

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E  
TERRITORIALIDADES

**MATHEUS EFFGEN SANTOS**

***AMOR DE MÃE*: PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS SOBRE A  
REPRESENTATIVIDADE DA MULHER NEGRA NA TELENÓVELA  
BRASILEIRA**

**Vitória  
2022**

MATHEUS EFFGEN SANTOS

***AMOR DE MÃE*: PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS DA  
REPRESENTATIVIDADE DA MULHER NEGRA NA TELENOVELA  
BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Territorialidades.

Orientadora: Prof. Dr. Gabriela Santos Alves

**Vitória  
2022**

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

S237a Santos, Matheus Effgen, 1996-  
Amor de Mãe : perspectivas contemporâneas da representatividade da mulher negra na telenovela brasileira / Matheus Effgen Santos. - 2022.  
110 f. : il.

Orientadora: Gabriela Santos Alves.  
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Telenovelas. 2. Personagens de televisão. 3. Negras. I. Alves, Gabriela Santos. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 316.77

---

MATHEUS EFFGEN SANTOS

AMOR DE MÃE: perspectivas contemporâneas sobre a representatividade da mulher negra na telenovela brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Territorialidades, na linha de pesquisa Estéticas e Linguagens Comunicacionais.

Aprovada em 16 de agosto de 2022.

Comissão Examinadora

---

Profa. Dra. Gabriela Santos Alves  
(orientadora – POSCOM/UFES)

---

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior  
(membro interno – POSCOM/UFES)



---

Profa. Dra. Ana Paula Goulart Ribeiro  
(membro externo – PPGCOM/UFRJ)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
ERLY MILTON VIEIRA JUNIOR - SIAPE 2568163  
Departamento de Comunicação Social - DCS/CAr  
Em 17/08/2022 às 07:26

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/539864?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
GABRIELA SANTOS ALVES - SIAPE 2479120  
Departamento de Comunicação Social - DCS/CAR  
Em 17/08/2022 às 16:18

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/540917?tipoArquivo=O>

## **AGRADECIMENTOS**

A todas as pessoas parecidas comigo que vieram antes e que não tiveram as mesmas oportunidades. E a todas que lutaram para que eu ocupasse este lugar hoje.

À minha mãe e ao meu irmão, por todo amor e suporte.

Aos meus avós e toda família pelo apoio.

À professora Gabriela, por ter feito uma orientação de muita escuta, afeto e incentivo a este trabalho.

A todo o corpo de professoras, professores técnicos e técnicas do Póscom.

A toda a turma de 2020 deste programa, em especial Karlili, Luiz e Maurílio.

Às minhas amigas e aos meus amigos, por serem ouvidos generosos e por me encorajarem sempre.

A todas as pessoas que lutam e se empenham na defesa da educação pública de qualidade.

*“Se eu não posso ser eu, nunca me conhecerei. [...] Se eu nunca me conhecerei, como você me conhecerá?”*

*(Black Is King, 2020)*



## RESUMO

A pesquisa toma como objeto a telenovela *Amor de Mãe* (2019/2021), veiculada pela TV Globo, e se concentra nas personagens Camila dos Santos Silva (Jéssica Ellen) e Vitória Amorim (Taís Araújo). O objetivo geral é compreender como essas personagens, que fazem parte do protagonismo da história, são inseridas na trama e, portanto, evidenciam a representatividade das mulheres negras na telenovela brasileira contemporânea. Para refletir sobre o tema são utilizados os trabalhos de autoras como hooks (2019), Gonzalez (2010) e Collins (2019), que refletem sobre a posição ocupada pela mulher negra na sociedade e sobre o imaginário que valida sua dominação. Com relação ao papel da telenovela na manutenção dessa representatividade, são acionadas obras como as de Araújo (2004) e Lopes (2003). Como método emprega-se uma análise de conteúdo focada nas esferas visuais e verbais, por meio da qual busca-se entender como os eventos dramáticos da trama mostram rupturas e avanços conforme a perspectiva histórica da inserção da mulher negra na telenovela brasileira. A análise indica um movimento cambiante entre as direções da representatividade apontadas na telenovela. Embora pareça querer confrontar estereótipos, a obra ainda os aciona para moldar a inserção dessas personagens da trama e, portanto, não consegue os transpor de maneira definitiva.

**Palavras-chave:** Telenovela; Representatividade; Mulher Negra; *Amor de Mãe*.

## ABSTRACT

The research takes as its object the telenovela *Amor de Mãe* (2019/2021), aired by TV Globo, and focuses on the characters Camila dos Santos Silva (Jéssica Ellen) and Vitória Amorim (Taís Araújo). The general objective is to understand how these characters, which are some of the main characters of the story, are inserted in the plot and, therefore, show the representativeness of black women in the contemporary Brazilian telenovela. To reflect on the theme are used the works of authors like hooks (2019), Gonzalez (2010) and Collins (2019), which reflect the position occupied by the black woman in society and on the imaginary that validates her domination. Regarding the role of the telenovela in maintaining this representativeness, works such as those of Araújo (2004) and Lopes (2003) are triggered. As a method, a content analysis focused on the visual and verbal spheres is used, through which it is sought to understand how the dramaturgical events of the plot show ruptures and advances according to the historical perspective of the insertion of the black woman in the Brazilian telenovela. The analysis indicates a shifting movement between the directions of representativeness pointed out in the telenovela. Although it seems to want to confront stereotypes, the work still activates them to shape the insertion of these characters in the plot and, therefore, cannot transpose them in a definitive way.

