impactos na subjetividade da população negra.

Como indicado na introdução deste trabalho, a obra examinada foi a telenovela *Da Cor do Pecado* (TV Globo, 2004), por seu protagonismo, após a virada do século, de uma personagem negra, bem como pela forma como articulava, reiterava ou tencionava estereótipos raciais. Foram analisados criticamente os seguintes elementos: a letra da música de abertura da novela e a construção narrativa e simbólica de oito personagens.

A análise buscou identificar os modos como essas construções audiovisuais contribuíam para a produção de sentidos sobre o negro, destacando a presença de estereótipos, apagamentos, exotizações e idealizações ligadas à brancura, mobilizando principalmente a já citada Neusa Santos Souza, mas também Kabengele Munanga. A leitura crítica considerou ainda o pano de fundo histórico do racismo no Brasil, com base no livro *O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um racismo mascarado* (2016), de Abdias do Nascimento, bem como a importância simbólica e cultural da telenovela, a partir de autores como José Armando Vannucci, Flávio Ricco e Rosane Svartman. Nesse contexto, realizei um paralelo entre essas duas temáticas.

A justificativa para essa abordagem reside na compreensão de que a telenovela, enquanto produto midiático de grande alcance, é uma potente ferramenta de produção de subjetividades e de naturalização de hierarquias raciais. Desvendar essas dinâmicas simbólicas exigiu uma metodologia capaz de captar os sentidos implícitos nos discursos visuais e narrativos, e de relacioná-los a uma estrutura social marcada pelo racismo e pela idealização da brancura.

2.1 FONTES E FERRAMENTAS DE COLETA DE DADOS

Para a constituição do corpus desta pesquisa, foram selecionados materiais provenientes de diferentes mídias e plataformas digitais, com o objetivo de garantir um panorama abrangente das formas de divulgação e discussão da telenovela *Da Cor do Pecado* (2004). A seleção dos materiais seguiu critérios de relevância temática, acessibilidade pública e pertinência ao objetivo de investigação.

Posto que, atualmente, é uma tarefa quase impossível separar a vida cotidiana da vida online, e fazê-lo seria “ignorar o fenômeno social da nossa era e tornar perecíveis os métodos antropológicos tradicionais por supostamente não darem conta de explicar as culturas intoxicadas pelas tecnologias nas relações sociais e materiais.” (FERRAZ, 2019, p. 48), o fato de a telenovela não estar sendo exibida no período em que o trabalho foi produzido, em canais de televisão abertos ou fechados, me levou ao campo online (MILLER; SLATTER, 2004) para realizar a coleta dos dados. Nesse âmbito, foi utilizada principalmente a plataforma de *streaming* da TV Globo, o Globoplay.

Através do acesso à plataforma em questão, que para a pesquisa serviu como um acervo documental, foi possível o acesso integral aos episódios para fins de observação e análise crítica dos personagens e tramas. A adição da novela ao catálogo do *streaming* foi parte do Projeto Resgate¹. Para isso, foi realizada uma etnografia da tela (RIAL 2004; 2005), considerando a imersão no campo, observação crítica e articulação entre o que estava sendo exibido com o referencial teórico.

No início de cada episódio da novela na plataforma é exibida a seguinte mensagem: “Esta obra reproduz comportamentos e costumes da época em que foi realizada.” Isso já ocorria quando a novela foi exibida no extinto Viva². O aviso de certa forma aponta as mazelas que assolam a obra, porém, superficialmente. Não é suficiente para explicar onde está o problema em reproduzir tais comportamentos e costumes. Em uma análise comparativa com outra novela também disponível no *Globoplay*, acusada de racismo no ano de 2005 (TERRA, 2023); A Lua me Disse, de Miguel Falabella, em virtude de duas personagens irmãs negras - Latoya e Whitney, interpretadas por Zezeh Barbosa e Mary Sheyla - que rejeitavam a negritude e violentavam seus corpos, alisando os cabelos e chegando a usar pregadores de roupa para afinar os narizes - uma técnica comumente utilizada especialmente em crianças negras. A mensagem apresentada na segunda diz: “Essa obra pode conter representações negativas e estereótipos da época em que foi realizada. A obra é exibida na íntegra porque acreditamos que essas cenas podem contribuir para o debate sobre um futuro mais diverso e inclusivo”.

Figura 01 - Aviso exibido na introdução de *Da Cor do Pecado*

¹ Projeto que consiste no resgate do acervo histórico da TV Globo, lançado em 2020.

² Inicialmente Canal Viva (2010-2012), sofreu um *rebranding* para Viva antes de ser extinto. O Viva foi encerrado em 2025 e agora é Globoplay Novelas, integrado ao serviço de *streaming* da emissora.

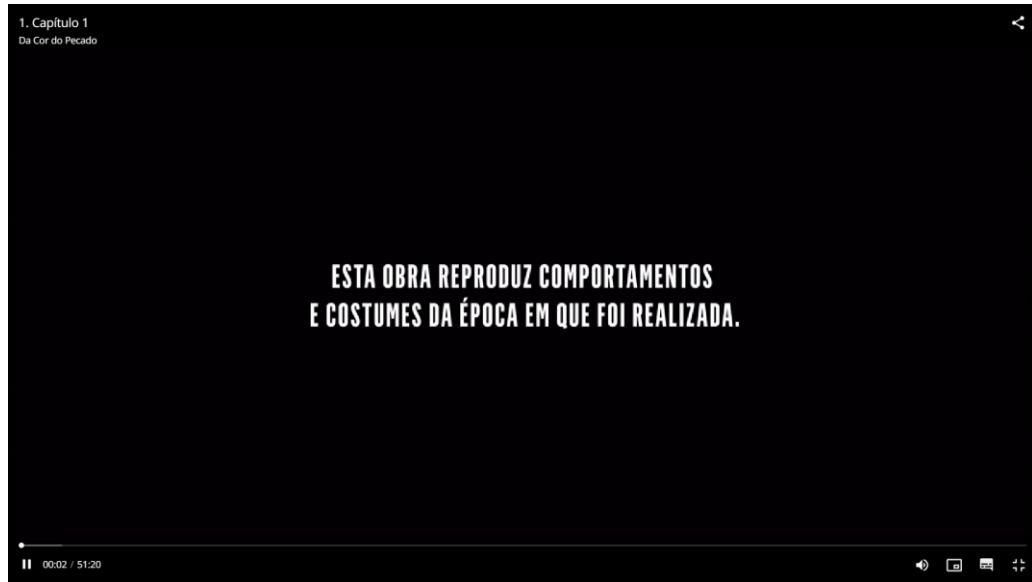


Figura 01 - Fonte: Globoplay (2025)

Figura 02 - Aviso exibido na introdução de *A Lua Me Disse*

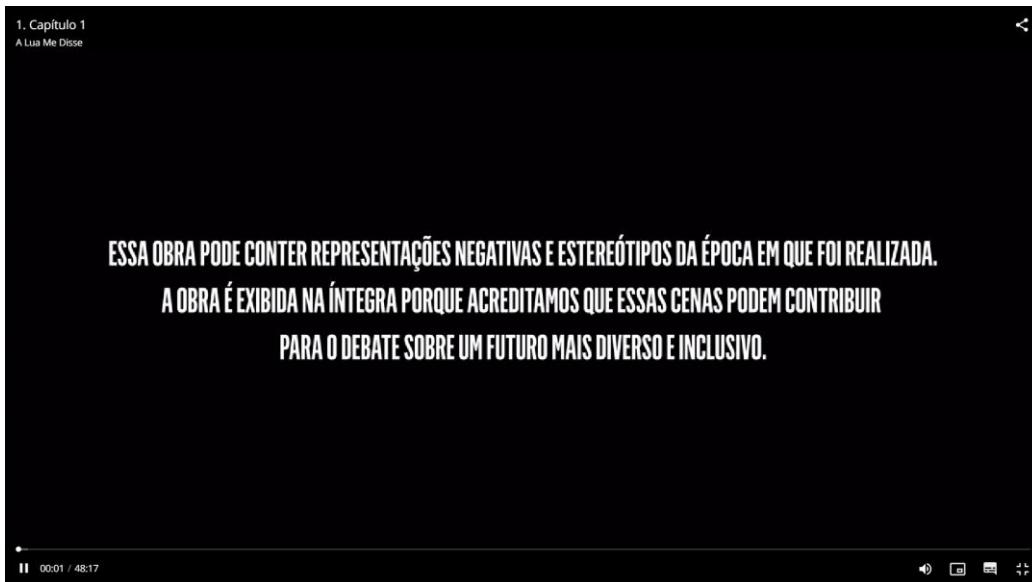


Figura 02 - Fonte: Globoplay (2025)

Ao não exibir o mesmo tipo de aviso, em duas obras que carregam o racismo em sua produção, entendemos que não é dada a devida importância ao assunto. Aqui não cabe nem ao menos fazer um comparativo entre o tipo de manifestação do racismo nas duas obras, pois, ainda que em *Da Cor do Pecado* não existia uma violência do corpo de tal forma a tentar se adaptar aos padrões de branura, a violência se manifesta em outras instâncias. Ao que parece, um tipo de manifestação de racismo é mais aceitável que outro, e *Da Cor do Pecado* não faz parte do debate para um futuro inclusivo e diverso como pontua a emissora.

Foram assistidos 45 capítulos para que pudesse ser traçada a análise detalhada dos personagens — isto é, foram dedicadas aproximadamente 40 horas de observação e análise de conteúdo. Utilizei o aplicativo de gravação de áudio do meu telefone celular para registrar os diálogos, e em seguida transcrevê-los.

3 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DO SURGIMENTO DA TELEVISÃO NO BRASIL E DO DESENVOLVIMENTO DA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA

A chegada da televisão ao Brasil data de 18 de setembro de 1950, quando foi inaugurada a TV Tupi de São Paulo (RICCO; VANNUCCI, 2017). Nesse contexto, é importante compreender que a televisão surgiu após uma concessão do então presidente da República, Eurico Gaspar Dutra, que governou o país entre 1946 e 1951.

Embora o governo Dutra tenha sucedido a Era Vargas — um período fortemente marcado pelo autoritarismo — isso esteve longe de representar um alívio para a população brasileira. Dutra alinhava-se aos interesses norte-americanos de tal maneira que, como um de seus primeiros atos no cargo, viabilizou o rompimento de relações diplomáticas com a União Soviética; continuou a perseguição aos comunistas no Brasil, fechou o Partido Comunista do Brasil e cassou os mandatos de parlamentares eleitos por esse partido.

Apesar de ter sido o facilitador do processo de entrada da Televisão no país, a consolidação desse meio de comunicação, tal como o conhecemos hoje, deveu-se, segundo Ricco e Vanucci, a Assis Chateaubriand, “dono dos Diários Associados e o empresário do setor mais influente no Brasil, tinha um bom trânsito entre os políticos e patrocinadores, era conhecido por ser ousado, visionário e conseguir tudo o que desejava.” (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 13).

Historicamente, o Brasil vivia os chamados “Anos Dourados”, uma década de revoluções tecnológicas que coexistiam com diversos levantes socioculturais. O *zeitgeist* indicava que uma revolução tecnológica estava em curso. Contudo, grupos hegemônicos enxergaram nesse espírito da época uma oportunidade para institucionalizar suas ideologias. Com a popularização do rádio e a chegada recente da televisão, os governos em exercício à época utilizaram-se desses meios e dos avanços na telecomunicação para promover suas agendas.

Não soa estranho, portanto, que um presidente cujos interesses estavam estreitamente alinhados com os dos Estados Unidos — notoriamente conhecidos por sua política expansionista, liberal e intervencionista — tenha promovido tal concessão, preparando o terreno para o golpe que o Brasil sofreria posteriormente. A televisão viria a servir, então, como um agente de articulação linguística na propagação da agenda da ditadura militar no país.

Apesar da influência de Chateaubriand, a televisão brasileira estreou com uma grade de programação fraca e “pobre em recursos” (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 23), dependendo dos artistas oriundos do rádio e do teatro. Foi assim que se iniciaram as transmissões de teleteatros, as quais marcaram o início daquilo que se viria a tornar a “cultura de teledramaturgia” (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 23).

A presença de grandes emissoras de televisão no Brasil é inegável; contudo, nenhuma alcançou o poder simbólico e a capacidade de influência da TV Globo. Diversas redes exerceram funções formadoras de opinião e ajudaram a construir uma visão tendenciosa da realidade brasileira, mas nenhuma delas teve um impacto tão profundo quanto a supracitada. Como esta pesquisa busca desenvolver uma análise em escala nacional, optou-se por eleger a TV Globo como objeto de estudo, dado seu papel central na construção e no controle de narrativas, frequentemente em consonância com uma hegemonia alheia à justiça social.

A TV Globo foi fundada em abril de 1965, pela família Marinho, então já proprietária da Rádio Globo e do jornal O Globo. Seu início não foi fácil, diante da forte concorrência da TV Tupi e dos desafios técnicos e tecnológicos da época (RICCO; VANNUCCI, 2017). No entanto, sob a direção de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho — conhecido como Boni — a emissora experimentou um crescimento exponencial.

“Com a conquista da primeira colocação em audiência na década de 1970, muito em função dos avanços da grade mas também pelo fechamento da TV UCI e de outras emissoras regionais e, anos depois, da TV Tupi, a emissora ampliou seus investimentos com a garantia de atrair boa parte da receita publicitária do país” (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 271).

A partir disso, a Globo consolidou-se como o grande baluarte da televisão brasileira, representando o chamado “Padrão Globo de Qualidade”. É amplamente reconhecido que a emissora se tornou a maior do país em termos de qualidade técnica, audiência e impacto cultural. Consequentemente, surgiram diversos movimentos político-sociais que passaram a questionar os efeitos da emissora sobre a sociedade brasileira.

Dessa forma, torna-se evidente como um grupo de comunicação, detentor do controle simbólico e com domínio sobre os mecanismos linguísticos, pode manipular a realidade conforme os interesses aos quais se alinha — interesses que, quase sempre, se mostram distantes das necessidades dos grupos historicamente subalternizados. Tal capacidade de articulação simbólica não apenas molda uma percepção coletiva de mundo, mas é também capaz de interferir na subjetividade de uma sociedade inteira — quiçá na vida íntima de um sujeito.

