



A representação da identidade negra na telenovela “Lado a Lado”: outros estereótipos?¹

Guilherme Moreira Fernandes²
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo:

A telenovela “Lado a Lado” (Rede Globo, 18h, de João Ximenes Braga e Cláudia Lage), exibida de 10 de setembro de 2012 a 9 de março de 2013, apresentou uma nova forma de narrar a história brasileira e houve uma modificação tanto na concepção da identidade negra como também na formação e projeção de estereótipos. Dentre os inúmeros temas, destacamos: 1) o protagonismo de negros; 2) a narrativa da abolição da escravatura; 3) aspectos da cultura negra (dança, religião, gastronomia, futebol e capoeira). O percurso teórico abarca a formação, significação e projeção de estereótipos. Utilizaremos como percurso metodológico a técnica exploratória, observando o conteúdo e discurso apresentados nesta telenovela.

Palavras-chave: Telenovela. Estereótipos. Identidades. Negritude. Lado a Lado.

Introdução

Exibida às 18h, entre 10 de setembro de 2012 a 9 de março de 2013, somando 154 capítulos, a telenovela *Lado a Lado* de João Ximenes Braga e Cláudia Lage³ pode ser considerada um grande marco na teledramaturgia brasileira ao abordar questões raciais. A trama tem início no ano de 1903 e cenário na cidade do Rio de Janeiro. Para a imprensa, o período fora assim mostrado pela Rede Globo⁴:

Um novo tempo começa no Rio de Janeiro Início do século XX e a cidade respira as influências vindas da Europa. Época de transformações embaladas pelo charme da *Belle Époque*: as grandes confeitarias, os cafés e o nascimento de uma nova era de modernidade – em que as mulheres começam a lutar por liberdade individual e, os afrodescendentes, a criar o samba e, em torno dele, toda uma nova cultura. De um lado, o luxo, o poder, a exuberância e a riqueza dos grandes casarões aristocráticos. De outro, um mundo à parte: o nascimento da primeira favela no Rio de Janeiro e a luta pela dignidade. (CÓRTEZ, 2012, p. 1)

Embora iniciado em tempos de República, o folhetim trouxe interessantes debates sobre a abolição da escravatura (1988) ao apontar o negro como o protagonista de sua própria história. Outro marco deste melodrama foi a aprofundamento de traços identitários do negro: capoeira, gastronomia, religião, esportes. A emancipação feminina e o papel da mulher no início do século XX também foi um importante argumento, desenvolvido por outro núcleo.

¹ Trabalho apresentado no DT 05 – Rádio, TV e Internet do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Doutorando em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor substituto da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: gui_facom@hotmail.com.

³ Com colaboração de Chico Soares, Douglas Tourinho, Fernando Rebello, Jackie Vellego, Maria Camargo e Nina Crintza. Supervisão de texto de Gilberto Braga. Direção de Cristiano Marques, André Câmara e Noa Bressane. Direção Geral de Dennis Carvalho e Vinícius Coimbra. Núcleo de Dennis Carvalho.

⁴ O Boletim de Estreia de *Lado a Lado* nos foi enviado gentilmente através de apoio do programa Globo Universidade, ao qual agradecemos.



Basicamente, podemos afirmar que a trama girava em torno de dois casais, um negro e outro branco. Conviviam, lado a lado, o casal formado por Isabel (Camila Pitanga), filha do ex-escravo Afonso (Milton Gonçalves), e José Maria (Lázaro Ramos) e o formado por Laura (Marjorie Estiano), filha da Baronesa de Boa Vista, Constância (Patrícia Pillar) e do decadente Assunção (Werner Schünemann), e Edgar (Thiago Fragoso), filho de um Senador da República, Bonifácio (Cássio Gabus Mendes). A partir deles, outros *plots*⁵ foram apresentados.

Neste texto, iremos abordar, sobretudo, o *plot* do casal negro. Iremos realizar um passeio pela obra de Braga e Lage destacando os principais momentos de Isabel e Zé Maria. O foco de abordagem será a relação entre estereótipo, identidade negra e representação. Iniciaremos expondo nosso ponto de vista teórico para, em seguida, aplicá-lo aos personagens.

Estereótipos, identidades e representação teledramatúrgica

Sander Gilman (1985) em sua tentativa de definir o estereótipo aponta que todos nós criamos imagens de coisas que temos medo de glorificar, essas imagens, na visão do autor, são abstratas e nós as entendemos como entidades do mundo real. Assim, Gilman aponta que designamos rótulos que servem para fixá-los além de nós próprios, rótulos estes que é nomeado de estereótipos. Gilman também realiza uma retrospectiva do uso do termo e diz que seu surgimento data do final do século XVIII quando foi criado como uma técnica designada para o modelo de múltiplas cópias de papel machê, caracterizado como tipos de impressão para moldes. Na incursão do século XIX o termo já tinha conseguido o nível de abstração, configurando lugares-comuns vistos como imutáveis. Já no início do século XX psicólogos sociais adotaram o termo estereótipo como designação de imagens pelas quais caracterizamos o mundo, bem como os lugares-comuns tão rigidamente estruturados.