**Keywords:** Soap Opera; Representativeness; Black Woman; *Amor de Mãe*.

## ANEXO

<b>Imagem 1.</b> Isaura Bruno em O Direito de Nascer .....	17
<b>Imagem 2.</b> Ruth de Souza em cena de A Cabana do Pai Tomás .....	19
<b>Imagem 3.</b> Zezé Motta em Corpo a Corpo .....	22
<b>Imagem 4.</b> Taís Araújo como Preta, em Da Cor do Pecado .....	24
<b>Imagem 5.</b> Camila Pitanga caracterizada como Isabel em Lado a Lado .....	26
<b>Imagem 6.</b> Arte de divulgação de Da Cor do Pecado.....	29
<b>Imagem 7.</b> Participação de atores e atrizes em telenovelas (1985-2014).....	47
<b>Imagem 8.</b> Camila durante primeira aula para uma turma de Ensino Médio público .....	62
<b>Imagem 9.</b> Camila e Danilo tentam evitar que a escola seja atingida por tiros.....	64
<b>Imagem 10.</b> Camila enfrenta a polícia durante a ocupação do colégio onde trabalha.....	65
<b>Imagem 11.</b> Vitória (ao centro) é acusada por Thelma (à esquerda) de infestar seu restaurante de ratos. Lurdes (à direita) intervém na discussão.....	66
<b>Imagem 12.</b> Vitória em visita ao colégio em que Camila trabalha.....	67
<b>Imagem 13.</b> Paulo conversa com Vitória sobre a vontade de terminar o casamento com ela.	68
<b>Imagem 14.</b> Vitória conversa com Natália (à esquerda) e Miranda (ao centro).....	69
<b>Imagem 15.</b> Em flashback, Vitória é empurrada depois que consegue inocentar Álvaro em uma causa judicial .....	71
<b>Imagem 16.</b> Vitória rasga seu contrato de prestação de serviços a Álvaro .....	73
<b>Imagem 17.</b> Vitória aguarda atendimento médico público para seu filho.....	74
<b>Imagem 18.</b> Camila desabafa com sua mãe no hospital .....	76
<b>Imagem 19.</b> Cena em que Camila trata da campanha abolicionista no Brasil após a Guerra do Paraguai .....	79
<b>Imagem 20.</b> Camila conversa sobre os efeitos da pandemia para a população negra .....	79
<b>Imagem 21.</b> Camila, Lurdes e Maria, sua avó, se unem para enfrentar os irmãos de Jurandir, morto por Lurdes no passado.....	82
<b>Imagem 22.</b> Lurdes conversa com Vitória na primeira cena de <i>Amor de Mãe</i> .....	85
<b>Imagem 23.</b> Camila e Danilo conversam sobre os progressos dela na fisioterapia.....	85
<b>Imagem 24.</b> Na camiseta usada por Camila, se lê a frase “Equidade Racial: pesquise, converse, lute por ela” .....	86
<b>Imagem 25.</b> Camila em sala de aula após receber a notícia de que a escola Luiz Gama seria fechada.....	86
<b>Imagem 26.</b> Detalhes da caracterização de Camila para a cerimônia de casamento.....	87

<b>Imagem 27.</b> Vista da parte de trás do vestido de casamento de Camila.....	87
<b>Imagem 28.</b> Vitória se reúne com Álvaro.....	89
<b>Imagem 29.</b> Vitória deixa a PDW depois de reunião com Álvaro .....	89
<b>Imagem 30.</b> Vitória tenta resolver os problemas elétricos da nova casa .....	90
<b>Imagem 31.</b> Vitória recebe visita de Álvaro, que a ameaça .....	90
<b>Imagem 32.</b> Vitória visita as irmãs .....	91
<b>Imagem 33.</b> Vitória conversa com Miranda sobre sua volta ao trabalho como advogada .....	91
<b>Imagem 34.</b> Zenaide conversa com Vitória sobre a criação de Tiago .....	94
<b>Imagem 35.</b> A inspetora da polícia, Mirian (Ana Flávia Cavalcanti), solta Vitória depois que ela foi deixada no esconderijo de Álvaro .....	96
<b>Imagem 36.</b> Ao lado de Lurdes, Camila conversa com Rita depois de descobrir que ela era sua mãe biológica.....	98
<b>Imagem 37.</b> No último capítulo, Camila conversa com a primeira turma para qual deu aula antes de sua formatura .....	102

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1.</b> Participação de Taís Araújo em telenovelas .....	31
<b>Quadro 2.</b> Participação de Jéssica Ellen em telenovelas .....	33

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
1.1 Apresentação do Tema .....	9
1.2 Hipóteses .....	11
1.3 Objetivos.....	11
1.4 Referencial Teórico .....	12
1.5 Metodologia.....	14
<b>2 EXPLORANDO O TERRITÓRIO: AS MULHERES NEGRAS NA TELENVELA BRASILEIRA .....</b>	<b>16</b>
2.1 Pavimentando o caminho: as personagens negras nas primeiras décadas da telenovela	16
2.2 Anos 2000: o protagonismo das personagens e a continuidade das problemáticas.....	23
2.3 A construção da identidade negra feminina na televisão: disputas por visibilidade .....	27
<b>3 DISCUTINDO O TERRITÓRIO: A REPRESENTATIVIDADE DA MULHER NEGRA.....</b>	<b>36</b>
3.1 Identidade e representatividade .....	36
3.2 Interseccionalidade: a combinação de opressões.....	42
3.3 A construção dos estereótipos baseada na outridade.....	45
3.4 Imagens de controle e o desafio da autodefinição .....	48
3.6 Imagens de controle à brasileira: de Patricia Collins aos imaginários comuns sobre a mulher negra nas telenovelas.....	56
<b>4 PERSONAGENS NEGRAS EM AMOR DE MÃE E O REDESENHO DO TERRITÓRIO .....</b>	<b>60</b>
4.1 Quem são essas protagonistas?.....	60
4.2 Composição das cenas de <i>Amor de Mãe</i> .....	84
4.3 Em busca da autodefinição: a participação das personagens na narrativa. ....	92
4.4 Afinal, que tipo de representatividade é mostrada <i>por Amor de Mãe</i> ? .....	102
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>105</b>
<b>6 REFERÊNCIAS .....</b>	<b>106</b>

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 Apresentação do Tema

A relevância da televisão brasileira foi sustentada em grande parte pela presença de um de seus produtos mais específicos: a telenovela. Ainda que a origem desse produto não tenha ocorrido exatamente neste meio de comunicação, as telenovelas produzidas em seu âmbito ganharam traços distintivos e que a tornaram reconhecida.

Um desses traços, e talvez um dos mais importantes, é a tendência de buscar nas dinâmicas sociais a inspiração para suas histórias, seja para apenas os tematizar ou os debater de forma mais consistente. Essa propensão é limitada em certa medida, já que a construção de uma narrativa implica na seleção de algumas das nuances de determinado tema. E por mais que as telenovelas tenham um longo tempo de duração, nunca seria possível esgotar todos os pontos de vista de um tópico.

Mas não se pode perder de vista que se tratam de produtos. Novelas são criadas de acordo com os interesses defendidos pelos grupos privados que as viabilizam. Situando-se nessa esfera privada, precisam atender a uma expectativa comercial, o que significa que se deve esperar o seu bom desempenho entre o público.

A busca por corresponder a essas expectativas torna possível que o espectro da representação promovida nesses produtos seja excludente. Isso ocorre, por exemplo, na medida em que se constroem determinados padrões de aparência entre as personagens e, dessa forma, se sugere que as características da população estão em consonância com esses modelos. Nesse sentido, a telenovela pode ser um lugar de reprodução de violências e da promoção de invisibilidades.