3.1 OLHANDO-SE NO ESPELHO: A IMPORTÂNCIA DA TELENOVELA PARA O BRASILEIRO

Apesar de ser um fenômeno cultural em toda a América Latina, a telenovela no Brasil, segundo a cineasta e escritora Rosane Svartman, “se tornaram mais naturalistas, investindo em filmar locações reais e fazendo uso da linguagem coloquial.” (SVARTMAN, 2023, p. 24), em detrimento do tom extremamente dramático que se observa nas telenovelas latino-americanas. Esse tom naturalista tem a capacidade de aproximar o telespectador da realidade por meio de um processo de identificação. Embora inseridas em um contexto ficcional, as novelas brasileiras buscam criar recortes da realidade. Configuram-se como um fenômeno cultural profundamente enraizado na identidade nacional, extrapolando sua função inicial de entretenimento para consolidar-se como um elemento central na formação e reflexão social. A teledramaturgia estabeleceu-se como um espelho multifacetado das aspirações, conflitos e transformações vivenciadas no Brasil, exercendo influência significativa que se manifesta desde o comportamento individual até o debate de questões sociais relevantes. A problemática reside no domínio da linguagem e do simbólico para o controle e regulação de determinados grupos, no caso deste estudo, os corpos negros.

Svartman afirma que “podemos constatar que a principal influência que a torna singular é o seu público, que se envolve com a trama e lhe dá novas interpretações.” (SVARTMAN, 2023, p. 27). Um dos traços mais distintivos da telenovela brasileira está em sua capacidade de estabelecer um diálogo direto com o cotidiano e os valores da população. Diferentemente de outras formas de expressão dramatúrgica, a telenovela integra-se à rotina doméstica, criando um ambiente de familiaridade e identificação com o público. Personagens complexos e tramas que abordam temas que vão desde dilemas familiares e relacionamentos afetivos conturbados até questões estruturais. Ou seja, a partir do simbólico, os indivíduos que consomem essa mídia, de forma passiva ou ativa, atribuem significados aos símbolos apresentados.

A título de exemplo do poder da telenovela em promover mudanças e discussões, a primeira telenovela exibida no Brasil foi veiculada pela emissora TV Tupi, intitulada *Sua Vida Me Pertence*, que ficou marcada por apresentar o primeiro beijo exibido em grande escala na televisão brasileira. Em *A telenovela e o futuro da televisão brasileira* (2023), é relatado que a cena “gerou protestos de todos os tipos contra a imoralidade que ameaçava os lares do país” (ALENCAR, 2002 apud SVARTMAN, 2023, p. 29). É possível imaginar, considerando o contexto histórico, o impacto que o ato — ainda que apenas um simples gesto de afeição entre duas pessoas — teve ao ser televisionado. Não que o beijo tenha sido inventado naquele momento, ou que nunca antes alguém tivesse beijado, mas o ato nunca havia sido exposto em tamanha proporção. Consta, na obra de Svartman, o relato de que “algumas pessoas ficaram alvoroçadas. Escandalizadas. Outras apenas caladas. Outras assustadas. Uma coisa importante tinha acontecido, disso todos sabiam” (ALVES, 2008 apud SVARTMAN, 2023, p. 29). A partir dali, já era possível mensurar a relevância do simbólico televisionado e seu impacto sobre a sociedade.

“No Brasil, as telenovelas correspondem a uma forma de narrativização da sociedade.” (RIBEIRO; MARQUES, 2017, p. 93). Trata-se de outro aspecto relevante: o papel da telenovela na construção e difusão de imaginários sociais. Este produto cultural contribui para a formação de entendimentos acerca do que significa “ser brasileiro”, ao apresentar uma diversidade de tipos sociais. Personagens icônicos e suas trajetórias dramáticas tornam-se parte do imaginário coletivo e fomentam debates. Elementos como moda, música e linguagem são fortemente influenciados pelas representações veiculadas nas novelas. É comum que tendências de vestuário e expressões populares ganhem notoriedade após serem incorporadas por personagens de destaque, evidenciando o alcance cultural e simbólico desse formato narrativo.

Em síntese, a telenovela brasileira ultrapassa a condição de mero entretenimento, configurando-se como uma engrenagem sociocultural complexa. Sua capacidade de entreter enquanto educa e de estimular o debate público a consagra como uma das mais significativas manifestações artísticas e comunicacionais do país. Contudo, a principal debilidade — e também perigo — da telenovela brasileira, propositalmente perpetuada pelo pacto narcísico da branquitude, é a falta de compromisso em atualizar-se e promover a justiça social para grupos marginalizados, falhando muitas vezes em retratar a realidade e servindo como ferramenta de dominação da narrativa de grupos hegemônicos, em detrimento do contínuo sofrimento dos grupos subalternizados.

4 NÃO POSSO EU CONTROLAR MINHA PRÓPRIA NARRATIVA? O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO COMO TECNOLOGIA DE RESISTÊNCIA

Considerando o que fora discutido até então, aparentemente os negros não participavam da discussão acerca da necessidade de uma melhor representação do negro, porém, não é verídico.

Para algumas pessoas da época — em especial, os brancos, condicionados pela branquitude e seu apego ideológico à exclusão de outras formas de existência — talvez aquela fosse a expressão máxima da manifestação cultural. Contudo, muito antes do surgimento da telenovela — e até mesmo da televisão — uma inquietação emergiu no intelectual, ativista e artista brasileiro, Abdiás do Nascimento, que, em 1944, no Rio de Janeiro, fundou o Teatro Experimental do Negro (TEN).

O TEN pode ser compreendido como fruto do esforço de Abdiás em “resgatar uma tradição cultural cujo valor foi sempre negado ou relegado aos ridículos padrões culturais brasileiros” (MUNANGA, 2016, p. 117). Para que pessoas negras ocupassem, futuramente, posições de representatividade na teledramaturgia brasileira, foi necessário que Abdiás iniciasse esse movimento pioneiro, começando pelo primeiro espaço de poder sistematicamente cercado pela branquitude: o teatro.

“No teatro Brasileiro, conta Abdiás, o negro não entrava nem para assistir espetáculo e muito menos para atuar no palco. Ele só entrava no teatro vazio para limpar a sujeira deixada pelo elenco e pela plateia, exclusivamente composta de brancos.” (MUNANGA, 2016, p. 117).

Apesar de não estarem presentes em nenhum dos sentidos — nem como público, nem como elenco —, os negros não deixaram de ser — supostamente — representados. Por meio de práticas como o *blackface*³, construiu-se uma narrativa que reforçava a figura da pessoa negra como um ser animalesco, marginalizado. Em um período em que era comum e socialmente aceitável que atores brancos pintassem o rosto de preto e exagerassem características fenotípicas negras com o intuito de representá-las de forma caricata e cômica; em que a mulher negra era hipersexualizada e limitada a papéis subalternos; e a juventude negra era retratada como vagabunda, o Teatro Experimental do Negro emergiu como uma tecnologia de resistência.

³ A prática racista consiste na pintura do rosto de atores e atrizes brancas com carvão, ou tinta preta, e exacerbação de fenótipos negros, para supostamente representar um personagem negro.

Segundo o próprio Abdias Nascimento, os objetivos básicos do TEN eram

“a. resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante; b. através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; c. erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do intérprete; d. tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas; e. desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que a pretexto de estudo sério focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, e assim por diante, cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade.” (NASCIMENTO, 2016, p. 129).

Se o ideal que permeava — e, dolorosamente, ainda permeia — a sociedade brasileira era o da branquitude, manifestado como epítome na figura do “negro de alma branca”, Abdias Nascimento preocupava-se em reafirmar a identidade negra a partir de um olhar do próprio sujeito negro, um olhar decolonial, ancorado na experiência da diáspora. Nesse sentido, o Teatro Experimental do Negro (TEN) ultrapassava os limites de uma escola de formação artística voltada para pessoas negras: tratava-se de um centro de formação política e cultural, um movimento estruturado para promover o fortalecimento da população negra, tanto em sua dimensão formal — sem, necessariamente, recorrer a um molde acadêmico — por meio da alfabetização, quanto no aspecto moral e ideológico.

O objetivo do TEN transcendia a esfera artística. Havia um compromisso concreto com a transformação das estruturas sociais profundamente marcadas pelo racismo. Tamanha era a preocupação de Abdias Nascimento em promover uma sociedade menos desigual para o povo negro que, segundo o próprio autor, sua iniciativa se constituiu, em seu início, com “pessoas originárias das classes mais sofridas pela discriminação: os favelados, as empregadas domésticas, os operários desqualificados, os frequentadores dos terreiros.” (NASCIMENTO, 2016, p. 129).

As propostas do Teatro Experimental do Negro dialoga diretamente com os objetivos deste trabalho, ao propor o desvelamento do véu da branquitude que aliena o indivíduo negro, capturando-o psicologicamente, e o posiciona como uma aberração dentro da própria sociedade. Para além das atividades militantes, culturais e educativas, o TEN também oferecia suporte psicológico à população negra que dele participava, entendido como “mecanismos de apoio

psicológico para que o negro pudesse dar um salto qualitativo para além do complexo de inferioridade a que o submetia o complexo de superioridade da sociedade que o condicionava.” (NASCIMENTO, 2016, p. 131). Esse fortalecimento subjetivo permitiu que o TEN atuasse como uma ferramenta de ruptura de paradigmas internalizados, contribuindo diretamente para a “liberação espiritual e social da comunidade afrobrasileira.” (NASCIMENTO, 2016, p. 131).

4.1 O FUTURO É MULHER E NEGRA: RUTH DE SOUZA, A GRANDE DAMA DO TEATRO BRASILEIRO

Dentro do Teatro Experimental do Negro (TEN), desponta uma figura que, futuramente, serviria de referência para grandes nomes femininos da teledramaturgia brasileira: Ruth de Souza. Reconhecida como uma das grandes damas do teatro nacional (IPEAFRO, 2018), antes mesmo de integrar o elenco de uma telenovela, seu primeiro grande feito foi tornar-se a primeira atriz negra a subir ao palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1945 — mesmo ano em que se integrou ao TEN —, na montagem de *O Imperador Jones*, do dramaturgo estadunidense Eugene O’Neill. Nascida em 1921, no bairro do Engenho de Dentro, subúrbio do Rio de Janeiro, filha de um agricultor e de uma lavadeira, Ruth de Souza subverteu a experiência social reservada às mulheres negras naquela época. Em 1948, conquistou uma bolsa da Fundação Rockefeller para estudar na Howard University, instituição norte-americana voltada à população negra. Sua trajetória, sem sombra de dúvidas, foi pioneira em muitos sentidos, abrindo caminhos até então inimagináveis para mulheres negras no teatro, no cinema e na televisão.

Seu papel na novela *A Cabana do Pai Tomás* (1969) foi simbólico. Representou a possibilidade de que gerações futuras de mulheres negras pudesse sonhar com o protagonismo em uma telenovela exibida pela principal emissora do país. “Apesar do papel central, o nome de Ruth não encabeça os créditos na abertura, o que ela considera comprovação do preconceito sobre artistas negros” (Instituto Itaú Cultural, 2023). Ruth interpretou Cloé, ou Tia Cloé, em uma trama adaptada de um romance estadunidense ambientado no Sul dos Estados Unidos, que retratava a rebelião de pessoas negras escravizadas nos campos de algodão em busca de liberdade. Segundo o *Memória Globo* (2021), a narrativa “fechou o ciclo de novelas com temática distante da realidade brasileira”. Entretanto, o ponto mais polêmico da produção — inclusive à época — foi o uso de *blackface* na caracterização do personagem-título, Pai Tomás, interpretado por um ator branco, Sérgio Cardoso.

Esse episódio nos leva a reflexões importantes. O primeiro ponto é a alegação de que a novela tratava de uma realidade “distante” da brasileira — o que é, no mínimo, questionável. Embora os processos de escravização nos Estados Unidos e no Brasil apresentem especificidades, ambos foram igualmente brutais. Ao utilizar o termo “distante”, corre-se o risco de sugerir que o Brasil não passou por um processo de escravização comparável, o que contribui para um apagamento histórico. Tal narrativa parece se alinhar a um esforço da emissora em distanciar-se do passado escravocrata brasileiro e evitar o enfrentamento das suas consequências. Ao invés de apresentar o processo como ele realmente é — o genocídio da população negra —, muitas vezes optou-se por retratá-lo de forma romantizada.

O segundo ponto diz respeito à escolha da emissora em recorrer a uma prática racista, como o *blackface*, permitindo que um ator branco representasse uma vivência que não lhe pertence. Ora, se era possível escalar Ruth de Souza para o elenco, conforme demonstrado pelo próprio histórico do TEN, por que não escalar um ator negro para interpretar Pai Tomás? Aqui, nota-se que, ao homem negro, foi negado até mesmo o direito de ser mal representado. Seu corpo foi totalmente apagado. Trata-se de mais um exemplo do controle narrativo exercido pela branquitude sobre as experiências do Outro.

Há ainda um erro recorrente na história da teledramaturgia: Ruth de Souza é frequentemente citada como a primeira mulher negra a protagonizar uma novela no Brasil. No entanto, esse marco pertence a Yolanda Braga, que estrelou *A Cor da Sua Pele* em 1965, na extinta TV Tupi. A trama girava em torno de um relacionamento interracial entre Dudu, jovem branco de família rica, e Clotilde — interpretada por Yolanda —, empregada doméstica da família. Em uma busca por registros da novela no *Memória Globo*, não se encontra qualquer menção à produção.

Percebe-se, nesse caso, uma intersecção de diversas formas de violência simbólica. Primeiro, ao delegar à mulher negra o papel de empregada doméstica; segundo, ao estruturar a narrativa do protagonismo em torno de um amor impossível, condicionado à renúncia de privilégios por parte do homem branco; terceiro, pela escassez de registros e documentos disponíveis sobre a obra. A problemática que este trabalho se propõe a iluminar, no entanto, não se limita a esse episódio isolado. Mesmo com o processo de redemocratização do país, a chegada dos anos 2000 e os avanços no debate público sobre questões sociais, a estrutura narrativa continuou a repetir padrões coloniais.

A novela *Da Cor do Pecado* marcou o retorno de uma mulher negra ao protagonismo na maior emissora do país, em um contexto contemporâneo e urbano, com Taís Araújo em um papel central. No entanto, uma análise mais atenta revela que essa escolha esteve longe de representar uma ruptura com os padrões históricos. Ao contrário, tratava-se de mais um eco da representação estigmatizada do negro na teledramaturgia. A presença de Taís Araújo, embora celebrada, ainda estava ancorada em estereótipos e limitações estruturais que mantêm a hegemonia da branquitude como detentora do poder narrativo.

5 CICATRIZES INVISÍVEIS: “A PSICOLOGIA SOCIAL DO RACISMO”

O subtítulo desta seção é uma referência direta à obra organizada por Iray Carone e Aparecida Bento, de mesmo nome, utilizada para corroborar com a necessidade de uma compreensão holística do racismo.