O sociólogo norte-americano Walter Lippmann, no livro “Opinião Pública”, de 1922, certamente foi um dos primeiros pensadores a refletir sobre o estereótipo. Ao mesmo tempo em que os dizeres de Lippmann (1970) podem cair no reducionismo apontado por Gilman (1985, p. 16), ele pode nos ajudar a pensar a crítica ao estereótipo na contemporaneidade, especialmente pelo viés da representação. Lippmann (1970, p. 150) argumenta que “os fatos que vemos dependem da posição em que estamos colocados e dos hábitos de nossos olhos”, em seguida, o sociólogo expõe, utilizando uma expressão cunhada por Wm. James, “uma cena não é familiar é como um mundo do bebê, ‘grande, florida e zuzunante confusão’”. Tal definição nos faz lembrar o texto “Observando o familiar” do antropólogo brasileiro Gilberto Velho (1987). Velho inicia seu texto almejando o mito da neutralidade e imparcialidade, dizendo que o cientista social tem a

⁵ Em dramaturgia televisiva, *plot* é o termo técnico para designar qualquer enredo.



necessidade de uma distância mínima que garanta sua objetividade, como se o olhar do pesquisador não fosse direcionado pelo seu próprio repertório cultural. O grosso do ensaio de Velho está na argumentação de que “o processo de descoberta e análise do que é familiar pode, sem dúvidas, envolver dificuldades diferentes do que em relação ao que é o exótico” (VELHO, 1987, p. 128). As categorias de “exótico” e “familiar” não são rígidas, pois o que é exótico para um, pode ser familiar para outro, de qualquer modo, “a ‘realidade’ (familiar ou exótica) sempre é filtrada por determinado ponto de vista do observador, ela é percebida de maneira diferenciada” (VELHO, 1987, p. 129). Retornando ao pensamento de Lippmann, que é confluyente com o de Velho, o norte-americano expõe:

Na maior parte das vezes, não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos. Na grande confusão florida e zunzunte do mundo exterior colhemos o que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber o que colhemos na forma estereotipada, para nós, pela nossa cultura. (LIPPMANN, 1970, p. 151)

Fazendo uma exegese do pensamento de Lippmann, podemos destacar que sempre que observamos o exótico, fazemos isso de forma estereotipada, pois “vemos sem ver” algo que nos já foi definido antes que pudéssemos ver ou experimentar. Essa forma vaga de olhar (sem enxergar) o exótico levou ao próprio Velho a questionar o posicionamento científico e a sempre preferência em refletir sobre o familiar. Essa inquietação também faz eco no trabalho de Gilman que utiliza o pensamento de Oscar Wilde para refletir sobre o modo como aprendemos a ver. O estudioso ainda chama a atenção para a necessidade básica do ser humano de estruturar o mundo em termos familiares.

Ao refletir sobre as categorias do estereótipo o pesquisador propõe a tríade – doença, sexualidade e raça – como os três grandes rótulos. Neste ponto, chamamos atenção especial ao estereótipo de raça:

That blacks are the antithesis of the mirage of whiteness, the ideal of European aesthetic values, strikes the reader as an extension of some “real”, perceived difference to which the qualities of “good” and “bad” have been erroneously applied. But the very concept of color is a quality of Otherness, not of reality. For not only are blacks black in this amorphous world of projection. (GILMAN, 1985, p. 30)

Da mesma forma que Gilman argumenta que os negros são a antítese da miragem da brancura e que os valores estéticos europeus são utilizados a aferir qualidades, Stuart Hall (1997) realiza um interessante (e didático) trabalho expondo a incorporação de valores estéticos, estereotipados, à figura do negro. Indo de traços físicos e passando por questões de sexualidade, o estudioso analisa diversas imagens e suas variadas formas de recepção. O texto, de caráter mais reflexivo do que conceitual, nos dá diversas pistas para traçar marcas de estereótipos, seja pelo viés da marcação da diferença, da representação, do fetiche e do poder.



Historicamente Hall (1997) caracteriza três momentos em que o ocidente encontrou-se com o negro. O primeiro, no século XVI, período das Grandes Navegações e a ida de europeus ao oeste africano. O segundo trata-se da colonização europeia da África. Por fim, o terceiro refere-se ao pós II Guerra Mundial e a migração do terceiro mundo para a Europa e América do Norte. “Western ideas about ‘race’ and images of racial difference were profoundly shaped by those three fateful encounters” (HALL, 1997, p. 259). Em termos de Brasil, grosseiramente, os momentos são parecidos. Temos primeiramente a vinda de negros africanos na condição de escravos, trazidos pelos portugueses que colonizaram o Brasil, período que foi do século XVI até o fim do século XIX. No fim do século XIX e início do século XX o Brasil recebeu inúmeros imigrantes, sobretudo europeus, fugindo do período de guerras e também em busca de empregos. Na segunda metade do século XX, que coincide com o terceiro período elencado por Hall, marca a ida de brasileiros para os EUA e Europa e, também, a vinda de africanos e caribenhos ao Brasil.

Hall segue na exemplificação levando em consideração esses três modelos. Gostaríamos de chamar atenção sobre o aspecto da representação, que pode ser vista nos dois primeiros momentos por ele elencados, o que corresponde ao período da escravidão:

Some representations are idealized and sentimentalized rather than degraded, while remaining stereotypical. There are the ‘noble savages’ to the ‘debased servants’ of the previous type. For example, the endless representations of the ‘good’ Christian black slave, like Uncle Tom, in Harriet Beecher Stowe’s pro-abolitionist novel, *Uncle Tom’s Cabin*, or the ever-faithful and devoted domestic, Mammy. A third group occupy an ambiguous middle-ground – black entertainers, minstrels and banjo-players who seemed not to have a brain in their head but sang, dances and cracked jokes all day long, to entertain white folks; or the ‘tricksters’ who were admired for their crafty ways of avoiding hard work, and their tall tales, like Uncle Remus. (HALL, 1997, p. 245).

Escravos fiéis aos seus senhores ou rebeldes. Escravas doces e devotas ou rebeldes e mentirosas. Enfim, todos os grupos descritos por Hall foram e são representados ainda hoje via telenovela. Embora a “estética sueca” (ARAÚJO, 2000) ainda prevaleça na grande parte das tramas, um processo extremamente lento acontece desde a década de 1980 e o negro chegou a conquistar bons momentos na nossa teledramaturgia.