Socialmente, raça e gênero se configuram como fatores dessa exclusão. E o histórico das telenovelas tem revelado que eles também operam no mundo ficcional. O que torna a participação de mulheres negras no campo uma questão problemática, seja por conta da pouca participação ou das ideias depreciativas usadas para contar suas histórias.

O avanço das discussões sociais ao longo da história traz novas perspectivas para questões de diversidade e representatividade. Como essa ruptura de costumes abala estruturas de poder até então estabelecidas, a tentativa de conter essas mudanças também é uma realidade. E nem sempre isso é feito de maneira explícita, o que faz com que as representações estereotipadas possam se revestir de formas mais sofisticadas.

A medida em que um produto midiático com o alcance (inclusive internacional) das telenovelas deixa de aprofundar certas características na nação, percebe-se que o seu compromisso enquanto lugar de problematização social – que lhe é característico - é insuficiente, ou que, no mínimo, se compromete mais com determinadas demandas em detrimento de outras.

Dessa forma, é necessário que se reflita constantemente sobre como a representação de determinados grupos está sendo feita. É a partir dessa observação atenta e sistematizada que se pode afirmar se essas representações colaboram de fato para a eliminação de certas problemáticas ou para a continuidade delas.

Nesse contexto, esta pesquisa busca responder à seguinte questão: de que forma a representatividade das mulheres negras é dada por meio das personagens protagonistas em telenovelas brasileiras contemporâneas?

O termo representatividade é acionado para que se reflita sobre possibilidades de representação marcadas por certa subjetividade, que deem conta de expressar as mais variadas possibilidades de existência para as mulheres negras. Para tanto será analisada a telenovela *Amor de Mãe* (2019/2021), que teve sua primeira parte exibida entre 25 de novembro de 2019 e 21 de março de 2020, e a segunda entre 15 de março de 2021 e 9 de abril de 2021. A história foi produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão, com autoria de Manuela Dias e direção artística de José Luiz Villamarin.

A análise se centrará em duas das protagonistas: Vitória (Taís Araújo) e Camila (Jéssica Ellen). Vitória compõe o trio de personagens presentes na maior parte das ações de divulgação de *Amor de Mãe* (2019/2021), ao lado dela aparecem Lurdes (Regina Casé) e Thelma (Adriana Esteves). Sua trajetória faz com que ela transite de maneira ativa por vários dos núcleos de história, inclusive o de Camila. Apesar da personagem de Jéssica Ellen não aparecer como uma personagem principal na fase de promoção da novela, Camila ganha bastante espaço no texto com uma trajetória de acontecimentos significativos para o andamento do enredo. A posição de ambas na história faz com que apareçam de forma considerável e é justamente isso que faz com que possa examinar de forma mais consistente o imaginário que se constrói sobre elas na telenovela.

Vale ressaltar que a trama foi dividida excepcionalmente em duas partes já que a pandemia causada pelo novo Coronavírus fez com que as gravações da história precisassem ser interrompidas no início de 2020, momento em que se aproximava de seu desfecho. Com *Amor de Mãe* (2019/2021) Manuela Dias faz sua estreia como autora de telenovelas. Antes, trabalhou em textos para séries como *Justiça* (2016), reconhecida pela narrativa considerada complexa e



por determinado criticismo das questões sociais (CONCEIÇÃO; BORGES, 2017). Esse modo de construção narrativa também pode ser encontrado em *Amor de Mãe* (2019/2021).

O primeiro capítulo da dissertação que se desenvolve será destinado a construir um panorama da participação das mulheres negras em telenovelas brasileiras ao longo de sua história. O que se pretende é traçar um diagnóstico sobre os números dessa participação e, sobretudo, da maneira como elas se inserem, revisitando os principais estereótipos que marcaram a sua presença e dos casos emblemáticos que já foram abordados por pesquisas anteriores.

O segundo capítulo pretende abordar a representatividade de modo conceitual. Será elaborada uma discussão sobre de que forma os meios de comunicação, e em especial as telenovelas, se baseiam neles para a realização de seus produtos e de como os efeitos dessa questão podem ser socialmente diagnosticados.

O último capítulo é destinado a análise do material da telenovela. Busca-se evidenciar como as propostas feitas pela realização da obra rompem ou dão continuidade com as problemáticas que envolvem a inserção da mulher negra para, ao final, pensar qual tem sido a prática contemporânea das telenovelas na busca pelo aprimoramento da representatividade.

## **1.2 Hipóteses**

A primeira hipótese de pesquisa é a de que seria o lugar central trama ocupado por ambas as personagens na trama que abre espaço para a construção de histórias mais plurais e, portanto, com a possibilidade de promoverem representações menos estereotipadas com relação aquilo que se viu durante o desenvolvimento das telenovelas brasileiras.

Uma segunda hipótese se funda sobre o estilo de narrativa criado em *Amor de Mãe* (2019/2021). Acredita-se que esse tipo de construção favorece certa desestabilização das representações comuns às mulheres negras uma vez que a história traz para seu enredo questões sociais não só por meio dessas personagens, mas de maneira geral na narrativa.

Por fim, e também como consequência das hipóteses anteriores, parece que a construção dessas personagens traz novas perspectivas para o protagonismo negro, sem que para isso se supere de modo definitivo as imagens há muito projetadas sobre elas.

## **1.3 Objetivos**

O objetivo geral da pesquisa é o perceber de que forma a construção narrativa da telenovela *Amor de Mãe* (2019/2021), por meio das personagens Camila e Vitória, contribui para se veja a atualidade da representatividade de mulheres negras nesse gênero televisivo.

Os objetivos específicos seguem:

- Identificar possíveis reminiscências e rupturas com relação aos estereótipos de representação historicamente associados a personagens negras em telenovelas;
- Entender como a trama aborda a intersecção entre gênero e raça a partir das realidades distintas dessas personagens (maternidade, trabalho, relacionamentos);
- Perceber se, após alcançarem o protagonismo, essas personagens assumem lugares de subalternidade ou se de fato se inserem de maneira profunda na história de *Amor de Mãe* (2019/2021).

#### **1.4 Referencial Teórico**

As telenovelas foram moldadas de acordo com uma série de referências de formatos ficcionais anteriores a ela e, por isso, muitos de seus modos de fazer podem ser melhor entendidos através dessa herança (SADEK, 2008). Se há uma característica que contribuiu para distinguir a telenovela brasileira, essa seria sua inclinação em falar das questões sociais que envolvem a população do país (LOPES, 2003).