No contexto deste trabalho, a articulação multidisciplinar entre as ciências sociais e a psicologia social para a compreensão do fenômeno do racismo no Brasil revela-se de extrema importância. Há trabalhos pioneiros, como os de Neusa Santos Souza, Aparecida Bento, Isildinha Baptista, entre outros, que buscaram compreender as estruturas psíquicas subjacentes ao fenômeno do racismo. Munanga (2016) compara o preconceito racial a um:

“iceberg cuja parte visível corresponderia às manifestações do preconceito, tais como as práticas discriminatórias que podemos observar através dos comportamentos sociais e individuais. Práticas essas que podem ser analisadas e explicadas pelas ferramentas teórico metodológicas das ciências sociais que, geralmente, exploram os aspectos e significados sociológicos, antropológicos e políticos, numa abordagem estrutural e/ou diacrônica. A parte submersa do iceberg correspondem, metafóricos preconceitos não manifestos, presentes invisivelmente na cabeça dos indivíduos, e as consequências dos efeitos da discriminação na estrutura psíquica das pessoas.” (MUNANGA, 2016, p. 11).

A partir dessa perspectiva, comprehende-se que é inviável dissociar mente e corpo ao tratar do processo de subjetivação e sofrimento vivido pelo negro no Brasil. O fenômeno do racismo exige uma análise holística, que reconheça a existência de processos ocultos e silenciosos — sustentados, muitas vezes, por agentes que desejam manter tais processos ocultos.

5.1 PELE NEGRA, SEM MÁSCARAS: COMO O IDEAL DE BRANCURA ALIENA E MASSACRA VIVÊNCIAS NEGRAS

Definitivamente, a experiência de se reconhecer como negro na sociedade deve ser compreendida sob um viés interseccional (Collins; Bilge, 2021). Contudo, embora a vivência

do sujeito varie de acordo com os diversos marcadores sociais que o atravessam, no que diz respeito à raça, o processo de socialização do indivíduo negro costuma ser compartilhado por uma via comum: o auto-ódio forjado por meio de uma ideologia de branqueamento, como tentativa de induzir o negro à renúncia de sua própria identidade.

Não é incomum, por exemplo, que uma criança negra cresça ouvindo comentários depreciativos sobre a textura do seu cabelo, a cor da sua pele, o tamanho do nariz ou da boca. Trata-se de um processo amplamente normalizado, estruturado historicamente pelo colonizador, que impõe o desejo de tornar-se aquilo que é vendido como ideal. A educadora e antropóloga Nilma Lino Gomes (2019), acrescenta que o racismo é um problema manifestado desde a infância e que é necessário ser combatido desde muito cedo.

Inicialmente, esse projeto de branquitude foi formulado como tentativa de “limpeza racial”, uma vez que ser negro era considerado uma mancha social, e a convivência com o Outro, tolerável apenas mediante a sua assimilação estética. No Brasil, instaurou-se um processo sistemático de miscigenação com o objetivo de embranquecer a população — na expectativa de que, com o tempo, o país se tornasse majoritariamente branco (Carone, 2016).

A ideologia do branqueamento buscou criar “uma nova raça brasileira, mais clara, mais arianizada, ou melhor, mais branca fenotipicamente, embora mestiça genotipicamente.” (MUNANGA, 2016, p. 13). Contudo, nos registros históricos, essa tentativa de “limpeza” não chegou a ser plenamente legitimada nem mesmo sob a ótica do racismo científico, como demonstra o exemplo do psiquiatra italiano Cesare Lombroso e sua “antropologia criminal” (BENTO, 2016, p. 40). A frágil teoria eugenista de Lombroso delineava um perfil criminal cujo biotipo era negro, essencializando o corpo e condenando sua mente e alma à marginalidade.

Portanto, o processo de miscigenação como ferramenta de apagamento da raça negra no Brasil pode ter fracassado em seu propósito original, mas não foi descontinuado. Na contemporaneidade, ainda serve como justificativa para que muitos indivíduos negros evitem a autoafirmação racial. Cria-se, assim, uma barreira subjetiva que impede a identificação com a negritude, impulsionando o sujeito a buscar um ideal de brancura que jamais será atingido — pois, como afirma Souza, “ser branco lhe é impossível” (SOUZA, 2016, p. 73).

Esse deslocamento identitário compromete profundamente a autoestima do sujeito negro, afetando não apenas sua percepção física, mas também sua dimensão intelectual e espiritual. “Sentimentos de culpa e inferioridade, insegurança e angústia, atormentam aqueles

cujo ego caiu em desgraça diante do superego.” (SOUZA, 2016, p. 73). Dessa forma, o indivíduo negro é lançado em uma espiral de autodesvalorização. Traça-se, então, uma linha invisível — mas concreta — que determina onde ele pode ou não estar, o que pode dizer, quais cargos pode ocupar, como deve se comportar e quais espaços lhe são permitidos.

5.1.2 A PRODUÇÃO DE SENTIDOS EM *DA COR DO PECADO* COMO PRÁTICA DE VIOLÊNCIA

Da cor do Pecado é uma novela escrita por João Emanuel Carneiro, em colaboração com Ângela Carneiro, Vincent Villari e Vinícius Vianna⁴. O texto foi supervisionado por Silvio de Abreu. A questão chave nesse processo de escrita e produção da novela, é que, nos papéis centrais não existe a contribuição de uma pessoa negra sequer. Isto é, o texto da novela - a história que tem como protagonista uma mulher negra, e personagens outros também negros, independente do grau de centralidade destes - foi inteiramente elaborado por pessoas brancas.

No capítulo O Roteirista e seu Ofício da obra *Da Criação ao Roteiro: Teoria e Prática* (2018), Doc Comparato, após apresentar diferentes perspectivas sobre a profissão de roteirista, encerra o capítulo argumentando que, em uma instância mais simplória, “o roteirista é aquele que cria sonhos, faz sonhar os outros e se alimenta dos próprios sonhos.” (COMPARATO, 2018, p. 460). O roteirista seria, então, um contador de histórias. Em paralelo à construção do texto de *Da Cor do Pecado* com o argumento apresentado acima, revela-se então o caráter ideológico impresso na narrativa. Com entendimento de que a neutralidade total é impraticável no processo de produção, são relevadas as impressões que foram colocadas no desenvolvimento da imagem do negro.

Em *Racismo Recreativo* (2019), Adilson Moreira nos apresenta a manipulação do humor como prática de violência racista na mídia: “Pensamos que o racismo recreativo é uma política cultural característica de uma sociedade que formulou uma narrativa específica sobre relações raciais entre negros e brancos: a transcendência racial.” (MOREIRA, 2019, p. 95). Apesar do humor não ser central nos núcleos em que os personagens negros da telenovela em questão estão inseridos, o romance toma esse papel de suavizar o racismo e perpetuar a ideia

⁴ Informações disponíveis no acervo de memórias da TV Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/da-cor-do-pecado/noticia/da-cor-do-pecado.ghtml>> Acesso em 25 jul. 2025.

de uma harmonia racial. Isto é, toda opressão é permitida se justificada a partir da perspectiva do romance.

Em linhas gerais, as análises realizadas no capítulo seguinte estão de acordo com Adilson Moreira, no sentido em que ele defende que a produção racista de sentidos através do racismo recreativo é parte de uma estratégia da hegemonia dominante a fim de garantir uma respeitabilidade social exclusiva do branco. Por mais que o branco seja vilão em *Da Cor do Pecado*, existem meios que justifiquem essa vilania, seja a suposta ignorância racial e de classe supostamente inerente ao homem branco de classe alta, seja o amor salvador do homem branco, ou até mesmo a ambição e o ódio disfarçados por um desespero em ser amada da mulher branca racista. *Da Cor do Pecado* é, definitivamente, uma novela escrita por brancos, pensada para brancos, para entretenimento único e exclusivo do branco, sem preocupação alguma em criar sentidos positivos da negritude.

6 CONTEXTO E ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO E LETRA DA CANÇÃO “DA COR DO PECADO”

A canção de abertura da novela foi escrita pelo compositor e violonista carioca Alberto de Castro Simões da Silva, popularmente conhecido como Bororó. Sobrinho da Marquesa de Santos — Domitila de Castro do Canto e Melo —, Bororó é frequentemente descrito como uma figura boêmia. De acordo com o portal do Instituto Música Brasilis⁵, “suas poucas obras são de extrema importância para a MPB devido à alta qualidade de suas letras e a sua originalidade melódica e harmônica.” (BRASILIS, s.d.). Bororó faleceu no Rio de Janeiro em 7 de junho de 1986, aos 87 anos de idade.

No livro *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, Vol. 1 (1997, 6^a ed. 2006), de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, a canção *Da Cor do Pecado* — datada de 1939 — é descrita como um samba irreverente, cuja letra é considerada “uma das mais sensuais da música popular” (SEVERIANO; DE MELLO, 2006, p. 177). Como é possível inferir, a obra em questão propõe traçar uma linha temporal, narrando as histórias das músicas consideradas

⁵ Instituto sem fins lucrativos, criado por Rosana Lanzelotte em 2009, com o objetivo de preservar e promover o patrimônio musical brasileiro.

mais relevantes da música popular brasileira. Nesse contexto, é apresentada a narrativa sobre como se deu a inspiração para a composição:

“Segundo o autor, a “musa desses versos chamava-se Felicidade, uma mulher de vida pregressa, pouco recomendável”, que trabalhava em frente ao Tribunal de Justiça e lhe foi apresentada por Jaime Távora, oficial de gabinete do ministro José Américo. Iniciou-se assim um romance de vários anos em que Bororó foi responsável pela mudança de vida da moça.” (SEVERIANO; DE MELLO, 2006, p. 177).

Todas as demais informações disponíveis encontradas durante a pesquisa sobre Felicidade, além das já mencionadas, referem-se ao relato de sua morte, contado pelo próprio Bororó ao *Jornal do Brasil*, conforme matéria localizada no site *Arquivo Marcelo Bonavides - Estrelas que nunca se apagam*⁶ (BONAVIDES, 2025), em um artigo publicado em 7 de junho de 2025 — 39 anos após o falecimento do compositor. O autor do blog obteve, por meio do acervo de memórias do *Jornal do Brasil*, imagens da publicação original que abordavam o relacionamento entre Bororó e a musa inspiradora da canção. Segundo a matéria, a causa da morte de Felicidade foi uma gripe.

Figura 03 - Trecho da matéria do Jornal do Brasil sobre o relacionamento de Bororó e Felicidade

Bororó relutou durante muitos anos em revelar o nome da musa de **Da cor do pecado**, mas, em 1983, acabou contanto ao JORNAL DO BRASIL:

— Ela se chamava Felicidade, mulher de vida pregressa pouco recomendável que trabalhava em frente ao Tribunal de Justiça. Eu cantava bem, fazia versos bonitos e ficou uma simpatia recíproca. Mudei a vida dela, pus nos eixos. Saímos muito, ficamos uns cinco ou seis anos juntos, até que ela se casou com um médico. Um dia Felicidade foi a Paquetá e pegou uma gripe que a levou à morte.

Figura 03 - Fonte: Jornal do Brasil (1986)

Das diversas problemáticas que envolvem o processo de composição da canção, diferentes recortes interseccionais se articulam para construir uma narrativa depreciativa da mulher negra. A primeira questão a ser pontuada refere-se à experiência de mulheridade atribuída à personagem Felicidade — se é que este era, de fato, seu nome — ser associada à perversão, descrita como uma mulher de "vida pregressa e pouco recomendável", sem que haja justificativa plausível para tal, o que a posiciona sob um olhar de desqualificação moral. Em

⁶ Blog idealizado pelo Pesquisador Musical, Historiador, Jornalista e Ator cearense, Marcelo Bonavides. Que na seção “Sobre mim” do blog relata que pesquisa cantoras e atrizes de teatro musical há 36 anos.

contrapartida, o compositor da canção é enaltecido como boêmio e amante das mulheres, atributos esses romantizados e valorizados socialmente.

Sherry B. Ortner, em seu ensaio *"Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?"* (ORTNER, 1979), revela um paralelo em que as mulheres são frequentemente associadas à natureza — em um sentido estruturalista — sendo definidas como menos racionais, mais impulsivas e descontroladas, enquanto os homens se situam na esfera da cultura, da razão e do intelecto. Nesse contexto, enquanto Bororó é reconhecido como um compositor brilhante, autor de uma das letras mais marcantes e sensuais da música popular brasileira, Felicidade é reduzida à figura da “mulher da vida”, cuja existência foi supostamente redimida pela ação transformadora de um homem branco pertencente à elite cultural. Um morreu como ícone; dela, sabe-se apenas que morreu como uma oportunista — sem que mais nenhuma informação sobre sua trajetória tenha sido preservada.

Outro aspecto que não deve ser negligenciado é o fato de que Felicidade era definitivamente uma mulher negra. A evocação do “corpo moreno”, presente na letra da canção — discussão que será aprofundada posteriormente — permite inferir essa racialização. Nesse sentido, sua condição de mulher negra não apenas agrava a estigmatização a que foi submetida, como também revela a intersecção entre racismo e sexism. A criação de uma canção dedicada a uma mulher cuja imagem seria, posteriormente, degradada pelo próprio autor que afirma ter nutrido sentimentos por ela, vai ao encontro da argumentação de bell hooks, segundo a qual:

“Representações do corpo de mulheres negras na cultura popular contemporânea raramente criticam ou subvertem imagens da sexualidade da mulher negra que eram parte do aparato cultural racista do século XIX e que ainda moldam as percepções hoje.” (HOOKS, 2023, p. 128).

Assim como tantas outras mulheres negras nos mais variados produtos culturais, Felicidade foi essencializada e reduzida a um estereótipo.

Considerando o processo de criação da canção e o contexto histórico em que foi produzida, proponho, a seguir, uma leitura da letra a partir da Análise do Discurso nos moldes propostos por Michel Foucault. Com foco em trechos específicos, o objetivo é compreender os efeitos de sentido produzidos pela linguagem poética em sua articulação com a construção simbólica da negritude no contexto da obra. Busca-se, assim, evidenciar como os enunciados presentes na canção mobilizam representações de raça, subjetividade e identidade.

6.1 ANÁLISE DA LETRA DA CANÇÃO

Esse corpo moreno / Cheiroso e gostoso que você tem

“É possível considerarmos que outra força ideológica racista acerca da cor da pele e da mestiçagem também tem vigorado no Brasil, trata-se da ideologia do morenamento” (COSTA, 2014 apud COSTA; SCHUCMAN, 2022, p. 471). A evocação dessa morenidade da pele como uma forma de mascarar a negritude é um produto das tentativas de miscigenação como projeto de arianização do povo brasileiro. Ou seja, ter a pele morena posiciona a pessoa negra dentro de um espectro místico-romântico que Gilberto Freyre atribui ao processo de miscigenação. Romantizada nas páginas de Freyre, a morenidade seria a chave para a superação das estigmatizações atribuídas ao corpo negro:

“Aliás o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos muito mais do que as "virgens pálidas" e as "louras donzelas".” (FREYRE, 2003, p. 72)

A utilização dos termos “cheiroso” e “gostoso” são postos quase que de forma antropofágica. Essas expressões reduzem o corpo da mulher negra a um objeto disponível para o consumo erótico. Sugere-se que esse corpo esteja à disposição, como mercadoria ou presa. Trata-se da evocação de uma “nostalgia de um passado racista em que os corpos das mulheres negras eram mercadorias disponíveis para qualquer pessoa branca que pudesse pagar seu preço” (HOOKS, 2023, p. 128).