Hall (1997, p. 251) e Joel Zito Araújo (2000, p. 47-51) utilizam o trabalho de Donald Bogle para caracterizar os cinco tipos de estereótipos mais comuns no cinema industrial. *Toms*, o primeiro deles, ficou imortalizado graças ao filme “Uncle Tom’s Cabin”, no Brasil traduzido como “A cabana do Pai Tomás”, representa o negro bom e dócil, sempre “chased, harassed, hounded, flogged, enslaved and insulted” (BOGLE, 1988, p. 6 apud HALL, 1997, p. 251) e fiéis aos brancos. Os *Coons*, por sua vez, representam “uma variação de palhaço de olhos esbugalhados, menestrel, moleque travesso e malandro” (ARAÚJO, 2000, p. 49). O terceiro tipo, *Mulattoes* (The tragic Mulatto), que geralmente é interpretado por mulatas, é descrito como “beautiful, sexually



attractive and often exotic, the prototype of the smouldering, sexy heroine, whose partly White blood makes her ‘acceptable’, even attractive, to white men, but whose indelible ‘stain’ of black blood condemns her to a tragic conclusion” (HALL, 1997, p. 251). Na sequência, as *Mammies*, “the prototypical house-servants, usually big, fat, bossy and cantankerous, with their goog-for-nothing husbands sleeping it off at home, their unquestioned subservience in their workplaces” (idem), no Brasil, segundo Araújo, diferenciava das norte-americanas por serem “normalmente representado por atrizes mais magras, sempre caracterizadas como uma doméstica generosa, preocupada e sincera” (ARAÚJO, 2000, p. 50-51). Por fim, temos os sempre presentes *Bucks* (Bad Bucks) “o negro brutal e hipersexualizado, um estuprador em pontecial ou real” (idem, p. 51). Hall inclusive aponta que há muitos traços deste tipo na juventude contemporânea, representados por “mugger”, “drug-baron”, “yardie”, “the gansta-rap singer”, etc. O que não difere, a não ser nos termos, da realidade brasileira, especialmente quando consideramos movimentos como o *hip hop*, o *rap* e o *funk* carioca.

Apoiando na conceituação de Richard Dyer, Hall (1997) estabelece uma distinção entre tipo e estereótipo. Uma linha tênue separa as duas conceituações, sendo que os tipos não são estruturados de forma rígida e, os estereótipos, por sua vez, se apossam de poucas características de uma pessoa e reduz o indivíduo a elas. Diz Hall:

stereotyping, in other words, is part of the maintenance of social and symbolic order. It sets up a symbolic frontier between the ‘normal’ and the ‘deviant’, the ‘normal’ and the ‘pathological’, the ‘acceptable’ and the ‘unacceptable’, what ‘belongs’ and what does not or is ‘other’, between ‘insiders’ and ‘outsiders’, Us and Them – ‘the Others’ – who are in some way different – ‘beyond the pale’. (HALL, 1997, p. 258).

Chamamos também a atenção para a questão do sentido, da normalidade. É complicado apontar exatamente uma origem histórica para os “tipos” e separar exatamente o momento em que ele são transformados em estereótipos. Frantz Fanon serviu de marco teórico no pensamento de Hall, Gilman e, especialmente, Homi Bhabha. De certa forma, Fanon (2008) homogeniza o racismo (Hall, ao contrário, pensa os racismos) e reflete o pertencimento na diferença. É interessante observar a forma como o teórico aponta os sentidos da negritude.

Pronto, não foi eu quem criou um sentido para mim, este sentido já está lá, pré-existente, esperando-me. Não é com a minha miséria de preto ruim, meus dentes de preto malvado, minha fome de preto mau que modelo a flama pra tocar fogo no mundo: a flama já estava lá, à espera desta oportunidade histórica. (FANON, 2008, p. 121).

Homi Bhabha (1998), da mesma forma que Hall, também discute o estereótipo levando em consideração o poder (Foucault) e o fetiche (Fanon), contudo o discurso colonial será a tônica que vai perpassar toda a argumentação pensador indo-britânico. Bhabha afirma que o discurso colonial traz consigo a dependência do conceito de fixidez na construção ideológica da alteridade.



A construção do discurso colonial é então uma articulação complexa dos tropos do fetichismo – a metáfora e a metonímia – e as formas de identificação narcísica e agressiva disponíveis para o imaginário. O discurso racial estereotipado é uma estratégia de quatro termos. Há uma amarração entre a função metafórica ou mascarada do fetiche e o objeto-escolha narcísico e uma aliança oposta entre a figuração metonímica da falta e a fase agressiva do imaginário. (BHABHA, 1998, p. 119-120)

O discurso colonial elencado pelo pesquisador, de certa forma, é o que caracteriza a presença e o discurso no negro na televisão brasileira. Entre jagunços e dóceis cozinheiras o negro na TV faz sempre o mesmo papel, seja em representações do século XIX ou do século XX e no limiar do XXI. É certo que não devemos generalizar, inclusive, o nosso objetivo é mostrar “o outro lado”, ou que o Hall denominou de “reversing the stereotypes” ao caracterizar outros discursos do estereótipo racial no cinema norte-americano. Este “outro lado”, fazendo uma exegese do pensamento de Bhabha, pode ser caracterizado como um interstício (a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença), promovido por uma produção teledramatúrgica. Contudo, sempre devemos, no processo crítico, ficar atentos às reconstruções do discurso colonial e as múltiplas figurações do discurso racial e estereotipado.

Ao também promovermos, como adverte Bhabha, o reconhecimento do estereótipo “como um modo ambivalente de reconhecimento e poder exige uma reação teórica e política que desafia os modos deterministas ou funcionalistas de conceber a relação entre o discurso e a política” (BHABHA, 1998, p. 106). O recorte da análise do estereótipo, seja no viés teórico ou empírico, por nós eleito, recairá então na construção e projeção de identidades, neste caso, identidades negras.