Municiada por essa estratégia, a telenovela ganhou a possibilidade de criar essa espécie de nação imaginada, como fala Lopes (2003). Trata-se de permitir que os diferentes grupos sociais se reconheçam ao se verem representados pela ficção. Esse tipo de leitura pode gerar uma impressão otimista de que circularia no campo de realização das telenovelas um compromisso de abordar toda a diversidade nacional. Não se deve deixar de considerar, entretanto, que muitos dos processos de exclusão social também fazem parte desse universo. Gênero, classe e raça são fatores que atuam de modo combinado - ou não - e ocasionam a opressão de grupos específicos. A violência proporcionada nesse sentido incide de maneira consistente sobre um grupo: o das mulheres negras.

Não por acaso, essa visão tem sido relatada por autoras como hooks (2019), que defende que o consumo de ficção que, para outras pessoas pode ser um momento prazeroso, acaba por se converter em uma experiência dolorosa para essas mulheres. E isso ocorre justamente porque se negam as vivências de mulheres que, apesar de poderem ser vistas no cotidiano, são negadas nesses espaços midiáticos.

O afastamento delas de espaços de visibilidade tem relação com o próprio processo de socialização pelo qual passaram, sobretudo no território brasileiro. Em que mulheres negras são vistas pelos grupos dominantes como pessoas destinadas a posições subalternizadas (GONZALEZ, 2019). Somados, esses fatores ajudam a compreender os motivos pelos quais as personagens negras, por mais que estivessem presentes desde as primeiras telenovelas, não

necessariamente estiveram atreladas a papéis importantes para as histórias (ARAÚJO, 2004). Para além dessa percepção qualitativa, a observação dessa presença em números indica a pouca da presença de atrizes e atores negros(as) nos elencos (CAMPOS; FERREZ JÚNIOR, 2015).

Os enredos das telenovelas também foram sendo construídos como espaços para a representação de papéis femininos mais amplos, especialmente a partir da década de 1970 (HAMBURGER, 2005). Contudo, é importante ponderar que essa intenção de abarcar representações do feminino mais diversas foi feita no mesmo cenário em que a raça não era temática recorrente entre as problematizações. Assim, a realidade de mulheres negras não se tornou necessariamente um referencial nesse movimento.

Todo esse processo fez com que se tornasse comum a presença de personagens negras que não possuem um envolvimento significativo para o desenrolar das ações dramáticas da telenovela, sendo nomeadas como personagens soltas, como se estivessem na trama exercendo papéis próximos da figuração (LIMA, 2001). Esse cenário se alterou ao longo dos anos, mas isso se deve a atuação dos movimentos sociais e as reivindicações de profissionais negros presentes no campo (ARAÚJO, 2004).

Essa nova configuração adquirida na representatividade permitiu que personagens negras alcançassem postos de protagonistas, o que não foi sinônimo de que questões como o racismo estavam solucionadas. Ela pode apenas significar um aceno para as contestações por maior diversidade, mas em nada alteram a forma como o poder circula em suas estruturas (ALMEIDA, 2019).

Parte da manutenção das dinâmicas de opressão está pautada naquilo que Collins (2019) nomeia como imagens de controle. Seriam espécies de arquétipos criados sobre as mulheres negras e usados para tentar respaldar a continuidade da negação de direitos sociais e de violências que se destinam a elas.

Gonzalez (2019) elabora uma argumentação parecida para explicar as especificidades da condição da mulher negra brasileira. Segundo a autora, essas imagens projetadas nas mulheres negras remontam a condição que elas experimentaram ainda no período de escravização no país e explicam como a violência - simbólica ou não - sofrida por esse grupo dificulta a sua ascensão social.

Um elemento importante sobre as imagens de controle como mecanismo de dominação reside no fato de que elas não são construídas pelas mulheres negras, impedindo que elas assumam uma percepção autodefinida de suas vivências (BUENO, 2020). Essa noção é fundamental para compreender a persistência de uma representatividade problemática nas telenovelas, já que se notou uma predominância de realizadores(as) brancos(as) no campo

(CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2015). Situação que não é diferente em *Amor de Mãe* (2019/2021).

O interesse de estudar telenovelas contemporâneas é o de compreender os modos pelos quais operam a representatividade de mulheres negras até o momento. Busca-se entender quais são as rupturas e as continuidades dessas construções problemáticas nesse sentido apesar da nova roupagem de representação promovida por telenovelas nos anos mais recentes.

### **1.5 Metodologia**

A especificidade do problema de pesquisa orienta de forma clara o recorte a ser feito no material da telenovela analisada no trabalho. O estudo irá focar em todas as cenas em que aparecem ou são citadas as personagens negras Camila (Jéssica Ellen) e Vitória (Taís Araújo). O acesso aos capítulos será feito pelo Globoplay, plataforma de streaming que reúne grande parte das produções mais recentes da Rede Globo, mesmo após o fim de sua exibição.

O método instrumental de análise será inspirado no que Rose (2008) chama de análise de imagens em movimento. O método se mostra interessante pois foi criado com visada qualitativa e estruturado a partir de um conhecimento teórico acerca dos produtos audiovisuais. Esse cuidado da autora demonstra sua percepção de que esses produtos possuem características próprias e complexas em sua composição. As categorias propostas por Rose (2008) pretendem captar as esferas verbais e visuais das obras através de um processo criterioso que envolve, em linhas gerais, seleção, transcrição e decodificação do material.

A análise será dividida em duas principais esferas: verbal e visual, assim como fala Rose (2008). Na esfera verbal, representada pelos diálogos das personagens, busca-se compreender como as temáticas como raça, classe e gênero são abordadas no texto. De que forma elas articulam e se envolvem na temática central na telenovela, a maternidade. A eleição dos diálogos para um viés analítico se deve a importância que possuem na telenovela, uma vez que a principal via pela qual podem ser identificados objetivos centrais da história (CANDIDO et al., 2007).

Já na esfera das imagens o intuito é perceber quais são os elementos visuais usados para contar a história dessas personagens e que ajudam a compreender a sua relação com as temáticas percebidas na esfera verbal. Trata-se de observar detalhes como a caracterização e o figurino. Serão respondidas questões como as seguintes: que impressões são substancializadas por elementos cênicos dessas personagens como fotografia, figurino e caracterização? Como esses elementos ajudam a ilustrar a discussão de temas como a autoafirmação racial? A análise dessa

esfera ainda pretende diagnosticar aspectos da direção da telenovela como o posicionamento das personagens em cena, sua postura corporal e a fotografia empregada nas cenas.

Rose (2008) escreve sobre a importância de adotar uma unidade de análise para o material audiovisual. Nesse caso, a cena será tomada como unidade e, portanto, será produzida uma tabela para cada uma delas após sua observação. Essa maneira de transcrever o material é que viabilizará a etapa de codificação, na qual se tenta identificar os significados e códigos expressos pela obra.