Costa e Schucman apontam:

“...importante trazer esse apontamento sobre essa hipótese teórica acerca da existência da ideologia do morenamento porque – e ainda que essa ideologia seja alienante e mesmo que diga respeito à defesa de uma morenidade não escura – ela dá ensejo para que a pessoa negra, ao se reconhecer psíquica e defensivamente como morena, realize um processo de identificação que carrega marcas positivas, são elas que dariam certo alívio à pessoa quando assim se vê.” (COSTA; SCHUCMAN, 2022, p. 473)

O termo “moreno” passa a operar como categoria alienante, oferecendo ao sujeito negro um recurso simbólico mais palatável para lidar com sua odiada autoimagem. Conforme demonstram as autoras, trata-se de uma categoria socialmente aceita no Brasil devido à associação entre brancura e atributos positivos, ao passo que desvaloriza a identidade negra. Dessa forma, a morenidade enfraquece os vínculos identitários da população negra com sua

negritude, perpetuando a marginalização simbólica. É importante destacar que um dos esforços históricos do movimento negro brasileiro é justamente a superação dessa categoria.

É um corpo delgado / Da cor do pecado, que faz tão bem

O adjetivo “delgado” remete a uma corporalidade esguia, esbelta, que contrasta com as representações historicamente atribuídas ao corpo da mulher negra. As mulheres africanas escravizadas foram sistematicamente exotizadas e descritas por meio de características hiperbólicas: quadris largos, seios volumosos e genitália desproporcional; compondo uma imagem grotesca e desumanizante, conforme registrada nos relatos coloniais. O corpo descrito na canção distancia-se dessa construção — devido à evocação da morenidade — e torna-se símbolo de um tipo “aperfeiçoado” do corpo feminino negro. Trata-se de um deslocamento racista que posiciona a mulher morena (ou mulata) como objeto de desejo, enquanto desumaniza a mulher negra de pele mais escura.

No caso das mulheres negras retintas, o exemplo mais emblemático é o de Sarah Baartman, cuja exploração sexual e exibição pública em cabarés europeus ilustra o grau de desumanização a que foram submetidas: “Partes de seu corpo eram apresentadas como evidências que embasavam ideias racistas de que pessoas negras eram mais próximas dos animais do que os outros seres humanos.” (HOOKS, 2023, p. 129). Mesmo após sua morte, seu corpo foi dissecado e exposto, como se fosse um artefato de museu.

O corpo da mulher “morena”, por outro lado, é objetificado de maneira distinta. Como observa Lélia Gonzalez (2020), no carnaval brasileiro, essa corporalidade é exaltada e exportada como símbolo de brasiliidade: “É nesse instante que a mulher negra se transforma única e exclusivamente na rainha.” (GONZALEZ, 2020, p. 80). É um corpo atrativo e digno de ser exportado para a mídia internacional como um produto brasileiro.

Ambas as formas de representação — seja pela fetichização do corpo exotizado e hipersexualizado, seja pela exaltação carnavalesca — reforçam estruturas coloniais que instrumentalizam o corpo da mulher negra para fins de entretenimento e prazer masculino.

Segundo Bento (2016), em diálogo com Frantz Fanon (1980), o ódio racial guarda também uma dimensão de medo. A sexualidade reprimida da sociedade europeia cristã é projetada no corpo negro. O desdobramento desse medo, além de genocídio, encarceramento e internação em massa da população negra, colocou sobre a mulher negra o fardo de carregar o

“pecado” na cor da sua pele. Isto é, a mulher negra vista como sexualmente descontrolada, representa ameaça para a estrutura familiar europeia, logo carrega consigo o mal.

Esse beijo molhado / Escandalizado, que você me deu / Tem um sabor diferente / E a boca da gente jamais esqueceu

A permissividade da sexualidade da mulher negra existe apenas quando responde ao desejo do homem branco. A expressão “beijo escandalizado” sugere um superpoder inato à raça, esse gesto seria por natureza transgressor, exótico, carregado de erotismo. Um beijo dado por uma mulher branca dificilmente receberia essa mesma qualificação.

Quando você me responde coisas com graça / A vergonha se esconde / Então se revela a maldade da raça

Neste trecho, é perceptível a tentativa de o autor da canção se colocar como um sujeito recatado, envergonhado, seduzido pelas atitudes da mulher negra. A atribuição da “maldade da raça” — expressão absolutamente racista — evoca o imaginário que constrói o corpo negro como corrompido, pecaminoso. A referência se articula com o dito popular racista citado por Freyre: “Branca para casar, mulata para fornicular, negra para trabalhar.” (FREYRE, 2003, p. 36).

Cheiro de mato / Cheiro de fato / Saudade, tristeza / Simples beleza / Teu corpo moreno, moreno / Enlouquece, eu / Eu não sei bem porquê / Só sinto na vida o que vem de você

A repetição de referências naturalistas como “cheiro de mato” reafirma o enquadramento da mulher negra como parte da natureza — selvagem, instintiva, exótica — em oposição à racionalidade atribuída à branquitude. O encerramento da canção, de tom supostamente romântico, opera como forma de suavizar a carga racista e sexista das estrofes anteriores.

No entanto, como aponta Aparecida Bento: “O silêncio, a omissão ou a distorção que há em torno do lugar que o branco ocupou e ocupa, de fato, nas relações raciais brasileiras.” (BENTO, 2016, p. 29). Trata-se de um mecanismo da branquitude para manter seus privilégios e excluir-se da responsabilidade pela construção desses estereótipos.

7 O PAPEL QUE A COR DA PELE EXERCE: UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE O QUE OS PERSONAGENS EM DA COR DO PECADO REPRESENTAM

7.1 PRETA DE SOUZA: A BOA NEGRA

Preta de Souza, protagonista da novela, interpretada por Taís Araújo, representa a primeira mulher negra a ocupar um papel central com grande alcance na teledramaturgia brasileira veiculada pela TV Globo. Mulher negra, pobre e nordestina, a personagem, embora tenha sido vendida como um marco para a comunidade negra devido ao seu protagonismo, revela, sob uma análise crítica, a manutenção de diversos estigmas que pouco contribuíram para a construção de uma representação positiva da mulher negra no imaginário nacional.

Preta é descrita como uma figura benevolente e batalhadora. Ainda que tais qualidades possam parecer louváveis, essa construção retoma o estereótipo da “boa negra”, atrelado a características como submissão, docilidade e resignação. No portal Memória Globo, a personagem é apresentada como alguém que “apesar do passado triste, não é rancorosa: vê sempre o lado bom da vida e dá um jeito para sobreviver” (GLOBO, 2022). Tal descrição reforça a noção de que a força e a bondade da mulher negra seriam produtos diretos da marginalização a que está submetida, e não virtudes desenvolvidas a partir de sua agência individual.

Trata-se de uma mulher jovem adulta constantemente infantilizada. Sua maneira de se expressar carrega elementos de ingenuidade, e seus figurinos e adereços – com borboletas, contas coloridas, flores bordadas, estampas florais e de animais⁷ – colaboram para esse enquadramento visual e simbólico. Inclusive, sua fala nos primeiros vinte capítulos da obra – fase delimitada nesta análise como a primeira da novela, até o momento em que descobre a gravidez – é impregnada de uma inocência idealizada, o que reforça sua construção como uma figura pueril.

Apesar de ocupar o posto de protagonista, Preta é reduzida à condição de mulher apaixonada, cujo arco narrativo gira em torno de sua relação com Paco, bem como das violências – sutis ou explícitas – que sofre em razão dessa relação. Mesmo após a suposta morte

⁷ Ver a Figura 04 no Anexo A.

do personagem, ela dedica sua vida à criação do filho, que considera um “pedaço do pai”, depositando nessa maternidade a única possibilidade de superação do luto. Tal construção reforça o estereótipo da matriarca (hooks, 2019), que se revela ilusório, pois toda a estrutura familiar ainda orbita em torno da figura masculina – mesmo ausente. A esperança depositada na aceitação da criança por Afonso, pai de Paco, evidencia o desejo de legitimação por parte de uma família branca, conferindo à criança um suposto futuro digno. A autonomia de Preta é insustentável, pois, sob a lógica da narrativa construída, “só existe uma porta de saída, que dá no mundo branco” (FANON, 2008, p. 60). O esforço de Preta em transitar no universo da branquitude a coloca em posição de constante submissão e vulnerabilidade frente às violências sofridas.

7.1.1 Só sinto na vida o que vem de você: a idealização do branqueamento do afeto

É particularmente desconfortável observar a forma como a personagem questiona repetidamente o amor de Paco, utilizando sua cor como justificativa para uma suposta inferioridade. No capítulo cinco, o seguinte diálogo é revelador: “Você quer casar comigo mesmo? Com essa neguinha aqui?” (Preta). Ao que Paco responde: “Com essa neguinha aqui.” Preta insiste: “Tem certeza? Olha, ainda dá tempo de desistir.” E ele retruca: “Eu quero me casar com você. Eu só penso em me casar com você. Minha vida não vai ter mais sentido se eu não me casar com você!” Tal cena remete imediatamente aos versos finais da música de abertura da novela: “Teu corpo moreno, moreno / Enlouquece, eu / Eu não sei bem porquê / Só sinto na vida o que vem de você”. Nota-se aqui o romantismo como instrumento para legitimar a exotização do corpo da mulher negra. O sentimento de inferioridade que atravessa Preta ilustra o que Frantz Fanon (2008) argumenta sobre a necessidade de erradicar a sensação de subalternidade para que o amor autêntico se concretize. A constante tentativa da mulher negra de compensar a cor da sua pele – interpretada como falha – está presente na estrutura simbólica que conforma a representação da mulher negra na cultura popular. Neste contexto, o corpo de Preta torna-se o fator chave dessa compensação.

A segunda fase da novela – a partir do capítulo vinte, conforme delimitado – marca a ruptura com essa inocência. A infantilização cede espaço a outro estereótipo amplamente difundido na mídia: o da “mulher negra raivosa”. Essa raiva, entretanto, emerge como um desdobramento do “amor materno sacrificial” (hooks, 2024, p. 65), amplamente valorizado na experiência das mulheres negras. Tal abnegação, longe de representar um traço de força ou amor naturalizado, como a narrativa tenta sugerir, se mostra, segundo hooks (2024), uma das

razões centrais da angústia e frustração dessas mulheres. Em suas palavras: “as mulheres negras que abraçam esse ideal geralmente contam as mais trágicas histórias sobre serem usadas, exploradas e abandonadas” (hooks, 2024, p. 66). Ainda que vulnerável, Preta passa a ser retratada como uma mulher tomada pela cólera, reagindo com histeria e agressividade – inclusive física – diante de conflitos de qualquer natureza. Sua raiva é uma resposta ao constante enfrentamento de situações de racismo, principalmente na tentativa de apresentar seu filho ao “mundo branco” de seu pai.

Diante de tantas problemáticas que poderiam ter sido tratadas com maior responsabilidade narrativa, um dos aspectos mais críticos na construção de Preta de Souza – além do racismo escancarado presente nas ações dos antagonistas – é a forma como a novela a insere em uma trajetória que frequentemente busca embranquecer sua afetividade. Essa escolha narrativa reforça o mito de que o “final feliz” da mulher negra estaria condicionado à aceitação e ao amor de um homem branco, alimentando o ideal de ascensão social e afetiva por meio do relacionamento interracial.

7.1.2 Preta e Dona Lita: duas gerações de mulheres negras igualmente violentadas

O romance interracial redentor dos protagonistas enfrenta diversos percalços para sua concretização. Nesta seção, será analisado um desses entraves: o temor de uma mulher negra, mais velha que a personagem principal, Dona Lita – mãe de Preta, interpretada por Solange Couto – do abandono latente, fruto da colonização.

A mãe da protagonista, desde os primeiros capítulos, desacredita das boas intenções de Paco e desencoraja fortemente a filha a prosseguir em sua incansável luta para consolidar o relacionamento. Dona Lita é proprietária de uma barraca de ervas na Feira da Praia Grande, no Centro Histórico de São Luís.

O folhetim não explicita se, após a morte do pai de Preta, Dona Lita chegou a envolver-se romanticamente com alguém. Assim, esta análise parte do pressuposto de que a mulher preferiu seguir uma vida solitária e direcionar seus esforços para cuidar da filha e da casa. Dona Lita é descrita na página de personagens do Memória Globo como alguém que “não se deixa abater nem pela doença – sofre de leucemia –, nem pelas dificuldades financeiras que sempre teve de enfrentar para sobreviver e criar Preta, sua filha única” (GLOBO, 2022). Mais uma vez, a força inerente da mulher negra, produto de uma vida sofrida, é pautada. Há uma fixação cruel

da brancura em produzir a imagem de uma mulher forte e independente, ignorando a violência sofrida.

Quando Paco retorna ao Rio de Janeiro pela primeira vez, após conhecer Preta, tenta entrar em contato com a mulher por telefone. Dona Lita atende à chamada e pede que o homem não incomode mais sua família, sob a justificativa de que Preta não quer mais saber dele. Em uma cena em que Preta está chorando a ausência do namorado e a falta de contato entre os dois, Dona Lita afirma que seria melhor dessa forma, que, caso ele voltasse, o homem a levaria para o Sul⁸, a faria sofrer, a faria de escrava e depois a dispensaria. Ela encerra com o seguinte questionamento: “Ah, filha, quem num ia querer neguinha ajeitada que nem você? Depois é com as brancas que eles casam.” Com esse questionamento, fica perceptível no texto da novela que é impossível se desprender do ditado popular de que apenas as brancas são para casar, enquanto as mulatas – como Preta – são para fornicular. Consternada, a filha responde que Paco não é assim. Dona Lita então diz: “Quando eu tinha sua idade, eu também pensava isso. Era romântica assim também.”, enfatizando a ingenuidade da negra jovem, iludida pelo ideal branco de romance. Ao que Preta rebate, irritada: “A senhora tá querendo dizer que eu tô condenada a acabar que nem a senhora? Desiludida com a vida?” Em um ato de misericórdia e compreensão pelo descontentamento da filha, Dona Lita pede que esta não descarregue sua raiva em sua mãe, e em seguida recebe um pedido de desculpas. A mãe solo negra é construída como uma castradora da idealista jovem filha negra, rotulada desrespeitosamente como alguém sem perspectiva de vida, enquanto toda a perspectiva de vida de Preta – que é se render ao amor branco salvador de Paco – é validada.