O discurso contemporâneo das identidades, especialmente pelo viés dos Estudos Culturais, nos leva a diversos questionamentos, que inclui a questão do nacional e do pertencimento. Ao questionar: quem precisa de identidade?, Hall (2007) enfatiza as identidades como discurso, os processos de subjetivação e a política da exclusão. Kathryn Woodward (2007) apresenta a identidade como algo relacional, marcada pelo processo da diferença e chama a atenção para as políticas de identidade. Levando em consideração as conceituações de Woodward e o questionamento de Hall e pensando em nosso objeto empírico, podemos fazer outra leitura, e propor outra resposta, à pergunta “quem precisa de identidade?”.

O primeiro ponto a ser realçado são as contradições em torno da identidade brasileira. Ricardo Souza (2007) propõe um interessante diálogo entre Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre. Junto a eles, diversos mitos sobre o brasileiro foram discutidos. Desde o processo de branqueamento da população por meio da miscigenação (Romero), à crítica da miscigenação como escurecimento da população (Cunha), a valorização e o resgate das tradições (Cascudo) e o (bom) convívio entre as três raças fundantes do povo brasileiro (Freyre). Na segunda metade do século XX tivemos oportunos questionamentos sobre a



miscigenação, tanto pelo lado étnico, como também pelo cultural e econômico. Celso Furtado (1999), por exemplo, demonstra que neste processo os portugueses levaram mais vantagens

Em todo o período colonial os portugueses foram uma minoria em face da presença indígena, e mais ainda da africana que logo começou a fluir como força de trabalho. Mas o peso da minoria portuguesa na formação do que viria a ser a cultura brasileira é decisivo. Não apenas porque são senhores confrontando-se com escravos ou semiescravos, mas também porque os portugueses partiram de um domínio de técnicas superiores e continuaram a alimentar-se de fontes culturais europeias. Ora, os aborígenes, assim como os africanos, foram isolados de suas matrizes culturais e, ao serem progressivamente privados da própria língua, perderam a identidade cultural. (FURTADO, 1999, p.60).

De certo, talvez mais no caso dos negros do que dos indígenas, o processo não foi tão pacífico e, não estamos falando apenas dos quilombos e da luta antiescravagista. Interessa-nos, neste momento, o aspecto cultural e identitário. Como mostrado também na telenovela, o governo brasileiro, mesmo em período republicano, tolheu a cultura negra. No decorrer dos anos e especialmente no limiar deste século vimos diversas culturas afirmativas⁶, um orgulho identitário e uma tentativa de políticas de identidades advindas do movimento negro. O Brasil não foi o único palco de tudo isso. Inclusive, em algumas oportunidades, Hall (2008) tocou neste nesta temática, o que o levou a questionar “que ‘negro’ é esse na cultura negra?” logo no início dos anos 1990.

Esse momento essencializa as diferenças em vários sentidos. Ele enxerga a diferença como “as tradições deles versus as nossas” – não de uma forma posicional, mas mutuamente excludente, autônoma e autossuficiente – e, é, conseqüentemente, incapaz de compreender as estratégias dialógicas e as formas híbridas essenciais à estética diaspórica. (HALL, 2008, p. 326).

Também retiremos de Hall (2008) a ideia dos hibridismos culturais e da não essência de nenhuma cultura. A necessidade de identidades culturais, neste caso, é mais uma busca por pertencimento e valorização de culturas, não a busca por algo único ou fundante, mas um exercício de afirmação, como fez *Lado a Lado* ao mostrar que traços culturais (gastronômicos, desportivos e religiosos) trazidos pelos negros, são também nossos.

Antes de entrarmos especificamente em nosso objeto empírico é necessário relacionar estereótipos, identidades e representações teledramatúrgicas. Encontramos em Aluizio Trinta (2008) uma interessante análise. O pesquisador aponta que em tramas verossímeis há uma radicalização da “personalização de valores e a representação (competentemente dramatizada) de identidades, oferecendo a milhares de telespectadores uma fisionomia sensível e uma personalidade assimilável, em relação às quais se verificam fenômenos (psicossociais) de

⁶ Liv Sovik (2008, p. 20) na apresentação do livro “Da Diáspora” comenta o “momento” especial vivido no Brasil: “A identidade racial brasileira e as formas brasileiras de racismo estão no centro do debate político-cultural. Estão nos discursos dos meios de comunicação e nos produtos culturais de massa, em pronunciamentos oficiais e nas universidades, onde a propensão a estudar as tendências sociais como se fossem externas foi interrompida pela proposta de cotas para alunos negros universitários, feita por diversas instâncias de governo”.



identificação e de projeção” (TRINTA, 2008, p. 35-36). O professor ainda assevera que “uma telenovela deverá não somente corresponder a demandas do sistema industrial ou a estratégias de comercialização e promoção publicitária, senão também a exigências do texto sociocultural e dos ‘modos de ver’ de nosso tempo” (TRINTA, 2008, p. 36). Na sequência, aponta para os três tipos possíveis de representação, um artifício que “envolve o recurso a arquétipos, a introdução de protótipos e o uso (quase indiscriminado) de estereótipos” (TRINTA, 2008, p. 38). Especificamente sobre os estereótipos, afirma Trinta:

redudam em simplificações exagerada de características comportamentais específicas. Afetam, sobretudo, minorias: imagens preconceituosas são francamente discriminatórias. Ideias preconcebidas, representações falsas, os estereótipos costumam, porém, ter consequências reais na esfera das relações humanas na sociedade (TRINTA, 2008, p. 47).

Passaremos agora a verificar os traços (ou não) de estereótipos e a forma como a identidade nacional e negra foi representada na trama.

Lado a Lado: estereótipos e identidades negras

Ao longo dos seus mais de 60 anos de existência, a telenovela brasileira dita moda e costumes, além de influenciar diretamente os hábitos de brasileiros ávidos por suas histórias. Herdeira dos folhetins franceses, do melodrama e das radionovelas cubanas, a telenovela brasileira constitui-se, deste a década de 1970, no principal produto da indústria cultural do Brasil. O *savoir-faire* da telenovela brasileira é reconhecido mundialmente (BRANDÃO; FERNANDES, 2012). Inclusive, a trama que ora estudamos foi a vencedora do prêmio Emmy Internacional na categoria de melhor telenovela no ano de 2013. Além de telenovela de outros países, *Lado a Lado* concorreu com a principal telenovela global do período, “Avenida Brasil” de João Emanuel Carneiro. A notícia que a trama das 18h foi a vencedora causou certo choque em grande parte dos críticos de TV que acreditam ser a trama de Carneiro a melhor de 2012.