Como forma de orientar esse processo analítico de *Amor de Mãe* (2019/2021), serão acionados alguns dos conceitos de Lélia Gonzalez (2019) e Patricia Hill Collins (2019) e Bueno (2020). Trata-se do que Collins (2019) nomeou como imagens de controle.

Ainda que os conceitos apresentados pelas autoras não sejam resultantes de um mesmo contexto de produção, apresentam complementaridade justamente por pensarem as imagens introjetadas no imaginário social que justificam a continuidade da opressão das mulheres negras. Collins (2019), inclusive, reconhece que o pensamento feminista negro sistematizado em sua obra advém de sua experiência nos Estados Unidos e se põe contra a ideia de uma mulher negra arquetípica ao defender que não há um ponto de vista homogêneo entre o seu grupo. A autora demonstra, por outro lado, como o reconhecimento dessas diferentes maneiras de enxergar os desafios é que poderia criar um ponto de vista coletivo entre essas mulheres. Por conta disso, há um esforço em construir, a partir das telenovelas, uma perspectiva brasileira para essas imagens.

A justaposição dos conceitos que serão empregados metodologicamente por este trabalho inspira-se na concepção apresentada por Sandra Harding (2019), que pensa o fazer científico da pesquisa feminista e de outras “investigações marginais” como um fazer artesanal. A principal característica dessa concepção reside no fato de que o conhecimento construído “manualmente” se faz a partir da percepção específica da realidade social e prioriza a produção científica que é fruto desses mesmos grupos. Esse tipo de posicionamento carrega consigo certa instabilidade das categorias de análise, o que exige uma constante revisão de teorias e conceitos - sobretudo daqueles criados pelo que ela chama de ciência industrial - para que se possa extrair e reinterpretar instrumentos analíticos de forma a ajustá-los aos objetivos dessas pesquisas.

## **2 EXPLORANDO O TERRITÓRIO: AS MULHERES NEGRAS NA TELENOVELA BRASILEIRA**

A presença da mulher negra nas telenovelas brasileiras é um processo que demonstra se manter em construção e revisão. Construção, pois o acesso delas a todas posições possíveis nesse campo – especialmente a do protagonismo e de poder - parece algo que ainda não está completo. E revisão porque ao mesmo tempo em que lutam por mais espaço, é preciso questionar e combater as maneiras estereotipadas pelas quais sua retratação é feita.

Para compreender melhor essa questão, este capítulo é destinado a fazer uma recuperação acerca de alguns eventos que ajudam a reconstituir parte do trajeto das atrizes e das personagens negras nas telenovelas. Esses eventos revelam algumas similaridades no que se refere ao padrão de tratamento de atrizes e personagens negras no âmbito de realização das telenovelas, com destaque para as lutas por visibilidade e do grau de ineditismo que a maioria delas obteve em seus trabalhos por conta de sua cor.

Embora, o trabalho se centre em uma telenovela exibida pela Rede Globo na faixa das 21h, essa recuperação considera as tramas de outras emissoras e de outras faixas, sendo consideradas aquelas em que as mulheres negras estiveram em posições de destaque ou que representam algum grau de ineditismo a partir do lugar que ocupavam nessas tramas. O que se espera é perceber os principais aspectos dessa inserção por meio da apresentação de casos emblemáticos que possam ajudar a entender em que contexto *Amor de Mãe* (2019/2021) e suas protagonistas negras surgem.

### **2.1 Pavimentando o caminho: as personagens negras nas primeiras décadas da telenovela**

Os momentos iniciais da inserção das personagens de mulheres negras na telenovela realizada no Brasil repercutem a herança racista presente na história do país. O contexto fez com que os primeiros papéis das atrizes negras obedecessem a certos padrões que ditavam tipos de tramas e funções específicas para elas nas histórias. Quando isso não ocorria, a reação do público reforçava a desaprovação com as mudanças, como mostram os casos a seguir. Esse foi e permanece sendo um território de disputas, no qual a ação das primeiras atrizes negras desse campo permanece conectada com aquelas que o ocupam na contemporaneidade. Por conta disso, é importante o conhecer desde seu início.

A trama de *O Direito de Nascer* (1964) foi adaptada da obra do autor cubano Félix Caignet para a TV Tupi por Talma de Oliveira e Teixeira Filho para a TV Tupi, com direção de Lima Duarte, José Parisi e Henrique Martins. Entre as personagens principais estava Maria Dolores Limonta ou mamãe Dolores, como ficou conhecida a personagem interpretada por Isaura

Bruno. Dolores adotou o filho da protagonista, Maria Helena (Nathália Timberg). Tudo tem início quando a jovem engravida com um namorado que a abandona. O pai de Maria Helena pretendia evitar o escândalo por conta da situação. Por isso, enviou a filha para uma de suas fazendas no interior e planejou desaparecer com a criança logo após seu nascimento. Ao saber do plano, Dolores, que trabalhava como empregada doméstica na casa da protagonista, se comoveu, fugiu com o menino e o criou como se fosse seu filho adotivo.

**Imagem 1.** Isaura Bruno em *O Direito de Nascer*



**Fonte.** Revista Raça /Divulgação

Isaura Bruno interpretava uma das mais importantes personagens da trama e, mesmo diante do sucesso alcançado pela história, a atriz experimentou as questões que determinam a presença de profissionais negras na teledramaturgia. O encontro do elenco de *O Direito de Nascer* com o público promovido após o fim da telenovela descrito por Araújo (2004) ilustra essa tendência. Durante o evento, Isaura Bruno e Amílton Fernandes, intérprete de Albertinho, personagem da criança adotada por Dolores, fizeram a divulgação da próxima telenovela da emissora. Durante o discurso, o ator apenas se referia a atriz como mamãe Dolores enquanto ela o chamava por Amílton.

Era como se a identidade da atriz fosse desconsiderada e que só importasse a figura da mãe que fez sucesso entre o público. Prova disso é que ela também estava presente no elenco de *O Preço de Uma Vida* (1965), telenovela promovida naquele evento. Não por acaso, a personagem que ela interpretaria seria chamada como Mãe Maria.

A forma como a personagem Dolores é construída demonstra como os estereótipos associados à mulher negra estavam presentes desde os primeiros capítulos da telenovela brasileira. A próprio nome “mamãe” é reflexo da mãe negra, figura marcada pelo

comportamento bondoso e abnegado que já circulava na literatura e no teatro brasileiro desde a abolição da escravatura (ARAÚJO, 2004), e da *mammy* norte-americana, que será melhor trabalhada mais adiante. O autor complementa que Isaura Bruno sequer foi mencionada na lista elaborada por Ismael Fernandes com os nomes de atores e atrizes que vieram a se destacar na primeira década da telenovela diária no Brasil.