Quando o homem retorna ao Maranhão e a filha descobre que sua mãe sabotou a comunicação entre os dois, inicia-se um embate entre mãe e filha negras. Preta se recusa a aceitar que sua mãe não consegue enxergar seu redentor branco com bons olhos. A jovem entra em uma rompante para convencer sua mãe: “Ela é cheia de preconceito. Acho que tudo que é homem branco que vem do Sul, vem pra cá só pra se aproveitar das neguinhas do Maranhão.” É importante realizar o exercício de pensar a quem interessa reforçar esse pensamento de que pessoas negras praticam algum tipo de “racismo reverso” – característica que será atribuída a Dona Lita em um capítulo seguinte, quando Preta diz à mãe: “A senhora tá parecendo até aquele

⁸ Apesar do Rio de Janeiro estar localizado na Região Sudeste, a região é a todo momento referida pelos personagens como Sul, o que para mim soa como uma falta de intelectualidade forçada. Característica xenófoba comumente atribuída a personagens nordestinos em obras escritas por brancos - do Sul ou Sudeste.

Leônico lá da Escrava Isaura. Tá racista é que nem ele, hein?” –, e com que finalidade. Aqui, fica claro que a intenção é transformar a mulher negra mais experiente em alguém que odeia o branco, como um ataque às boas intenções que a nobre figura do branco salvador possui.

Ao conseguir convencer sua mãe a receber Paco em casa para um jantar de noivado, Dona Lita diz a Preta que ela deveria namorar Dodô, pois ele é da mesma cor que elas e gosta de Preta. A jovem então diz: “Preto tem que casar com o preto, branco tem que casar com o branco.” Enquanto a mãe concorda com a cabeça. É desonesto insistir nesse escopo de família negra que rejeita relacionamentos interraciais. Obviamente que não é algo impraticável, mas a realidade em muitos lares negros é a idealização de um relacionamento interracial com a finalidade de assimilação da raça pela sociedade e com uma intenção ilusória de embranquecer a linhagem.

A simpatia da mulher mais velha por Paco só acontece após a notícia do acidente envolvendo o botânico. A partir daí, Dona Lita assume mais uma responsabilidade: a de ajudar Preta a criar Raí. Isso a leva a mais uma geração de dedicação e cuidado exclusivo ao lar, em negação ao cuidado da própria saúde. Em termos da brancura, Dona Lita é a Mãe Preta (Gonzalez, 2020) perfeita. Estereótipo que futuramente também atravessa sua filha. No capítulo 24, é revelado que Dona Lita sofre um infarto do miocárdio, com edema pulmonar, não resiste à cirurgia e morre. Em seu leito de morte, Dona Lita incentiva Preta a procurar a família do namorado e pede desculpas por não ter autorizado a filha a ir para o Rio de Janeiro com Paco, revelando que temia ser abandonada.

De todas as maneiras que o autor da novela poderia ter construído a personagem, Dona Lita serviu apenas como mais uma caricatura estigmatizada da mulher negra. Ela serve para perpetuar no imaginário social a ideia de que negros também podem ser racistas. O que não é verdade. Pessoas negras podem reproduzir comportamentos racistas ou cometer injúrias raciais, mas jamais serem racistas, uma vez que o racismo é uma ferramenta de manutenção de poder, e aos negros são negados os espaços de poder. Foi desperdiçada a oportunidade de escrever uma personagem forte, sem que essa força estivesse atrelada a uma vida de violências. O conflito entre mãe e filha negras serve apenas para criar uma narrativa de rivalidade e inveja – que pode existir, mas que poderia ser retratada em um contexto diferente – entre mulheres que dividem a mesma vivência e ancestralidade. Quando poderia ser criado um ambiente familiar

harmônico que mostrasse o amor e cuidado entre mulheres negras, longe da busca pela brancura do afeto, da amargura e da falta.⁹

7.2 PACO, O HERÓI-BRANCO REDENTOR

Paco Lambertini – interpretado por Reynaldo Gianecchini – é um botânico que se insurge contra as imposições familiares paternas, filho de Afonso Lambertini – interpretado por Lima Duarte –, um empresário multimilionário, e de Edilásia – interpretada por Rosi Campos –, à época empregada doméstica da família. Embora Edilásia não seja uma mulher negra, o fato de o patrão ser um homem branco, rico, e ela uma funcionária, reforça a desigual relação de poder, tanto de classe quanto de gênero. Segundo o *Memória Globo* (2022), Afonso Lambertini “não conseguia ter filhos com a esposa, obrigou a moça a entregar-lhe a criança para ser criada por ele e a mulher.” Além de ser compelida a levar adiante uma gestação indesejada com um homem que não possuía qualquer intenção de formar uma família com ela, Edilásia foi coagida a renunciar à maternidade.

Durante a primeira fase da produção, Paco é apresentado como o único herdeiro da fortuna de seu pai. Contudo, como é característico do arquétipo do “salvador branco” na dramaturgia, recusa-se a usufruir de seus privilégios – embora se beneficie deles em diversos aspectos. Vive um noivado infeliz com Bárbara – interpretada por Giovanna Antonelli –, uma mulher branca, de classe média decadente, cujo papel narrativo é representar o racismo de forma explícita e dificultar o relacionamento entre Preta e Paco.

A novela se inicia com Paco chegando a São Luís do Maranhão, vindo do Rio de Janeiro. Ao desembarcar, inicia uma série de registros fotográficos: primeiro, um casal de idosos negros; depois, um casal negro de mãos dadas caminhando no centro histórico; em seguida, uma mulher idosa, também negra, sentada em uma cadeira de madeira; mais adiante, dois homens manipulando bonecos ventríloquos – um deles representando uma caricatura grotesca de um homem negro, com lábios desproporcionalmente grandes. Por fim, crianças negras são registradas enquanto pulam de um barco no mar.

⁹ Ver a Figura 05 no Anexo A.

Em *Olhares Negros: raça e representação*, bell hooks (2019) discute o olhar como ferramenta de resistência e também como instrumento de dominação. Historicamente, o olhar do senhor de escravizados produzia uma violência simbólica, capaz de punir com a simples intenção. A sequência de registros feitos por Paco não atua de forma punitiva, mas carrega o peso de um olhar colonial: seleciona, enquadra e estetiza o que considera “exótico”. Embora a intenção narrativa possa ter sido sugerir admiração, o que se estabelece é a exotização do Outro: um homem branco, turista, capturando com sua câmera o que entende como extraordinário.¹⁰ Tal exotização é posteriormente suavizada pela justificativa de que Paco está na cidade em função de uma pesquisa sobre ervas medicinais na cultura popular – o velho enredo do pesquisador branco fascinado pela diferença, operando significações a partir de uma perspectiva colonizada.

O percurso de Paco é interrompido por uma roda de tambor de crioula. Ali, encontra-se Preta. Dentre as diversas mulheres negras presentes na roda, Preta é escolhida como digna do olhar masculino branco. As demais, de pele mais retinta ou com idade mais avançada, não são objeto do desejo. O olhar de Paco percorre o corpo da jovem dançarina antes mesmo que ela o perceba. Quando seus olhares finalmente se cruzam, uma música romântica é acionada como estratégia para suavizar a tensão do momento. Porém, o que se vê é um homem branco que praticamente despe a mulher com os olhos, enquanto esta exibe uma sensualidade que se pretende ingênua.

A cena seguinte se desenrola na feira, onde Paco encontra a barraca de ervas medicinais que tanto procurava – local de trabalho de Preta. Após uma pausa dramática embalada por trilha romântica, Paco diz: “Você dança muito bem.” Ao que Preta responde: “Vai querer o quê, pequeno?” O uso do vocativo regionalista não é tratado de forma caricatural, o que evita um estereótipo linguístico. Paco afirma estar em busca de “arranha-gato”, planta medicinal, e Preta, em tom bem-humorado, começa a listar possíveis doenças que o rapaz poderia ter. A desconfiança implícita parece verbalizar o incômodo com a presença daquele homem branco e bonito naquele espaço. Paco, então, revela que está fazendo uma pesquisa e que gostaria de “bater um papinho” com ela. Quando Preta alega precisar trabalhar, Paco oferece cinquenta reais como forma de pagamento pela conversa. Embora afirme que a proposta não tem intenções escusas, seu sorriso ambíguo sugere o contrário.

¹⁰ Ver a Figura 06 no Anexo A.

Profundamente ofendida, Preta interpreta a proposta como uma tentativa de prostituição, reforçando a desconsideração da sua expertise enquanto possível colaboradora para a pesquisa. A partir disso, a relação entre os dois se fragiliza. Ainda no primeiro capítulo – de um total de 185 – o “relacionamento” entre os personagens se estabelece de forma extremamente rápida, negando ao público qualquer processo de desenvolvimento afetivo consistente. Tudo se constrói a partir de uma paixão fulminante do homem branco, rico e na condição de pesquisador antiético, por uma mulher negra, nordestina e pobre. O que se propõe aqui é uma tentativa de “livrar-se do impulso colonizador mergulhando sua identidade no mundo do Outro, com a esperança de ser transformado” (HOOKS, 2023, p. 67).

7.2.1 A apropriação do Outro como modo de salvação

Nos capítulos seguintes, o encantamento de Paco começa a ruir quando Preta revela saber que ele é rico. O que antes era paixão incondicional transforma-se em desconfiança: a mulher que ele tanto dizia amar passa a ser vista como possível interesseira. Ao ser confrontado por Preta, Paco afirma: “Você não sabe como isso é um trauma, um estigma pra mim. Minha vida toda, as pessoas olhando de um outro jeito, me adulando, me adiando. As coisas nunca foram normais pra mim, você entende?” E finaliza dizendo que, se herdar a fortuna, doará tudo aos pobres, pois não deseja tornar-se como o pai. A responsabilidade de apaziguar a culpa do homem branco privilegiado recai, novamente, sobre a mulher negra, que responde: “Ser pobre não é defeito, e ser rico também não. Eu te amo pelo que você é. Não é pelo que você tem.”

Uma armação da ex-noiva de Paco, Bárbara, culmina no roubo de seu cartão de crédito e na compra de diversos eletrodomésticos enviados para a casa de Preta. O cartão e a identidade do rapaz são plantados na bolsa da protagonista, levando-o a acusá-la de roubo. A estrutura racista se reafirma: a confiança na mulher negra é sempre frágil e condicional.

A busca de Paco por se livrar do fardo de sua herança é simbolizada pela assimilação da alteridade de Preta. “A apropriação cultural do Outro alivia os sentimentos de privação e de vazio que assaltam a psique da juventude branca radical que opta por trair a civilização ocidental” (HOOKS, 2019, p. 71). Preta se torna o instrumento pelo qual Paco tenta redefinir a si mesmo e se rebelar contra um sistema que o beneficia. Ela, por sua vez, vê no relacionamento uma oportunidade ilusória de aceitação por uma estrutura que historicamente a exclui.

A construção de Paco enquanto herói branco é clara: um homem que dispõe de todos os privilégios, mas que os rejeita para viver uma existência “rebelde”. Ao apaixonar-se por uma

mulher negra e pobre, não tenta modificar as estruturas que a violentam, mas apenas fugir das suas próprias. Desaparece propositalmente e anos depois retorna para redimir-se, como se o ato fosse suficiente para reparar o dano das violências sofridas por Preta. O que se consolida, no entanto, é o reforço do mito do salvador branco e a máxima racista de que a assimilação do Outro é capaz de curar as mazelas de alguém em uma posição de poder superior, que rejeita esse lugar.

7.3 RAÍ, DODÔ, FELIPE E ÍTALO. OU COMO DA COR DO PECADO TRAÇOU ESTEREÓTIPOS DO HOMEM NEGRO GERACIONALMENTE

“Os autores podem ou não concordar com o fato de que a violência masculina negra é justificada ou uma resposta à condição de vítima do racismo, mas estão de acordo com que os homens negros, como grupo, são selvagens, fora de controle, incivilizados e predadores por natureza.” (HOOKS, 2022, p. 104).

A citação que inicia esta análise integra o capítulo “Não me obrigue a machucar você: homens negros e violência”, do livro *A gente é da hora: homens negros e masculinidade* (2022), de bell hooks. Nesta obra, hooks discute como a masculinidade negra é construída sobre estigmas que são desdobramentos da experiência do período de escravização, sendo frequentemente percebida como destituída de racionalidade e guiada por paixões.

No que concerne à análise dos personagens masculinos negros da novela *Da Cor do Pecado*, duas dimensões dessas paixões, que supostamente moldam a masculinidade negra, são fortemente evidenciadas: a passividade enfraquecedora, exemplificada por Felipe e Ítalo; e a malandragem compulsiva, associada a Raí e Dodô.

Durante a definição do escopo desta análise, e antes do desenvolvimento da pesquisa propriamente dita, surgiu o receio de que o estudo se direcionasse unicamente para um viés de gênero. A preocupação não era sobre discutir a questão de gênero em um sentido negativo, uma vez que a interseccionalidade (COLLINS; BILGE, 2021) é fundamental para compreender os estigmas presentes na obra. O receio era que a discussão ficasse centrada exclusivamente na mulher negra, o que resultaria, consequentemente, na ausência do homem negro. Em minha memória como telespectador, essa figura era inexistente.

Contudo, à medida que a obra foi revisitada, constatou-se que homens negros fazem parte da novela. De fato, nem todos possuem um papel de grande destaque, mas estavam ali – ainda que sua única função fosse servir de apoio aos demais personagens.

Dessa forma, foi traçada uma linha geracional para correlacionar a forma como esses homens são representados, buscando compreender como cada personagem é construído em diálogo com os estereótipos mais comuns atribuídos ao homem negro. Raí representa a criança; Dodô e Felipe, jovens adultos; e Ítalo – pai de Felipe –, um homem negro de idade mais avançada.

7.3.1 Raí e o retrato da infância negra masculina a partir da malandragem compulsória

Raí – interpretado por Sérgio Malheiros – é filho de Preta e Paco; nasce após o acidente de seu pai. É uma criança muito astuta e inteligente. Porém, essa inteligência e sagacidade não são usadas para benefício próprio da criança ou como uma prática de libertação de estigmas.

Apesar de Raí não cair no mais popular estereótipo atribuído à criança negra – o da criança marginal –, ele é encaixado num estereótipo que não é estranho à infância negra: o do menino que se enxerga como um homem, o “homem da casa”. Na ausência do pai, Raí acredita que precisa assumir um papel que não lhe cabe. O texto da novela falha em projetar uma configuração familiar saudável. Apesar de Preta e Dona Lita chefiar a casa, a ausência do homem é uma questão sempre presente.

“É mais importante que as crianças negras vivam em lares amorosos do que em lares onde os homens estão presentes. Se forem psicologicamente saudáveis, mães e pais solo criarão filhos saudáveis. Lares disfuncionais onde não há amor, onde mãe e pai estão presentes, mas são abusivos, são tão prejudiciais quanto os lares monoparentais disfuncionais.” (HOOKS, 2022, p. 173).