Lado a Lado foi uma telenovela diferencial por diversos motivos⁷. O primeiro deles foi o momento histórico, o início do século XX, época rica em termos e fatos históricos, contudo pouco explorada dramaturgicamente. A primeira cena já revela algo diferente ao mostrar o bloco carnavalesco na região da Gamboa, no Rio de Janeiro em 1903. Lá Isabel (Camila Pitanga) dança de forma graciosa sob o olhar atento de José Maria (Lázaro Ramos). Na segunda está Laura (Marjorie Estiano) insatisfeita ao fazer a prova de seu vestido de noiva. Na sequência, Constância (Patrícia Pillar), mãe de Laura, está na sala com sua irmã Celina (Isabela Garcia), quando seu filho Albertinho (Rafael Cardoso) aproxima entoando a música “Ó Abre Alas” e avisa que vai “pular” carnaval. A mãe adverte: “Vai para a Rua do Ouvidor”, local frequentado pela elite carioca e, na

⁷ Por falta de espaço não pudemos realizar uma comparação de *Lado a Lado* com outras tramas que abordaram esse momento. Contudo já havíamos escrito sobre isso em outro momento. Ver FERNANDES (2013).



sequência, mostra todo seu preconceito em diálogo com a irmã: “É cada má companhia... São esses amigos boêmios que ele arranjou. Gosta de música de negros, o tal do samba⁸. Imagina, Celinha, se essa batucada de africanos, macumbeiros (*risos*) algum dia vai ter qualquer importância para o Brasil”.

José Maria estava usando uma fantasia de diabo, com máscaras. Aproxima de Isabel, mas ela não lhe dá atenção. Albertinho e seus amigos chegam à região da Gamboa e também observam a dança de Isabel. Uma possível confusão entre blocos carnavalescos rivais faz Isabel e os rapazes se afastarem do local. Zé Maria consegue evitar a confusão. Isabel sai do local acompanhada da Tia Jurema (Zeze Barbosa), que inclusive argumentou: “-Faz bem você não dar bola para o Diabo, ainda por cima é capoeira” e Isabel rebate “-Capoeira é tudo bandido”. Isabel deixa Tia Jurema nas proximidades e vai até seu cortiço. No caminho, encontra com Albertinho e seus amigos que estão dispostos a violentá-la, por sorte, Zé Maria se aproxima e luta copeira com os rapazes. Mesmo assim, Isabel, tihosa, não liga para o rapaz. Isabel não vê o rosto de Zé Maria e nem de Albertinho.

No dia seguinte, Isabel vai até a barbearia do pai para levar-lhe o almoço e encontra Zé Maria. O rapaz então pede ao pai a moça em namoro e vai morar no mesmo cortiço deles. Com o consentimento de Afonso, os dois saem a noite e vão até o lugar mais tradicional da cidade, a confeitaria Colombo. Lá, são vítimas de preconceito racial, pois o garçom se recusou a atendê-los. Posteriormente, após um beijo, alguns clientes começaram a sair do local. Contudo, Zé Maria e Isabel não se deixaram abater pela situação.

Alguns meses se passam e chega o dia do casamento de Zé Maria e Isabel e, por ironia, vão casar-se no mesmo dia e na mesma Igreja⁹ de Laura e Edgar. Zé Maria não comparece ao casamento, pois quando se preparava para sair a força policial do prefeito Pereira Passos invadiu o cortiço, no movimento conhecido como Bota-Abaixo¹⁰. O mocinho resistiu, mas acabou preso. A única que sabia do real paradeiro era Berenice (Sheron Menezes) e, como ela também tinha interesses no rapaz, não contou para ninguém, fazendo com que Isabel achasse que fora abandonada no altar.

⁸ Embora a telenovela tenha se passado no período do início do século XX os diálogos e algumas situações da telenovela foram bastantes atuais. O samba que conhecemos hoje teve seu surgimento basicamente em 1916 com a gravação de "Pelo Telefone" de Donga. O carnaval da época era mistura de Lundu, Maxixe e Batuque, danças africanas que em sua "brasilidade" deu origem ao nosso genuíno samba.

⁹ Nesta época não era muito comum negros e brancos frequentarem a mesma igreja. Dramaturgicamente, Isabel só conseguiu casar-se ali após um pedido de Madame Besançon, sua patroa, que dava generosas contribuições à paróquia. Isabel, graças à sua patroa, aderiu à religião católica, embora sempre que se via em situações complicadas pedia a Tia Jurema para jogar os búzios para ela.

¹⁰ Este movimento é tido como o responsável pela favelização do Rio. Após terem suas moradias destruídas os moradores partiram para o Morro da Providência que já havia alguns moradores que haviam lutado na Guerra de Canudos e haviam recebido a promessa de terem residência na capital federal. Como isso não aconteceu, o Morro foi a única alternativa.

Assim começa o martírio de Isabel. Acreditando que fora rejeitada, ela acaba sendo conquistada por Albertinho e fica grávida. Ao descobrir o fato, Afonso expulsa a filha de casa. A mocinha então vai até a casa de Madame Besançon (Beatriz Segall), sua patroa, e conta todo o ocorrido. A madame, achando que Isabel é uma “pedida”, a demite. Sem ter para onde ir, Isabel acaba encontrando consolo com a amiga Laura e arruma emprego no Teatro de Diva Celeste (Maria Padilha) que estava a procura de uma camareira que sabia falar francês. Constância descobre que o filho que Isabel está esperando será seu neto, e, com a ajuda de Berenice, consegue roubar a criança e entregar para Zenaide (Ana Carbatti), irmã de Berenice que passa a morar também no Morro da Providência. Desolada, no fundo do poço, Isabel aceita o convite de Madame Jeanette Dórleac (Maria Fernanda Cândido), uma artista francesa de passagem pelo Brasil, a vai para a França. Lá Isabel também vira uma artista, apresentando sua dança e, anos depois, volta ao Brasil, mais forte e rica.