A associação de suas personagens e da própria atriz com a figura materna está na base do conceito trabalhado por Patricia Collins (2019) que será melhor abordado no capítulo seguinte. Em maior ou menor medida, a atribuição desses papéis às mulheres negras ainda pode ser assistida nas telenovelas mais recentes, como é o caso de *Amor de Mãe* (2019/2021).

Outro caso emblemático é o da atriz Ruth de Souza, que ficou reconhecida antes mesmo de seus trabalhos em telenovelas. Ruth era considerada uma diva por sua carreira no teatro e no cinema que antecederam seus trabalhos na televisão. Venceu por três vezes o prêmio Saci na categoria de melhor atriz coadjuvante e foi indicada como melhor atriz no Festival de Veneza em 1954 por sua atuação no filme *Sinhá Moça* (1953), dirigido por Tom Payne.

Sua formação como atriz ocorreu no Teatro Experimental do Negro (TEN), movimento fundado por Abdias do Nascimento<sup>1</sup> e iniciado no ano de 1945 na União Nacional dos Estudantes. O objetivo era formar uma companhia de teatro formada por atrizes e atores negras(os) como forma de enfrentar a falta de espaço para essas pessoas em outras companhias por conta de sua cor (JESUS, 2007). A presença de Ruth no TEN, além de importante em sua formação como atriz, colaborou para seu trabalho como realizadora, uma vez que ela também atuou em outras esferas como a produção das peças. Dessa forma, a atriz conseguiu construir uma base sólida para a sua carreira e se firmou como uma pioneira entre as atrizes negras de sua época ao conquistar papéis importantes no teatro e no cinema brasileiros.

Mas nem mesmo esse acúmulo de trabalhos e reconhecimento impediu que a atriz fosse destinada a papéis considerados aquém do seu potencial profissional nas telenovelas. *A Deusa Vencida* (1965), texto de Ivani Ribeiro e direção de Walter Avancini, foi a primeira da qual ela participou como atriz. Na história, Ruth interpretava uma empregada doméstica.

Vale recordar a sua participação em *A Cabana do Pai Tomás* (1969), adaptada para a televisão a partir do texto de Harriet Stowe. Um parêntese deve ser feito para relatar o caso de apagamento visto nessa trama. No papel do protagonista, Pai Tomás, que no texto original é negro, foi interpretado pelo ator branco Sérgio Cardoso, que passava por um processo de

---

<sup>1</sup> Nascido na França, Abdias do Nascimento se tornou professor, dramaturgo, escritor, artista plástico, político e ativista que defendeu os direitos das pessoas negras. Além do TEN foi um dos idealizadores do Movimento Negro Unificado (MNU).



caracterização para tentar alcançar as características da personagem. Para dar vida ao protagonista o ator pintava o corpo de preto, usava peruca e punha rolhas em seu nariz para tentar atingir a aparência de uma pessoa.

**Imagem 2.** Ruth de Souza em cena de *A Cabana do Pai Tomás*



**Fonte.** Acervo Globo

Ruth viveu a principal personagem feminina da história ao lado de Sérgio. A escolha de seu nome, entretanto, causou a revolta de outras atrizes. Conforme revelou em entrevista para o documentário *A Negação do Brasil* (2000), realizado por Joel Araújo, Sérgio Cardoso, que também escrevia a trama, pediu para que os nomes das atrizes não negras aparecessem antes do nome de Ruth durante a abertura da novela. A situação foi comentada por Ruth mais tarde, que contou como passou a lidar com os casos de créditos em obras audiovisuais após o caso de *Cabana do Pai Tomás*: “Hoje em dia, peço para ter meu nome creditado como participação especial. Já é difícil segurar o público, marcar seu nome, imagina se não temos crédito. Mesmo colocando nossos nomes, ainda nos confundem com outras atrizes” (JESUS, 2007, p. 98).

Em entrevista para Araújo (2004), Ruth verbaliza sua insatisfação diante da maneira como sua carreira na televisão foi marcada pelo fato de ser uma mulher negra:

Os autores veem o negro como serviçal [...] as histórias se desenvolvem em cima dos personagens brancos, e o negro não tem vez [...] O ator negro tem de se impor, senão ele fica fazendo eternamente o serviçal. Há muitas atrizes negras que aceitam papéis de serviçais e não conseguem questionar o autor, ficam dando aquelas risadinhas para o patrão branco [...] estou completando este ano [em 1995] 50 anos de carreira artística, sinto que têm um certo respeito por mim, mas não é o que eu mereço. (ARAÚJO, 2004, p. 90).

A atriz relatou que a incomodavam os casos em que profissionais negras(os) eram escaladas(os) para personagens que não possuíam uma boa contextualização, não possuíam

uma família ou um passado que ajudasse a explicar os motivos que levavam aquela personagem a ser como era. Nesses casos, Ruth conta que buscava criar esse contexto quando fosse possível. Acreditava que assim poderia colaborar com a construção da personagem e até mesmo justificar a sua presença em uma trama específica (JESUS, 2007). A movimentação por meio de uma brecha da qual a atriz faz referência mostra que a inserção da profissional negra não era o da passividade, mas de luta por espaço da construção de novas narrativas para o elenco negro. O caso também reforça a importância que seu ponto de vista, afrocentrado, representava enquanto contribuição para a elaboração dos roteiros das telenovelas.

O breve resgate do caso de Ruth de Souza demonstra como a mulher negra gera incômodo quando sai da invisibilidade que lhe é imposta. O desconforto dos grupos que se beneficiam com sua submissão no episódio que envolveu sua participação em *A Cabana do Pai Tomás* é uma boa amostra disso.

A década de 1970 trouxe para o campo das telenovelas uma série de mudanças motivadas pelo interesse em fazer com que elas retratassem melhor o Brasil. Essa mudança fazia parte de um projeto político do Estado Militar que visava promover a integração nacional. Houve o incentivo para que as práticas dos meios de comunicação fossem modernizadas (SACRAMENTO, 2012). Essa demanda da renovação dos modos de fazer televisivos exigiu certa renovação do quadro de realizadoras(es), o que favoreceu a entrada de profissionais alinhadas(os) à esquerda política, mas que no fundo deveriam atender às demandas do projeto conservador que imperava nessas mudanças (SACRAMENTO, 2012).

Contextualizar esse cenário é importante para que se veja que a mudança feita em nome da retratação da realidade brasileira não se pautava por uma forma de representatividade mais diversa. Entrava em cena uma demanda institucional pelo aprimoramento técnico de um de seus principais produtos. Por outro lado, essa foi a década em que cresceram as reivindicações feitas pelo movimento negro para que as emissoras promovessem maior diversidade racial na teledramaturgia (GRIJÓ; SOUSA, 2012), mas os efeitos ainda eram poucos sentidos.