Com o passar do tempo, o garoto começa a ser confrontado em relação à ausência do pai na escola. Em uma cena específica, ao voltar para casa, uma colega de classe o questiona sobre o motivo de seu pai nunca ir buscá-lo. Ele argumenta que o pai está sempre ocupado e que viajou para muito longe. A menina afirma que o garoto está mentindo, e que provavelmente o pai nem goste dele.

A partir daí, a criança traumatizada pela ausência do pai e carregando o fardo de precisar performar uma maturidade que não lhe é inerente, começa a procurar respostas sobre o paradeiro do pai – até que encontra uma foto dos dois, a Preta e o Paco, em um armário da

família. Ao ser confrontado pela verdade de que seu pai não está vivo, Raí se revolta e foge de casa.

Essa fuga abre portas para uma sequência de violências que, no contexto em que são construídas, servem para fortalecer a imagem do menino malandro, que consegue sobreviver sem a ajuda de um adulto. Após a morte de Dona Lita, Preta decide que irá apresentar a criança ao avô. Ao longo da viagem para o Rio de Janeiro, Raí questiona a possibilidade de o avô não gostar dele devido à cor da pele. Ao que sua mãe responde: “esse negócio de cor de pele não tem a menor importância” e que “quem é inteligente não liga pra isso.”

Mais tarde, o que o garoto temia se confirma: seu avô o rejeita, pois não acredita que aquele “neguinho” poderia ser seu neto de verdade. Porém, desenvolve um “respeito” pelo garoto, pois este se coloca entre uma bala para salvar o avô que ainda nem conhecia. Toda a história de Raí é como uma celebração da inteligência e sagacidade da criança negra, que tem uma maturidade inexplicável – quase que inata.

“Muitos garotos negros são bombardeados, desde cedo, com a mensagem de que habitam um universo todo-poderoso que não apenas não deseja que eles tenham sucesso, mas está disposto a garantir sua morte. Essas mensagens chegam a eles pela grande mídia. Mas, mesmo antes que a grande mídia estrangule a psique masculina negra, a maioria dos meninos negros é condicionada a ser vítima de abuso emocional, em casa e na escola.” (HOOKS, 2022, p. 152).

Compreendendo que a lógica supremacista branca promove uma alienação das masculinidades negras. É preciso ter consciência de que “crianças que vivem em lares onde o pai não está presente precisam saber que não há “falta” que as torne imperfeitas.” (HOOKS, 2022, p. 174).

Na posição de telespectador, quando criança, assistir a Raí sofrer todo o processo de abandono parental, combinado com o racismo que enfrentava, criou em mim uma poderosa identificação, que não me permitia enxergar a possibilidade de conviver harmoniosamente com crianças brancas. O abandono sofrido pela criança, em combinação com a suposta maturidade que o menino recebe como um presente, perpetua a ideia – em famílias disfuncionais – de que a falta precisa ser compensada de alguma forma, e de que essa compensação é benéfica, afinal de contas.

7.3.2 Dodô e a representação da masculinidade agressiva do homem negro

No início da novela, enquanto o telespectador é envolvido pelo romance aparentemente ingênuo dos protagonistas, em nenhum momento é mencionado que Preta possui um relacionamento amoroso. Apenas ao final do primeiro capítulo, após uma semana de envolvimento intenso com Paco, Preta dirige-se até uma galeria onde o seu então namorado se apresenta, para informá-lo de que conheceu outra pessoa e está apaixonada. Em todo momento, é enfatizado que não havia qualquer afeto da protagonista pelo rapaz, e que a relação entre eles era mantida por conveniência, sem a presença de amor genuíno.

O personagem Dodô é descrito como mulherengo e de caráter duvidoso — duas características que, antes de seu aprofundamento na trama, não são sustentadas por qualquer evidência. Ele tampouco pode ser caracterizado como mulherengo, visto que não há indícios de infidelidade ou comportamento sedutor com outras mulheres. Quanto ao seu suposto mau caráter, essa característica só é apresentada após sua motivação — movida por ressentimento em ser substituído — ao aceitar participar de um plano de vingança arquitetado por um casal branco, em busca da reconquista da mulher que ainda ama.

Tomado pela mágoa instrumentalizada por figuras brancas antagônicas, Dodô é manipulado a voltar-se contra uma mulher negra. O auge da tentativa da narrativa em construí-lo como alguém de má índole se dá quando, após Preta ser dopada por Bárbara com um sedativo, Dodô a leva para sua casa, a despe e a coloca em sua cama, aguardando que Paco a encontre naquela situação. Não há indícios de que qualquer ato sexual tenha ocorrido, e, na ausência de provas, assume-se que não. Ainda assim, em um momento crucial da cena, Dodô força um beijo em Preta e é interrompido pela chegada de Paco, que o agride.

bell hooks analisa como a violência atribuída ao homem negro é sistematicamente normalizada e utilizada como instrumento de silenciamento de suas dores: “Em última análise, no patriarcado supremacista branco capitalista imperialista, a raiva masculina negra é aceitável, até esperada. Ninguém realmente quer ouvir os homens negros expressarem sua dor ou oferecer-lhes caminhos de cura.” (HOOKS, 2022, p. 165). Essa naturalização da raiva o posiciona de forma funcional como antagonista. Não há qualquer esforço narrativo para lhe conferir complexidade — um personagem mal construído, desprovido de desenvolvimento, que atende perfeitamente à expectativa da branquitude hegemônica que o concebeu.

7.3.3 Homens negros não sentem? Como Da Cor do Pecado rejeita a complexidade do afeto do homem negro

O sentimentalismo do homem negro é tão negligenciado que, em determinado momento (capítulo 6), Dodô implora por atenção de Preta, e esta só lhe concede um momento de escuta após intervenção de sua mãe¹¹. Durante a conversa, ele a convida para ver as estrelas, uma prática afetiva que partilhavam, chamando-a carinhosamente de “minha pretinha”. No entanto, é rapidamente interrompido por Preta, que o informa sobre seu noivado com Paco. Seria este um momento oportuno para aprofundar a subjetividade de um homem negro diante da rejeição e do sofrimento amoroso frente a um homem branco. Todavia, o diálogo entre os dois é raso e abrupto: “E não foi por causa do Paco que a gente terminou. Nós já tínhamos terminado antes.” (Preta). “Mentira sua. Você me trocou por esse granfininho que veio do Sul.” (Dodô). O homem encerra a conversa desejando o pior para o casal e se retira.

hooks aponta: “Os homens negros emocionalmente fechados são com frequência representados como o epítome da masculinidade desejável.” (HOOKS, 2024, p. 68). No entanto, Dodô não se enquadra em nenhum modelo de masculinidade negra valorizado. Ele está à margem tanto da afetividade, quanto da virilidade celebrada por estereótipos.

Na sequência, Dodô procura Dona Lita e pergunta se ela sabe que ele ama sua filha. A resposta é evasiva: não há o que fazer, pois a filha é obstinada. Ao questionar o que deve fazer com a dor em seu coração, a resposta que recebe é um chá de “arranha-gato” — para “dor de cotovelo”. Essa banalização da dor afetiva na telenovela evidencia o quanto os homens negros na vida real são privados de qualquer demonstração de afeto. Segundo bell hooks: “Em última análise, no patriarcado supremacista branco capitalista imperialista, a raiva masculina negra é aceitável, até esperada. Ninguém realmente quer ouvir os homens negros expressarem sua dor ou oferecer-lhes caminhos de cura.” (HOOKS, 2022, p. 165).

Diante dessa construção narrativa, não surpreende que o personagem tenha se tornado irrelevante na memória coletiva dos telespectadores. Embora presente na trama, sua participação foi tão pouco significativa e tão unidimensional que beira a invisibilização. A possibilidade de representar um casal afro-centrado, mostrando que o amor entre pessoas negras

¹¹ Ver a Figura 07 no Anexo A.

é possível, saudável e desejável, é completamente descartada. Em seu lugar, a narrativa opta por torná-lo o antagonista emocional da mulher negra, e posteriormente, descartável.

“A raiva do homem negro é frequentemente interpretada como uma resposta positiva à injustiça e, por isso, é incentivada. Na realidade, a raiva do homem negro costuma ser um sinal de impotência reativa e raramente leva à intervenção construtiva.” (HOOKS, 2022, p. 164)

A trajetória de Dodô poderia ter seguido outros rumos. A forma na qual o personagem foi escrito poderia ser um modelo libertador para homens negros, tanto na esfera individual, quanto social. Sua construção como artista, por exemplo, poderia ter sido desenvolvida, conferindo outras dimensões identitárias possíveis para os telespectadores negros. Socialmente, o homem poderia ter algum tipo de reconhecimento e respeito. No entanto, tudo o que lhe resta é servir como recurso para a ascensão da protagonista em sua incansável busca pelo herói-branco redentor, dificultando também que casais negros criem uma identificação positiva.

7.4 RETRATO NADA FAMILIAR: A FAMÍLIA NEGRA SOB AS LENTES DA BRANQUITUDE

Felipe Garcia — interpretado por Rocco Pitanga — é um homem negro, administrador de empresas, que atua no Grupo Lambertini. É descrito na trama como um talento nato em sua área de atuação, destacando-se por seu profissionalismo, inteligência e comprometimento. Filho de Ítalo — interpretado por Jorge Coutinho —, que é amigo de infância do dono do Grupo, e trabalha como motorista para o mesmo. Felipe, apesar de todas as suas qualidades, não recebe o devido reconhecimento no ambiente corporativo.

Felipe atua diretamente sob a supervisão de Afonso e é constantemente exposto a situações de desrespeito e humilhação. São atribuídas a ele funções que extrapolam seu escopo profissional, dentro e fora da empresa. Um exemplo emblemático ocorre quando Paco decide viajar ao Maranhão. Afonso ordena que Felipe investigue o paradeiro do filho. No capítulo 4, enquanto se preparam para entrar no carro do magnata, Ítalo abre a porta para o patrão e, em seguida, para o próprio filho. Felipe recusa o gesto, mas o pai justifica estar apenas cumprindo sua função. Já dentro do carro, Felipe questiona como conseguirá localizar Paco em São Luís. Afonso responde com desdém que ele é “muito bem pago para isso”. Felipe então reitera que possui formação em Administração de Empresas, com especialização em Construção Civil, e que não foi contratado para atuar como detetive particular. Ao ser confrontado, Afonso ordena

que o motorista pare o carro para que Felipe desça, expondo-o a uma humilhação pública, da qual seu pai também se torna vítima.

Situações como essa não são somente ficcionais. Homens negros, ainda que tecnicamente capacitados, continuam sendo constantemente deslegitimados, sobretudo quando questionam figuras brancas em posição de poder.

Afonso, integrante daquilo que Jessé Souza (2019) denomina como “elite do atraso”, é um homem ressentido pela ausência de amor e respeito por parte do filho. Age como se a fortuna acumulada — baseada na exploração de trabalhadores — devesse ser suficiente para garantir afeto. Vive sob a paranoíta de que seus subordinados estão em constante conspiração para derrubá-lo. Essa dinâmica é mobilizada pela novela como um artifício para justificar o racismo de Afonso: o medo e a inveja. Ao observar a relação de afeto entre Ítalo e Felipe, Afonso insinua que Ítalo o inveja por suas conquistas. Ítalo nega e afirma ser feliz com a própria vida. Como resposta, Afonso o acusa de ser um homem sem ambição, mas o inveja por ser amado pelo filho. Essa inversão é mobilizada como desculpa narrativa para os sucessivos episódios de humilhação a que pai e filho são submetidos.

Em casa, Felipe é acolhido pelo pai, que o incentiva constantemente a pedir demissão e buscar um ambiente de trabalho onde sua dignidade não seja violada. Contudo, esse incentivo encontra resistência em Laura, sua mãe. A personagem interpretada por Maria Rosa é uma mulher negra, proprietária de um salão de beleza, que desaprova veementemente a ideia de demissão, pois, segundo ela, dificilmente um homem negro teria outra oportunidade de ascensão profissional. Em *Salvação: pessoas negras e o amor* (2024), bell hooks nos fala de uma dimensão da violência racista que é socializada dentro de famílias negras: “Tradicamente, a maioria das pessoas negras vivencia pela primeira vez as feridas resultantes do racismo na própria casa, quando seu valor é julgado, no nascimento, pela cor da pele ou pela textura do cabelo.” (HOOKS, 2024, p. 83). Laura internaliza o discurso meritocrático do neoliberalismo branco. Seus argumentos são todos pautados na ideia de que, para que uma pessoa negra seja reconhecida, é necessário fazer duas vezes mais do que um branco para alcançar o mesmo resultado. Toda sua dedicação como mãe se traduz na insistência para que o filho tolere as ofensas cotidianas do patrão.

A mãe da família Garcia encarna o estereótipo da *Sapphire*¹²: uma mulher negra que constantemente diminui o marido por sua ausência de ambição e por não almejar adequar-se aos padrões brancos de sucesso. Nesse núcleo, o texto da novela reforça o mito de que lares chefiados por mulheres negras seriam, necessariamente, disfuncionais. “O mito do matriarcado negro projetou falsamente a ideia de que as mulheres negras estavam castrando os homens negros por serem dominadoras.” (HOOKS, 2024, p. 183). Enquanto Laura oprime, Ítalo encoraja o filho a reconhecer sua própria dignidade, a confiar em sua capacidade intelectual e a exercer amor-próprio.

No capítulo 4 de *Salvação: pessoas negras e o amor* (2024), bell hooks discute como é impossível abordar racismo sem tratar de autoestima e auto-ódio. Segundo a autora: “O trauma causado pela supremacia branca e pelo ataque racista contínuo deixa feridas psíquicas profundas.” (HOOKS, 2024, p. 82). Nesse contexto, Laura representa a passividade diante da opressão, derivada de um baixo senso de valor próprio. Felipe oscila entre a libertação e a repressão de si. Já Ítalo encarna a resistência do sujeito não-ser. É o sujeito que Sueli Carneiro (2023) descreve como portador de uma memória ancestral, que carrega a dor da construção da identidade e o questionamento aos poderes instituídos pela hegemonia branca. Apesar de mal escrito, o personagem Ítalo representa o homem negro que comprehende as ferramentas utilizadas pelo opressor para destruir subjetividades negras e se recusa a interiorizar esse auto-ódio.