Nesse ínterim, Zé Maria também passa por maus bocados. Após ser preso pelo movimento do “Bota-Abaixo” passa a ter dificuldades de encontrar um trabalho fixo. Já na segunda fase da novela, em 1910, Zé Maria vai para a marinha e vira um dos protagonistas da “Revolta da Chibata”.

Bem sucedida, Isabel compra uma grande casa no Cosme Velho e se prepara para apresentar sua arte no Teatro. Grande parte da elite rejeitou a dança por achá-la muito vulgar. Houve ainda muitas idas-e-vindas e Isabel e Zé Maria, mas ambos conseguiram se acertar. Isabel também consegue recuperar seu filho e os três passam a morar juntos. O casamento, desta vez, é realizado no terreiro de Tia Jurema, sob a bênção de seus Orixás. Passaremos agora a tecer considerações sobre alguns personagens e seus enquadramentos estereotipados.

Se análise de Isabel centra-se apenas na primeira parte da novela, certamente estaríamos de



frente com “the tragic Mulatto”, pois após vivenciar um romance interracial (com Albertinho), Isabel teve sua vida desgraçada e ainda perdeu o filho. Contudo, Isabel foi mais forte que a dor e conseguiu vencer os obstáculos. Lutou por sua liberdade e seus costumes e foi a responsável, no âmbito da telenovela¹¹, por expor o “samba” como uma dança legítima.

O estereótipo da trágica mulata fora transformado no papel dado a toda mocinha de telenovela. Um par romântico, sofrimento e, ao fim, o *happy end*. Na telenovela brasileira, tanto Camila Pitanga como Taís Araújo, já foram protagonistas, o diferencial em Lado a Lado foi que o

¹¹ Possivelmente uma referência à cantora e dançarina norte-americana, naturalizada francesa, Josephine Baker, que ficou conhecida como Vênus Negra, Pérola Negra e Deus Crioula. Foi considerada como a primeira grande estrela negra das artes cênicas. (MARTINS, 2013, p. 74).

tradicional casal inter-racial (típico do estereótipo) foi substituído por um casal de negros, estes na condição de protagonistas.



Tia Jurema também pode ser considerada umas das principais personagens do folhetim. De certa forma, a personagem de Zezeh Barbosa foi uma espécie de *Mammie*, mas com alguns diferenciais que a fizeram ir além do estereótipo, inclusive pelo fato de não ter nenhum patrão. Jurema foi uma segunda mãe para Isabel e também foi escrava, assim como Afonso. Jurema e Afonso são os responsáveis por recordar o período e mostrar que a abolição foi também um conquista dos negros e não apenas de brancos bondosos, como foi narrado em diversas novelas como “Escrava Isaura” e “Sinhá Moça”. Jurema era uma Yalorixá, jogava búzios e fazia festas com fartas comidas. Era a guardiã da cultura negra, seja pelos elementos gastronômicos ou pela religiosidade. Inclusive, por causa de sua religiosidade, proibida à época, foi presa após uma denuncia de Constância. Os moradores do Morro da Providência então fizeram uma vigília em torno da delegacia e, assim, ela foi solta. O casamento de Isabel e Zé Maria foi realizado sob seu comando. Próximo ao fim da trama, surge o personagem Túlio (Antônio Pitanga) para ser o seu par romântico. Marinildes Martins (2013) assim retratou o papel social (tipo – seguindo o pensamento de Dyer e Hall) desempenhado por Tia Jurema:

Dos terreiros para a vida cotidiana da comunidade, a força feminina foi se estendendo e se fazendo cada vez mais presente. Verdadeiras matriarcas de famílias unidas por laços étnicos - e não necessariamente de sangue. Em torno delas eram cultivadas as tradições negras, com sua sabedora, força e independência - eram conselheiras, rezadeiras, curandeiras, mediadoras de conflitos, organizadoras de festas e administradoras dos recursos financeiros. Trabalhavam também como quituteiras e doceiras e providenciavam o que fosse necessário para as festas, os rituais e a sobrevivência da comunidade. (MARTINS, 2013, p. 77-78).



José Maria está longe de ser uma espécie de “Tom” ou de “Bad Bucks”, nem mesmo uma mistura dos dois seria possível para caracterizá-lo. Zé Maria, assim como Edgar, foi o mocinho-herói da trama. Zé Maria tentou impedir que seu cortiço fosse demolido. Também se envolveu, como representante da comunidade, na Revolta da Vacina e, ainda, serviu à Marinha no período da Revolta da Chibata. Zé Maria tinha orgulho de seu povo, em especial, pela prática da capoeira e, por isso, chegou a ter que dar explicações para o delegado sob a acusação de vadiagem¹². Próximo ao fim da trama, Zé Maria começou a dar aulas de capoeira para os moradores do Morro. É interessante notar as palavras de Martins a respeito do personagem:

¹² O folclorista Edison Carneiro (1965, p. 49) ratifica ao afirmar “[a capoeira] foi sempre uma *vadiagem* proibida, perseguida, e os negros que a ela se davam eram caçados nas ruas e escorraçados das cidades como desordeiros e malandros”.

É a esse tipo de narrativa, que funde o tempo real com o ficcional, retratando alguns momentos políticos que o país viveu e trazendo à tona parte de nossa história, considerados temas polêmicos, que podemos chamar de crônica, é que a novela *Lado a Lado* tem sido inovadora, dando voz e vez à participação do negro na construção da sociedade brasileira. Mas, ainda assim, observa-se a ambiguidade do racismo na representação do personagem na novela. (MARTINS, 2013, p. 76).