Dito isso, é possível compreender melhor casos como o da telenovela *Escrava Isaura* (1976), escrita por Gilberto Braga baseado na obra de Bernardo Guimarães e com direção de Herval Rossano que tinha como tema central a escravização. Embora a trama fosse protagonizada por uma mulher escravizada, o papel central é defendido por uma atriz branca sob a prerrogativa de que Isaura, a personagem que dá título à produção, era uma escrava branca.

A publicação da obra de Bernardo Guimarães ocorreu num período anterior à sanção da Lei Áurea, que deu fim ao processo de escravização no território brasileiro. Num contexto

bastante diferente, o olhar para a questão racial também era outro, visada que possa explicar as razões desse protagonismo branco numa obra cuja temática de forma geral não o era.

A diferença no contexto social e temporal também deve ser chave de leitura no caso da telenovela feita muito depois do lançamento do livro. Trata-se de problematizar a escolha feita pela emissora e pelos(as) profissionais que a realizaram em dar continuidade a esse protagonismo branco. De forma que essa escolha serve como uma retratação da forma como se pensava a questão racial nas telenovelas e talvez na sociedade brasileira de modo mais amplo.

Em *Escrava Isaura* (1976), Léa Garcia interpretou a escravizada Rosa, personagem que atuava como antagonista para a protagonista da história, Isaura. Descrita como ressentida e mau-caráter, sua personagem era, segundo o que descreveu Araújo (2004), a única personagem escravizada que manifestava sua identidade com orgulho, uma vez que as personagens negras, no geral, negavam a identidade racial e o enfretamento na medida em que reforçava a ideia da subserviência e amabilidade.

Na década de 1980 Zezé Motta viveu Sônia em *Corpo a Corpo* (1985), de autoria de Gilberto Braga e direção de Dennis Carvalho. A personagem era uma arquiteta que trabalhava como paisagista por não ter encontrado espaço no mercado com sua formação. Descrita como uma heroína bondosa e abnegada, a personagem enfrentou algumas dificuldades para viver seu relacionamento com Cláudio (Marcos Paulo), principalmente pelas reações preconceituosas do pai dele, Alfredo (Hugo Carvana). A redenção da personagem se inicia quando seu sogro se recupera de um acidente devido a doação de sangue feita por ela.

A polêmica nesse caso se deu menos por conta da forma como a história foi guiada e mais por conta da resposta do público. Araújo (2004) lembra que mesmo com o intuito da trama de falar sobre a emancipação da mulher e do machismo, a imprensa preferiu dar ênfase na divisão gerada entre os(as) espectadores(as) por conta da relação inter-racial vivida por Sônia e Cláudio. O autor também descreve que a atriz era abordada nas ruas por pessoas que comentavam sobre como ela era “uma sortuda por ter fígado aquele gatão branco” (ARAÚJO, 2004, p. 249).

**Imagem 3.** Zezé Motta em *Corpo a Corpo*



**Fonte.** Instagram (@zezemotta)/Reprodução

Outro caso que merece ser lembrado é da família Noronha de *A Próxima Vítima* (1995), a primeira família formada exclusivamente por pessoas negras que teria conseguido visibilidade e a simpatia do público das telenovelas (ARAÚJO, 2004). Sua aparição só foi possível pela interpelação do ator Antônio Pitanga - que veio a interpretar o pai dessa família - ao autor Sílvio de Abreu para que ele criasse uma família negra de classe média. Mesmo que Sílvio de Abreu, em um primeiro momento tenha afirmado que não saberia retratar a realidade de uma família negra, o autor acabou atendendo à solicitação de Antônio Pitanga ao se dar conta de que esse tipo de visão seria criado por seus preconceitos (LIMA, 2001).

A mãe da família Noronha, Fátima (Zezé Motta) era uma mulher que dedicou anos de sua vida para os cuidados com a família. Junto com Cléber, personagem de Antônio Pitanga, era mãe de Patrícia (Camila Pitanga), Sidney (Norton Nascimento) e Jefferson (Lui Mendes). A personagem decide retornar ao mercado de trabalho como secretária e precisa enfrentar o machismo de seu marido, que considerava que Fátima poderia encontrar formas de se relacionar com outros homens no período em que iria permanecer fora de casa para trabalhar. Ainda que não demonstrasse ser submissa, a personagem parecia querer a aprovação do marido para retomar sua carreira (FERREIRA, 2018).

Patrícia também precisou lidar com as opiniões preconceituosas de seu pai e do irmão Sidney por conta da carreira de modelo que havia escolhido. Em postura parecida com sua mãe, Patrícia tenta resolver esses embates por meio do diálogo. Ela namora Cláudio (Roberto Bataglin), que encara as desconfianças de Cléber e Sidney.

Rosângela (Isabel Fillardis), apesar de não integrar a família, tem sua presença na trama de *A Próxima Vítima* bastante atrelada a esse núcleo. No início da história é namorada de Sidney

mas o namoro acaba e ele decide ficar com Carla (Mila Moreira). Após o término, Rosângela chega a namorar com o irmão dele, Jefferson, que mais tarde decide terminar o relacionamento ao assumir sua homossexualidade.

Em 1996 a TV Manchete produziu e levou ao ar *Xica da Silva*, escrita por Walcyr Carrasco e dirigida por Walter Avancini. No papel da protagonista estava Taís Araújo, atriz que passou a ser bastante frequente nas telenovelas das décadas seguintes e que, inclusive, interpretou uma das personagens estudadas em *Amor de Mãe* (2019/2021).

Xica, sua personagem, era uma mulher escravizada em Minas Gerais que consegue sua liberdade depois que se casa com um contratador. Com firmeza, a personagem encarou as atitudes de discriminação da sociedade. Contudo, sua construção resvalou em estereótipos como o da mulher negra sensual e ríspida, além de deixar de lado a discussão sobre a luta pela abolição que marcou o século XIX, período no qual a trama era ambientada (FERNANDES, 2009).

Taís Araújo também esteve presente no elenco da segunda versão de *Anjo Mau* (1997), escrita por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Denise Saraceni. Na trama ela viveu Vivian, umas das filhas de Dona Cida (Léa Garcia). A irmã de Vivian, interpretada por Luiza Brunet escondia a sua origem familiar com medo de uma possível reação preconceituosa de seu marido. Em contraponto, as falas de Vivian, que era adotada, eram guiadas por um discurso de orgulho de sua cor e pela compreensão das dinâmicas sociais que ditavam a sua vivência como negra.