Embora não seja a única família negra retratada na novela, é lamentável que esse seja o modelo apresentado de família biparental cisheteronormativa negra. Na primeira fase da trama, temos um núcleo familiar formado por mulheres negras e uma criança negra, constantemente assombrado pela ausência simbólica do homem branco. Já no núcleo da família Garcia, mais uma oportunidade é desperdiçada de representar uma família negra funcional, que valorize liberdades individuais e promova uma identificação positiva para o público negro.¹³

8 QUEBRANDO A QUARTA PAREDE: NARRATIVA DE PERSONAGENS DA VIDA REAL ACERCA DA REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA TELEDRAMATURGIA

O ato de “quebrar a quarta parede”, como é comumente realizado no audiovisual, trata-se do personagem reconhecer a presença de telespectadores. Nesse sentido, este capítulo traz

¹² A *Sapphire* é o estereótipo norte-americano da mulher negra castradora, raivosa, que domina o homem.

¹³ Ver a Figura 08 do Anexo A.

um paralelo entre o que foi discutido sobre o impacto das narrativas construídas pela branquitude sobre as vivências das pessoas negras na telenovela, trazendo esses personagens da vida real para discutirem suas percepções sobre a forma como essa representação agiu na construção de suas identidades e subjetividades.

Os interlocutores são duas mulheres cisgênero, negras, de 28 anos ambas, e dois homens cisgênero, negros, um de 32 anos e outro de 36 anos. Todos são nordestinos. Assistiram à novela na primeira exibição, em 2004. As perguntas iniciaram com questionamentos gerais sobre o consumo de telenovelas, passando por questões de representação, em seguida questões raciais, até chegar a perguntas específicas sobre *Da Cor do Pecado*.

A primeira questão foi em relação ao consumo de telenovelas atualmente e à relação com esse produto: “Qual sua relação com telenovelas brasileiras? Você costuma assistir?”, a fim de entender se, atualmente, as telenovelas desempenham um papel considerável no dia a dia desses indivíduos.

Entre as mulheres, é unânime o consumo reduzido de telenovelas em comparação com a infância e adolescência. A relação de ambas com a telenovela tinha um caráter de lazer. Entre elas, Marina Jacinto, de 28 anos, destacou também o caráter afetivo envolvido: “Assistia muito, com certeza, é daquela coisa de dar a hora ali da novela das seis, novela das sete, novela das nove... E tá com a minha mãe e a minha avó, assistindo em casa.”

Entre os homens, a tendência é a mesma: consumo reduzido em comparação à infância e adolescência. O interlocutor Ragner Lira, de 36 anos, apontou que acompanha as novelas mais por meio de notícias em redes sociais, uma vez que, segundo ele, “falar de TV, no Brasil, é falar de novela”.

Como fator principal para o abandono gradativo dos interlocutores em relação às novelas, o surgimento de canais de *streaming* foi o mais apontado.

A segunda questão diz respeito ao gênero de novelas que mais agrada: “Apesar de não consumir atualmente como antes, quais tipos de novela o(a) agradam mais?”

Foi geral a rejeição às novelas popularmente conhecidas como “novelas de época”. A maioria apontou preferir novelas ambientadas em contextos urbanos e contemporâneos, com drama e abordagem de temas mais políticos. Em uma questão anterior, sobre os desafios e

oportunidades para a representação positiva do negro na telenovela, a interlocutora Dreyce Vital, de 28 anos, traz uma fala que ajuda a elucidar essa rejeição:

“Não é porque um personagem é preto que precisa abordar racismo. A gente não é só racismo, sabe? Dá pra colocar um personagem negro em outros tipos de relacionamento, em outros tipos de situações. É muito cansativo você assistir novela, saber que tem uma pessoa preta e isso já pressupor alguma abordagem em relação a isso.”

Para além da ascensão das plataformas de *streaming*, ao traçar um paralelo entre as respostas das questões, é possível perceber uma certa fadiga dos interlocutores quanto à forma como os negros são representados na teledramaturgia — o que denuncia uma rejeição aos estereótipos.

Quanto às questões de representação e construção de identidades e subjetividades, as perguntas foram as seguintes: “Você se sente representado(a) nas novelas que assiste/assistiu?” e “Você considera que as telenovelas tiveram algum impacto na formação da sua identidade? Na forma como você enxerga o mundo e como você se enxerga no mundo?”

Em relação ao sentimento de representação nas novelas, “não” foi uma resposta compartilhada pela maioria. Os motivos também são semelhantes: a qualidade dos papéis designados a atores e atrizes negras e o fato de o negro estar quase sempre em papéis de serviçal. Porém, uma opinião compartilhada é a de que, atualmente, a questão da representação está mudando.

Contudo, antes de abordar essa mudança na forma como os negros estão sendo representados atualmente, algumas falas me chamaram atenção. Quanto ao impacto das telenovelas na construção da sua identidade, Dreyce Vital disse:

“Essa coisa de se sentir representada nas novelas é meio relativa, né? Eu, por exemplo, me sinto representada em outras instâncias. Como a última novela que eu assisti quando criança para adolescente, que foi Da Cor do Pecado. Eu me senti cem por cento representada por Thaís Araújo, enquanto mulher negra. Eu tinha sete anos quando eu assistia. E aí eu gostava de assistir principalmente porque o nome dela era Preta e porque o cabelo dela era igual ao meu. Aí eu vivia dizendo isso pra minha mãe, inclusive: que Preta usava o cabelo solto, e eu queria usar também. Enfim, eu gostava até da novela, do desenvolvimento que ela tinha dentro da trama, e tudo mais. Torcia pra ela ficar com o Paco... mas a coisa principal ali da novela que me fez realmente ficar para assistir foi a figura de Taís Araújo. Então, eu passei a me sentir bonita por causa de Taís Araújo, passei a me sentir considerável por causa dela. E desde sempre ela foi minha atriz favorita por causa disso.”

No sentido de infância e adolescência negra e a representação do negro na novela, se Dreyce Vital fala da esfera na qual ela se sentia confortável, que era a da autoestima física, Marina Jacinto fala de um desconforto que afeta principalmente a autoestima no aspecto social:

“Sempre colocava a gente nesse contexto de estar servindo. Era algo que me incomodava, mas na época eu não sabia explicar. Na época que eu consumia mais, eu era criança. Eu comecei a adolescência e não sabia nomear (o incômodo). Mas com certeza eu não me sentia representada. No sentido de que os destaques, os personagens principais, geralmente eram pessoas brancas. As pessoas negras geralmente estavam sempre como coadjuvantes nos papéis. As lembranças que eu tenho de quando acontecia de ter um destaque maior, aí sim (ela se sentia representada). Mas era difícil, acho que lembrar assim, de cabeça, eu lembro muito de Cobras e Lagartos e Da Cor do Pecado também. Meu Deus, só lembro de novela com Taís Araújo como protagonista.”

É relevante pontuar que, em todas as falas, o único nome de artista negro mencionado foi o de Taís Araújo. Isso revela um tipo de essencialização do negro promovida no audiovisual, como nos alerta Chimamanda Ngozi Adichie em *O perigo de uma história única* (2019).

É possível, ainda, estabelecer um comparativo com a pesquisa realizada pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa), que aponta que, no período entre 1995 e 2014:

“Do total, 52% das novelas foram protagonizadas por atrizes brancas e 43% por homens brancos. Apenas 4% foram protagonizadas por mulheres não-brancas e 1% por homens não-brancos. Note-se que as 7 protagonistas não-brancas foram representadas por apenas três atrizes: Thaís Araújo, Camila Pitanga e Juliana Paes. Não houve no período uma novela sequer com um protagonista masculino preto.” (CAMPOS *et. al*, S/P, 2015).

Por esse motivo, não é estranho que pessoas que costumavam acompanhar novelas no início da década de 2000 — e gradualmente deixaram de assistir — não retenham na memória nenhum outro nome além deste. Apesar de, atualmente, esses números esperançosamente terem crescido — dados aos quais, infelizmente, não tive acesso —, não surpreenderia se a quantidade de atores e atrizes negros ainda estivesse em posição de sub-representação.

A resposta do interlocutor Luiz Henrique, de 32 anos, foi igualmente pessimista: “Não (me sinto representado). Hoje em dia as novelas tentam colocar essa coisa do LGBT, do negro, mas é muito artificial, muita coisa nada a ver. Então não, eu não me sinto representado não.”

A sexualidade dos personagens negros é um aspecto importante que é constantemente ignorado nas telenovelas brasileiras. Isso reforça a ideia de que pessoas negras precisam, necessariamente, ser cisgênero e heterossexuais. Qualquer outra expressão de gênero e sexualidade dissidente é reservada exclusivamente a pessoas brancas.

A fim de entender esse impacto em uma escala maior, a questão é: “Na sua opinião, como as telenovelas podem influenciar a percepção do público sobre questões raciais?”

“Eu acho que a gente tinha tudo pra estar com discussões mais profundas em relação a esse ponto, mas não acho que estamos. O que se vê assim, de coisas que acabam aparecendo pra mim na *For You*, por exemplo do *TikTok* e *Instagram* são muitas discussões de beabá mesmo. É aquela coisa dos princípios básicos de como combater o racismo no Brasil. É como se eu estivesse ensinando a uma criança que ela não deve falar do cabelo do outro, ou falar da cor do outro. É o beabá de como você não ser racista. Eu acho que daria para a gente trazer, por exemplo, apontamentos mais profundos, discussões mais profundas. Mas isso não é tão televisivo, não dá tanta audiência. As pessoas começam a dizer que é “mimimi”, que está querendo “lacrar”. Acho que autores e essa coisa toda de novela repensam quando vai colocar essa discussão no ar porque mexe com tudo, né?”

Essa fala de Dreyce Vital ajuda a refletir que os telespectadores não consomem de forma totalmente passiva o conteúdo que lhes é transmitido na televisão. Também permite pensar em como as pessoas que ocupam espaços de poder se isentam de trazer essa discussão ao público, sob a égide de um suposto medo de retaliação, quando, na verdade, a grande preocupação está em perder telespectadores — e, consequentemente, atrair prejuízo financeiro para a emissora. Soma-se a isso a falta de compromisso com uma reparação por algo que foi historicamente construído pela branquitude.

O interlocutor Luiz Henrique fala sobre o aspecto simbólico e sobre a necessidade de reformular esse aspecto para a criação de uma imagem positiva do negro no imaginário social:

“Ah, eu acho que de várias formas, porque a novela sempre coloca o preto como bandido, como serviçal e essas coisas. Então eu acho que colocando uma pessoa negra numa posição de poder, digamos assim, seria muito bom. Não para acabar com o racismo, não. Mas ia ajudar bastante o público a entender que negros não são somente aquilo, que ele também pode crescer na vida e pode alcançar um cargo muito grande.”

Sobre as questões mais específicas de *Da Cor do Pecado*, as questões foram as seguintes: “Você assistiu *Da Cor do Pecado*? Qual a sua opinião geral sobre a novela?” e “Você se sentiu representado ou não pelos personagens da novela em questão? Explique.”

“Assisti *Da Cor do Pecado* na primeira vez que passou. Quando passou pela primeira vez, eu não tinha muito acesso a muitas coisas, então eu ia pra casa da minha tia assistir televisão e foi lá que acabei gostando da novela. Era uma novela muito boa que misturava drama e comédia. [...] Mas eu não me sentia representado, até porque eu era muito novo e eu não me reconhecia como uma pessoa negra. Eu era muito imaturo ainda, então eu não pensava em questões raciais naquela época. E até mesmo os personagens não eram muito bem representados na novela não. Se bem que naquela época não tinha essa coisa da televisão mostrar questões raciais. Então, naquela época era muito difícil falar sobre racismo.”

A fala de Luiz Henrique evidencia como discursos como os que são exibidos atualmente no início das reprises das novelas contribuem para um entendimento de que existiu uma época

em que comportamentos racistas eram comuns e aceitos. E, apesar de ser verdade, mesmo para a contemporaneidade, comportamentos racistas nunca foram aceitos. Vide o trabalho dos movimentos sociais. Sua fala também nos ajuda a entender como funciona o processo de construção da identidade e subjetividade do negro no Brasil.

“Considerando que minha memória não é muito boa, a lembrança mais forte que eu tenho é de Taís Araújo como protagonista. Uma novidade, né? Mas tinha o Paco. Então tem sempre um personagem negro e um parceiro branco. Seja par romântico ou não. Tipo aquela novela Lado a Lado, com Camila Pitanga sendo amiga de Marjorie Estiano. E o personagem branco sempre tem uma coisa de: “Eu vou estar aqui apoiando você, blá blá blá.” E o protagonista acaba sendo o branco no final das contas. Parece que o preto só tá ali por estar. Por isso que eu digo que a sensação é de uma abordagem superficial da questão racial. Não aprofundava. Parecia mais um tótem, só pra dizer que é revolucionário ter uma protagonista negra. Mas no final das contas, parecia mais um apoio para o resto do elenco branco fazer o seu papel de gente boa.”

A partir dessa fala, podemos compreender Marina Jacinto como a mulher negra espectadora com o olhar opositor que bell hooks (2019) nos apresenta, bem como a importância desse olhar opositor. A importância de se reconhecer enquanto sujeito, protagonista da sua própria história, e recusar ser definida por estigmas sociais.

Por fim, a pergunta que encerra as entrevistas é: “Na sua opinião, quais são os desafios e oportunidades na representação de personagens negros nas telenovelas?”

Ragner Lira respondeu:

“Para além das escalações, que eu acho que são extremamente importantes; manutenção desses lugares por atores e atrizes pretos e pretas. Eu acho que tratar as questões raciais com mais profundidade e mais responsabilidade. A gente sabe que a novela é um produto muito vivo. Então, a depender da aceitação do público, a novela muda o rumo. O autor vai mudar o rumo das personagens se determinado assunto não está sendo bem aceito, ele vai modificar. Então, eu acho que tratar com mais responsabilidade e mais profundidade as questões raciais dentro da história de novelas. Fazendo isso a gente tem um debate mais eficaz, sabe? Eu acho que essa é a proposta além de manutenção desses espaços.”

Marina Jacinto diz que:

“Rapaz, acho que começa por quem tá escrevendo, né? Eu não sei, assim, de autores negros de novela. Porque aí o controle da narrativa fica para essas pessoas. Tipo o fiasco que foi Viver a Vida. Taís Araújo foi a Helena, e foi péssimo no final das contas. Não era protagonista de nada ali. E isso eu acho que é só pra cumprir tabela e dizer que tem uma pessoa negra na grade [...] Acho que eu perdi essa coisa de comemorar essa representatividade vendo personagens negros em novela, sabe? Minha sensação é que estão colocando porque acham que é o que o público vai querer ver e que as pessoas vão aplaudir: “parabéns, emissora, por fazer o mínimo!” Não acho que tem mais esse peso tão grande quando a gente pensa, de discutir de maneira mais eficaz e com a intenção de promover de fato a mudança no discurso ou estender à população que consome essas novelas, essa discussão e fazer refletir. Acho que a intenção não é trazer essa reflexão. É só passar a impressão de que se está querendo fazer diferente.

Tô tentando colocar em palavras mais bonitas, mas meu resumo é que tá mais pra encheção de linguiça mesmo. Acho que a gente passou dessa coisa da representatividade só de imagem, sem a discussão. Ela fica meio vazia.”