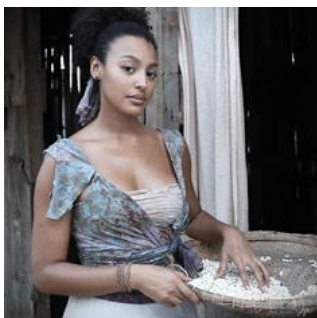
O racismo apontado pela pesquisadora foi justificado, através da passagem de um texto de Hall¹³, que fala sobre o “primitivismo”, a “selvageria” e a “astúcia” podem ser identificados nos rostos dos líderes políticos negros. Discordamos da pesquisadora neste ponto, pois não acreditamos que tal apontamento de Hall possa ser utilizado para caracterizar este personagem, até mesmo porque o mote dele não foi a de político. Zé Maria, sim, participou como herói de todos estes eventos, mas não foi condecorado por nenhum deles. Além do mais, não acreditamos que essas características simbolizam o racismo, temos que impressão que, na verdade, não passam de estereótipos. Ainda em defesa do personagem, sabemos que o mesmo que utilizava a capoeira com atitudes de selvageria, muito pelo contrário, o personagem era a favor da paz. Quem poderia se enquadrar nesta característica era o principal “inimigo” dele, o Caniço (Marcello Melo Jr.).

Caniço, por sua vez, tinha traços de “Bad Bucks”, mas não se reduzia apenas ao estereótipo. O personagem pode ser enquadrado como um vilão. Era um capoeirista de má índole. Ele não era exatamente hipersexualizado, mas estava constantemente sem camisa ou com a camisa



aberta, contudo não cometeu nenhum ato de violência sexual. Teve um relacionamento com Berenice, outra vilã da história. Enquanto a moça armava contra Isabel, Zé Maria era o alvo dele. Da mesma forma que Zé Maria foi o protagonista de muitos atos heroicos, Caniço protagonizou vilanias. Foi informante da força policial à época da Revolta da Vacina e tramou um incêndio na escola da

comunidade. Chegou a envolver-se com Catarina (Alessandra Negrini), também vilã, a moça foi namorada de Edgar e esforçou-se para prejudicar a vida dele e a de Laura. Caniço chegou a corromper o sobrinho ao crime, fazendo-o assaltar uma joalheria. O “justiceiro” Zé Maria descobre tudo e, com a ajuda da polícia, faz com que o rival seja preso.



Berenice, a outra vilã, mistura traços de “tragic mulatto” com o estereótipo da escrava má, típicas das telenovelas brasileiras que retrataram o período da escravidão. Berenice vendia cocadas no centro da cidade, mas não gostava de trabalhar. Acreditava que sua beleza física era o suficiente para vencer na vida. Sentia inveja de Isabel, especialmente

¹³ O texto indicado é “Raça, Cultura e Comunicações: olhando para trás e para frente dos Estudos Culturais”.

pelo fato da mocinha ser alfabetizada e de saber falar francês. Foi ela a responsável por não avisar Isabel que Zé Maria havia sido preso, deixando-a acreditar que havia mesmo sido abandonada no dia do casamento. Berenice também contou a Afonso que sua filha estava grávida, fazendo-o expulsá-la de casa. Outra ação de Berenice foi a de ajudar Constância a roubar o filho de Isabel e fazê-la acreditar que ele havia nascido morto. À época que namorava Caniço, conheceu, em sua barraca de cocada, o poderoso industrial e ex-senador Bonifácio (Cassio Gabus Mendes). Tiveram um *affaire* e, por isso, a jovem acreditava que ele largaria a esposa, Margarida (Bia Seidl), para casar-se com ela. Um tempo depois, ela começou chantageá-lo, e foi muito humilhada. A ambição foi a responsável por sua morte. Berenice havia ganhado algumas joias de Bonifácio, certo dia ele mostra sua conquista para a irmã Zenaide e avisa que vai vendê-las, comprar uma passagem para Paris e voltar mais rica e famosa que Isabel. Zenaide quer uma parte das joias, as duas brigam, e na tentativa de fuga Berenice cai de um penhasco e morre. Berenice viveu praticamente o fim decretado à “trágica mulata”, contudo com o diferencial da vilania.

Chico (César Mello) foi um personagem coadjuvante, mas protagonizou um importante episódio da história brasileira. Chico era um exímio jogador de futebol, o melhor de todos,



contudo era negro. À época que o futebol chegou ao Brasil era um esporte exclusivo para brancos. Como Chico era muito bom, o time liderado por Albertinho o chama para jogar com eles, mas com a condição de se pintar de branco, usando pó de arroz. No decorrer da partida, o suor foi retirando a maquiagem, fazendo que todos percebessem a farsa¹⁴. Zé Maria, ao descobrir que Chico havia prestado a esse papel, vai até o campo de futebol e retira o amigo de lá, dando-lhe uma lição que ele deveria valorizar sua cultura e ter orgulho de sua raça, além de lembrá-lo de tudo que passaram durante a Revolta da Chibata. O personagem não se enquadra também em nenhum dos estereótipos traçados por Bogle, Hall e Araújo.

Encerrando, trazemos a figura de Seu Afonso, talvez o personagem mais conservador da trama, sendo uma espécie de guardião da moral, especialmente no que se refere à sua filha Isabel.



Afonso foi um escravo e suas lembranças do período passam por toda a trama por meio de diálogos com Tia Jurema, com Isabel e também com as crianças do Morro. Afonso também representa o não conformismo em relação ao branco. Chegou a ser vítima de racismo, mas não deixou-se abater e de cabeça erguida expôs o orgulho por sua trajetória. Também não conseguimos enquadrar o personagem em nenhum dos estereótipos.