O caso de *Viver a Vida* (2009), que a interlocutora cita, foi uma novela supostamente protagonizada por Taís Araújo. A atriz, na ocasião, interpretou Helena — um nome que é quase um título nobre para atrizes de telenovela no Brasil. As Helenas do autor Manoel Carlos, para a teledramaturgia brasileira, são muito mais que simples personagens: representam mulheres bem-sucedidas socialmente. Taís Araújo carregar esse título foi uma grande novidade na época — a primeira Helena negra.

Porém, a personagem foi completamente ofuscada pelos demais personagens da trama. Além disso, foi a primeira Helena a ser agredida, levando um tapa no rosto de uma personagem branca, enquanto estava ajoelhada, pedindo perdão à mesma. Até então, nenhuma outra Helena havia sido colocada nessa posição.

O interlocutor Luiz Henrique argumentou que:

“Eu acho que para contribuir para o debate sobre questões raciais nas telenovelas, os autores devem pesquisar mais sobre questões raciais, falar mais com pessoas negras, não só pessoas negras periféricas, mas também as que, mesmo que vieram de periferia, alcançaram um lugar de prestígio. Não somente os serviços. Porque ainda hoje as novelas só mostram isso. Então acho que teriam que dar mais voz a essas pessoas.”

E, por fim, Dreyce Vital disse:

“Acho que as novelas podem contribuir não reforçando o estereótipo sobre a pessoa negra. Principalmente sobre o homem negro, que é facilmente marginalizado. E as novelas muito facilmente reforçam esse preconceito em cima do homem negro. Por exemplo: do homem negro não demonstrar sentimentos, ser a pessoa provedora. E somente isso, sabe? Acho que se ela não reforçasse esses estereótipos, já seria um grande avanço. Eu acho que quando ela abrange a possibilidade dos lugares que negros podem ocupar na sociedade, também é de grande valia. Por exemplo, eu não lembro muito a história, mas Mirna (companheira da interlocutora) falou de Lázaro Ramos. Eu lembro de Foguinho em *Cobras e Lagartos* (2006), que, se eu não me engano, era super desenrolado e ficou rico. E eu vejo muito disso. E consigo me lembrar de pelo menos de cinco amigos que são super desenrolados na vida porque precisam sobreviver, sabe? E desses cinco, um tem uma condição de vida melhor, sabe? E consegue viver em paz, pagar algumas coisas pra família. Mas muito dessa coisa da gente ser “pau para toda obra”, de não descansar enquanto não estiver com as coisas pagas, ou não conseguir oferecer para sobrinhos, primos, filhos; condições melhores do que tivemos. Consigo ver uma figura negra facilmente nesse escopo.”

Levando em consideração todos os depoimentos prestados pelos interlocutores, que foram de grande valia para este trabalho, é possível concluir que, indubitavelmente, as telenovelas ocupam um papel central na vida dos telespectadores negros e possuem uma capacidade exponencial de influenciar a vida individual e coletiva destes. A forma como *Da*

Cor do Pecado impactou suas infâncias conversa com a forma como impactou a minha própria. O incômodo que foi criado dentro dos telespectadores, levando-os a adotar certas posturas — como no caso da interlocutora Marina Jacinto, que, apesar de não ter sido mencionado anteriormente, relatou que, devido ao relacionamento interracial de Preta e Paco, durante parte da sua adolescência e vida adulta, sempre buscou pares brancos, acreditando ser o ideal — é semelhante ao incômodo que relatei anteriormente sobre como minha relação com crianças brancas foi afetada ao ver Raí sofrer racismo de outra criança branca na novela.

Apesar do abandono parcial dos entrevistados em relação às telenovelas, preferindo consumir outros produtos culturais que fogem da fórmula da falsa representatividade dessas produções, é inegável o impacto sofrido e que ainda reverbera na psique deles. Os relatos sobre os desafios e oportunidades das telenovelas no que diz respeito à representação de personagens negros nos revelam a importância de que, para além da quantidade de atores e atrizes negros em uma novela, o que importa mais é a qualidade dos papéis e o compromisso com a desconstrução dos estereótipos racistas e estigmas sociais.

Neste sentido, os personagens da vida real aqui adotam um olhar opositor e olham de forma crítica para dentro de si mesmos, desvelando a perversidade por trás de uma narrativa construída pela branquitude para causar estranhamento destes dentro da sua própria cultura.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo analisar como pessoas negras constroem suas identidades a partir da representação do negro na teledramaturgia brasileira, tendo como objeto de análise a novela *Da Cor do Pecado* (2004). A partir dessa proposta, buscou-se compreender os impactos simbólicos e subjetivos que as narrativas televisivas exercem sobre a população negra brasileira, especialmente no que tange à forma como essas representações reforçam ou contestam estereótipos historicamente cristalizados.

Os resultados da análise evidenciam que, apesar de a novela ser frequentemente promovida atualmente como um marco positivo na representação de personagens negros na televisão, o conteúdo dramatúrgico revela uma série de estigmas e estereótipos que dificultam uma identificação libertadora por parte dos telespectadores negros. Em vez de promover uma ruptura com o olhar colonizador, a obra contribui para sua manutenção, reforçando imagens

que operam na lógica do racismo velado e do racismo explícito. A escolha dos personagens, os papéis a eles atribuídos e até mesmo a canção de abertura colaboram para a perpetuação da ideia de democracia racial — uma falácia que, ao ser sustentada, apaga as desigualdades reais e promove o genocídio da população negra.

Adicionalmente, a pesquisa também confrontou a narrativa revisionista que busca situar o racismo como uma prática do passado, mostrando que, mesmo antes da exibição da novela, o movimento negro já atuava de forma combativa, como no caso do Teatro Experimental do Negro e das trajetórias de artistas que dele fizeram parte. Tal perspectiva revela que a luta pela representação digna de pessoas negras nos meios de comunicação é contínua e anterior aos produtos culturais frequentemente apontados como pioneiros, inclusive da própria obra analisada.

Como contribuição, este trabalho busca somar aos debates das ciências sociais ao propor uma abordagem crítica e analítica sobre o consumo de produtos televisivos. Defende-se a importância de que a população negra não seja uma mera espectadora passiva das imagens que lhe são oferecidas, mas que desenvolva uma consciência crítica sobre como essas representações são construídas, por quem e com quais intenções. Essa postura é parte de um processo emancipatório e coletivo, que reivindica não apenas uma maior quantidade de pessoas negras nas telenovelas, mas principalmente a qualidade e a complexidade dos papéis que desempenham — elementos que impactam diretamente na construção de identidade e autoestima dos telespectadores negros.

Entretanto, a pesquisa encontrou algumas limitações que dificultaram uma abordagem mais aprofundada. A principal delas diz respeito à escassez de fontes da época original de exibição da novela. Muitas notícias e registros de opinião pública foram perdidos com o tempo, ou se referiam apenas a exibições posteriores, como a do Canal Viva em 2021, quando as discussões sobre representação negra já estavam mais amadurecidas. Isso dificultou o acesso a comentários e percepções contemporâneas à primeira exibição, o que seria fundamental para confrontar a narrativa institucional da emissora. Além disso, foi desafiador encontrar interlocutores homens heterossexuais negros, o que pode ser compreendido como reflexo de uma construção social que desencoraja tal público a consumir telenovelas, por serem lidas como um produto cultural feminino.

Dessa forma, espera-se que esta pesquisa possa inspirar novos estudos que ampliem a discussão sobre representação, identidade e mídia, considerando os impactos que essas produções exercem sobre a vivência das pessoas negras no Brasil. Somente por meio de um olhar crítico e atento às sutilezas da construção simbólica é possível exigir e construir representações mais justas, plurais e libertadoras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Cia. das Letras, 2019. 61 p.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no brasil. In CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva et al. **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.
- BENTO, Maria Aparecida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BONAVIDES, Marcelo. Relembrando o compositor bororó. In: ARQUIVO MARCELO BONAVIDES - Estrelas que nunca se Apagam -. 7 jun. 2025. Disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/2020/06/relembrando-o-compositor-bororo-34-anos.html>. Acesso em: 4 jul. 2025.
- BOURDIEU, Pierre. 1989. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro, Editora Bertrand.
- BRASILIS, Musica. **Bororó**. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/pt-br/compositores/bororo/>. Acesso em: 4 jul. 2025.
- CAMPOS, Luiz Augusto; CANDIDO, Marcia Rangel; FERES JÚNIOR, João. A Raça e o Gênero nas Novelas dos Últimos 20 Anos. 2015. Disponível em: <<https://gemaa.bemvindo.co/infografico3/>>. Acesso em: 25 jul. 2025.
- CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023. 432 p.
- CARONE, Iray; SILVA BENTO, Maria Aparecida (org.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.
- CHAVEZ, Alejandro R. **Brasil: Em 2024, a TV ainda é a top mídia de notícias**. 31 jul. 2024. Disponível em: <<https://business.yougov.com/pt/content/50226-brasil-em-2024-a-tv-ainda-e-a-top-midia-de-noticias>>. Acesso em: 27 jun. 2025.
- COSTA, Eliane Silvia; SCHUCMAN, Lia Vainer. **Identidades, Identificações e Classificações Raciais no Brasil**: O Pardo e as Ações Afirmativas. Estudos e Pesquisas em

Psicologia, v. 22, n. 2, p. 466-484, 30 jun. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/epp.2022.68631>. Acesso em: 18 jul. 2025.

DA SILVA, Maria Lúcia. Prefácio a esta edição. In: SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. p. 9-21.

DO NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016. 232 p.

EVARISTO, Conceição. **A escrevivência e seus subtextos**. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020b. p. 26-46.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. Prefácio à edição brasileira. In: DO NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016. p. 232.

FERRAZ, Claudia Pereira. A Etnografia Digital e os Fundamentos da Antropologia para Estudos Qualitativos em Mídias Online. **Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política**, v. 12, n. 35, p. 46-69, 14 out. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.23925/v12n35_artigo3>. Acesso em: 11 jul. 2025.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3a edição. Porto Alegre: Artmed. 2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003. 719 p.

GLOBO, Memória. **Personagens**. 10 fev. 2022. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/da-cor-do-pecado/noticia/personagem.ghtml>>. Acesso em: 1 jul. 2025.

GLOBO, Memória. **A Cabana do Pai Tomás**. 28 out. 2021. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-cabana-do-pai-tomas/noticia/a-cabana-do-pai-tomas.ghtml>>. Acesso em: 2 jul. 2025.

GOMES, Nilma Lino. **Raça e educação infantil**: à procura de justiça. Revista e-Curriculum, São Paulo, v. 17, n. 3, p. 1015-1044, jul-set. 2019

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

GOLDENBERG, Mirian. **(Re)aprendendo a olhar**; Pesquisa qualitativa em Ciências Sociais; A Escola de Chicago e a pesquisa qualitativa. In: A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. 17ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2022. p.13-34.

HILL COLLINS, Patricia; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução: Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021. 288 p.

HOOKS, bell. **A gente é da hora: homens negros e masculinidade**. Tradução: Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante, 2022. 272 p.

HOOKS, bell. **Cinema vivido**: raça, classe e sexo nas telas. Tradução: Natalia Engler. São Paulo: Elefante, 2023. 312 p.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. 352 p.

HOOKS, bell. **Salvação**: pessoas negras e o amor. Tradução: Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante, 2024. 248 p.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1, 2018.

MILLER, Daniel; SLATER, Don. Etnografia on e off-line: cibercafés em Trinidad. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 10, n. 21, p. 41-65, jun. 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0104-71832004000100003>. Acesso em: 16 jul. 2025.

MOREIRA, Adilson José. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

MUNANGA, Kabengele. Pan-africanismo, negritude e teatro experimental do negro. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 109–122, 2016. DOI: 10.5007/2175-8034.2016v18n1p109. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2016v18n1p109>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

MUNANGA, Kabengele. Prefácio. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva et al. **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

O GLOBO. **Apoio editorial ao golpe de 64 foi um erro**. 31 ago. 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/politica/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>>. Acesso em: 27 jun. 2025.

ORTNER, Sherry B. 1979. **Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?**. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra.

PINTO, Tania Regina. **Irresistível, Ruth de Souza derruba preconceitos no rádio, no cinema e na TV**. 18 jul. 2023. Disponível em: <<https://primeirosnegros.com/ruth-de-souza/>>. Acesso em: 2 jul. 2025.

RIAL, Carmen Silvia. **Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia**. In: Movimentos sociais, educação e sexualidades organizado por Miriam Pilar Grossi (et al), 107-136. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

RIAL, Carmen. **Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação**. In: Antropologia em primeira mão. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2004.

RIBEIRO, Rondinele Aparecido; MARQUES, Francisco Cláudio Alves. A telenovela como narrativa identitária do país no cenário complexo da contemporaneidade. **Interfaces**, v. 8, n.

3, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.5935/2179-0027.20170020>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

RICCO, Flávio; VANNUCCI, José Armando. **Biografia da televisão brasileira**. São Paulo: Matrix, 2017. 928 p.

RODRIGUES GARCIA, Wagner. **Racismo nos meios de comunicação**: um estudo sobre a representação negra nas telenovelas brasileiras. 2023. 120 p. Dissertação de mestrado — Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2023.

RUTH DE Souza | Ipeafro. Disponível em: <<https://ipeafro.org.br/personalidades/ruth-de-souza/>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

RUTH de Souza. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/21614-ruth-de-souza>>. Acesso em: 01 jul. 2025. Verbete da Enciclopédia.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imagens da branquitude**: A presença da ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024. 432 p.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1997. 340 p.

SOUZA, Jessé. **Como o racismo criou o Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021. 304 p.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. 176 p.

SVARTMAN, Rosane. **A telenovela e o futuro da televisão brasileira**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023. 248 p.

WANDERMUREM, Isadora. **Globoplay cria aviso para novela "A Lua me Disse", acusada de racismo em 2005**. 1 ago. 2023. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/nos/globoplay-cria-aviso-para-novela-a-lua-me-disse-acusada-de-racismo-em-2005,2c65e48f023de44ac706fc31da4b5a1d58ydw3u.html>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

ANEXOS

ANEXO A - IMAGENS DOS PERSONAGENS EM DA COR DO PECADO

Figura 04 - Preta veste uma blusa verde-água transparente, com borboletas bordadas, sutiã à mostra e saia floral acima da cintura



Fonte: Globoplay (2025)

Figura 05 - Dona Lita e Preta abraçando-se após briga



Fonte: Globoplay (2025)

Figura 06 - Paco fotografando um casal negro



Fonte: Globoplay (2025)

Figura 07 - Dodô sendo rejeitado por Preta



Fonte: Globoplay (2025)

Figura 08 - Cena em que Laura discute com o filho e o marido no capítulo 10



Fonte: Globoplay, 2025