¹⁴ A novela fez referência ao episódio acontecido com o jogador Carlos Alberto em uma partida que o mesmo realizou pelo Fluminense no dia 13 de maio de 1914. Data esta em que se comemora a abolição.



Considerações Finais: outros estereótipos?

Os estereótipos estão por toda parte, seja em nossos próprios pensamentos e a visão que temos do outro, especialmente quando este outro é diferente de nós, seja nas representações, em especial na teledramaturgia. A dramaturgia de televisão tem algumas especificidades, embora não vamos retomar e dissertar sobre elas, sabemos que “o espectador da última fila” sabe que toda telenovela apresenta um casal de mocinhos. Eles se conhecem no início das narrativas, são separados por ação dos antagonistas (os vilões, que também existem em todas as novelas), e, ao fim, ficam juntos e “felizes para sempre”. A estrutura básica chega a lembrar até um conto de fadas, a felicidade dos mocinhos e a derrocada dos vilões. Essa redução, estereotipada, da telenovela tem a sua razão de ser, mesmo sabendo que exceções são possíveis. *Lado a Lado* não foi diferente. A estrutura clássica do folhetim e do melodrama perpassou por todos os capítulos.

Lado a Lado, inclusive, poderia ser uma novela “divisor de águas”, foi a primeira a trazer, com protagonistas, um casal negro e outro branco. Quase a metade do elenco foi formada por negros, que embora sejam a quase maioria da população brasileira, raramente passam dos 10% do elenco de uma trama. E, quando isso acontece, estamos diante de figurantes e coadjuvantes que habitam senzalas e cozinhas. *Lado a Lado*, neste ponto, também foi diferente. O núcleo do “Morro da Providência” foi bastante ativo e diversos *plots* foram desenvolvidos. Infelizmente, as tramas que vieram na sequência não fez usos das mesmas proporções de atores brancos e negros e tampouco do protagonismo negro.

Como mostramos, os principais atores presentes neste núcleo, compuseram seus personagens de forma pouco estereotipada, mesmo que com cara inspiração de arquétipos-estereótipos elencados por Bogle e traduzidos por Hall e Araújo. Em telenovela, isso não poderia ser muito diferente. Estamos lidando com um produto seriado, que tem por obrigação despertar o interesse do público e fazê-lo entender a trama, mesmo que a assistam apenas uma ou duas vezes por semana. É necessário que o público, ao olhar para um personagem, consiga lê-lo, saber sua função dramática.

Retomando os textos refletidos no decorrer deste artigo, sabemos que mesmo sem o uso rígido dos tradicionais estereótipos, os personagens da trama ficaram presos a outras marcas, algo típico do gênero. Os papéis sociais foram marcados, a linha tênue que separa o “tipo” do “estereótipo” ficou embaralhada. Isabel, por exemplo, ficou presa e redutora em seu papel de mocinha, nas idas e vindas com Zé Maria e até mesmo em sua amizade com Laura. Caniço e Berenice levaram às últimas consequências a ambição, a inveja e fizeram seus personagens rodarem apenas em torno das ações de Isabel e Zé Maria.



Por fim, a representação identitária cai na crítica de Hall, pois de certa forma houve um certo purismo e essencialismo. Mas, contudo, fica o mérito das abordagens propostas. Tanto pelos eventos mostrados (Bota-Abaixo, Revolta da Vacina e da Chibata), como pela marginalização da capoeira e do candomblé, bem como o racismo institucionalizado no futebol. Afinal, esses são traços da nossa história.

Referências

- ARAÚJO, Joel. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Senac, 2000.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BRANDÃO, Cristina; FERNANDES, Guilherme M. Telenovela brasileira: formato que vem se impondo há seis décadas. In: BRANDÃO, Cristina; COUTINHO, Iluska; LEAL, Paulo Roberto. **Televisão, Cinema e Mídias Digitais**. Florianópolis: Insular, 2012. p. 19-46.
- CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do Folclore**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- CÔRTEZ, Fernanda. **Lado a Lado - Boletim de Estreia**. Rio de Janeiro: CGCOM, 2012.
- FANON, Frantz. **Pelo negro, máscaras brancas**. Salvador: UFBA, 2008.
- FERNANDES, Guilherme M. Lado a Lado – Os negros na telenovela. **Posso Contar Contigo?** 2013. Disponível em: <http://arquivo.geledes.org.br/em-debate/colunistas/17792-lado-a-lado-os-negros-nas-telenovelas>. Acesso em 06/08/2014.
- FURTADO, Celso. **O longo amanhecer**: as reflexões sobre a formação do Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GILMAN, Sander. Introduction: What are stereotypes and why use texts to study them? In: _____. **Difference and Pathology**: stereotypes of sexuality, race and madness. Ithaca; London: Cornell University Press, 1985. p. 15-35.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 103-133.
- HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: SOVIK, Liv (org.). **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: UFJF, 2008. p. 317-330.
- HALL, Stuart. The spectacle of the ‘other’. In: _____. (org.). **Representation**: Cultural representations and signifying practices. London: Sage, 1997. p. 233-279.
- LIPPMANN, Walter. Estereótipos. In: STEINBERG, Charles (org.). **Meios de Comunicação de Massa**. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 149-159.
- MARTINS, Marinildes. **O negro Cristalizado**: a permanência de estereótipos, distorções e preconceitos na teledramaturgia brasileira. 90f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP. 2013.
- SOUZA, Ricardo. **Identidade Nacional e Modernidade Brasileira**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- SOVIK, Liv. Apresentação – Para ler Stuart Hall. In: _____. (org.). **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: UFJF, 2008. p. 9-22.
- TRINTA, Aluizio. Televisão e formações identitárias no Brasil. In: LAHNI, Cláudia; PINHEIRO, Marta. **Sociedade e Comunicação**: perspectivas contemporâneas. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p. 31-50.
- VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: _____. **Individualismo e Cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. p. 123-132.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 7-72.