Depois do início complicado com relação a diversidade racial, o avanço histórico das telenovelas e as cobranças feitas às emissoras conseguiram abrir um pouco mais de espaço para a discussão do tema. Conforme o que foi visto, as décadas mais próximas dos anos 2000 já ensaiavam algumas das tendências que continuariam a ser exploradas nos anos seguintes, como o emprego do racismo como temática explorada nas obras.

## **2.2 Anos 2000: o protagonismo das personagens e a continuidade das problemáticas**

A chegada da nova década demarcou um momento de algumas mudanças para as personagens racializadas, entre elas destaca-se a chegada ao protagonismo das telenovelas contemporâneas. A escalção de poucas atrizes para estes postos mostra que, de outro lado, o campo das telenovelas ainda precisaria promover muitas outras alterações para proporcionar uma representatividade negra feminina mais consistente.

Taís Araújo interpretou Preta em *Da Cor do Pecado* (2004), escrita por João Emanuel Carneiro e dirigida por Denise Saraceni. Nesse papel, a atriz defendeu a primeira protagonista negra de uma telenovela contemporânea e urbana no Brasil, segundo informa o Memória

Globo<sup>2</sup>. Preta era uma jovem maranhense que se apaixonou por Paco (Reynaldo Gianecchini), mas o casal se separa após a intervenção de uma ex-namorada dele. Preta descobre que está grávida após um suposto acidente que teria causado a morte de Paco. Sem saber da verdade ela decide criar a criança sozinha.

**Imagem 4.** Taís Araújo como Preta, em *Da Cor do Pecado*



**Fonte.** Globo Internacional/Divulgação

O ineditismo dessa posição para uma atriz negra trouxe algumas contribuições quando se pensa na tentativa de desestabilizar - ainda que minimamente - a predominância de um padrão branco de beleza, sobretudo porque a evidência da figura de Taís Araújo a levou a estampar algumas capas de revistas, por exemplo (OLIVEIRA; PAVAN, 2004). Em contrapartida, a forma como a narrativa abordou a raça sugeria que os conflitos nesse âmbito deveriam ser resolvidos com o pouco confronto e a aceitação da subalternidade das pessoas negras (OLIVEIRA; PAVAN, 2004).

Alguns anos mais tarde, Taís Araújo também se tornou a primeira atriz a interpretar uma protagonista no horário nobre da televisão. Na ocasião ela fez o papel de Helena na telenovela *Viver a Vida* (2009), escrita por Manoel Carlos e dirigida por Jayme Monjardim. O autor manteve por alguns anos a tradição de nomear as protagonistas de suas telenovelas com o nome de Helena. O simbolismo que permeava a escalação de Taís Araújo era ainda maior pois além de assumir o papel da primeira protagonista negra do, à época, horário das 20h, seria a primeira Helena negra.

---

<sup>2</sup> Projeto criado em 2008 para reunir a história do Grupo Globo e facilitar a pesquisadores(as), espectadores(as) o acesso desse material. Endereço da página: <https://memoriaglobo.globo.com>

A personagem era uma modelo bem-sucedida que decidiu se afastar da profissão para se casar com Marcos (José Mayer). Helena tenta ajudar Luciana (Alinne Moraes), uma de suas enteadas, a conquistar espaço no meio profissional da moda, pois ela também pretendia se tornar modelo. A relação entre as duas é bastante conflituosa, em especial por conta do comportamento imaturo de Luciana. Em uma viagem, após Helena se irritar com as ofensas da enteada, Luciana acaba voltando em um veículo diferente do Helena e se envolve em um acidente que a deixa tetraplégica.

O percurso de *Viver a Vida* (2009) acabou por mostrar que esse aparente interesse em promover a representatividade de mulheres negras foi feito de maneira problemática. Foi bastante simbólica a cena em que Helena pediu perdão de joelhos para Tereza (Lilia Cabral) por conta do acidente de Luciana, pelo qual ela não teve culpa. Tereza não só não a perdoou como lhe deu um tapa no rosto. A cena foi exibida na semana em que se comemorava o Dia da Consciência Negra.

A escolha feita pela realização da telenovela é controversa pois Helena, descrita como uma personagem madura e independente se põe uma posição que não condiz com esse perfil ao tentar se desculpar por uma questão que ela não havia causado. Sua submissão indica que mesmo tendo chegado ao posto de protagonista, a personagem negra ainda ocupava posições que pouco se diferenciavam das primeiras aparições na telenovela. Cabe frisar que depois do acidente a personagem de Alinne Moraes ganhou um destaque considerável na história ao passo que Helena teve sua proeminência na história reduzida.

*Lado a Lado* (2012), telenovela escrita por Claudia Lage e João Ximenes Braga com direção de Dennis Carvalho. Camila Pitanga interpretou uma das protagonistas na trama que foi ambientada no Rio de Janeiro no período em que a cidade era capital do Brasil. A novela mostrava os desafios postos à emancipação das mulheres naquele contexto social. Em concomitância, o texto tematizou o processo de formação das favelas na cidade do Rio de Janeiro e do samba no período pós-abolição.

A personagem de Camila é Isabel, filha de um ex-escravizado, que planejava se casar com Zé Maria (Lázaro Ramos). Seu noivo, no entanto, não revelou que era capoeirista, pois essa era uma atividade marginalizada naquele período. Ao tentar defender o cortiço onde morava de uma demolição organizada pela polícia, Zé Maria é preso e não consegue chegar ao seu próprio casamento. Depois disso, Isabel se envolve com um rapaz de família branca. A mãe dele, insatisfeita, age para fazer Isabel acreditar que seu filho, fruto dessa relação, nasceu morto. Depois de todos esses acontecimentos, Isabel muda-se para a França, de onde retornou como uma dançarina bem sucedida anos depois para retomar sua vida no Brasil.

A abordagem dada às personagens negras em *Lado a Lado* (2012) foi considerada inovadora pelo fato de construir imaginários positivos nas ações dramáticas que envolviam o elenco negro. Essas personagens apareciam, na maior parte das vezes, como agentes e não como objeto da ação, posição que possibilitou o questionamento e a negociação de significados, fundamental para a formação de novas narrativas sobre si (RUY, 2021). Em 2013, inclusive, a obra foi reconhecida como melhor telenovela no Emmy Internacional<sup>3</sup>.

**Imagem 5.** Camila Pitanga caracterizada como Isabel em *Lado a Lado*



**Fonte.** TV Globo/Divulgação

Camila ainda protagonizou *Babilônia* (2015) ao lado de Glória Pires e Adriana Esteves. Na trama escrita por Gilberto Braga, João Ximenes Braga e Ricardo Linhares e dirigida por Dennis Carvalho ela interpretava Regina, uma jovem carioca que precisou deixar o curso de medicina para trabalhar na praia depois da morte de seu pai. A questão racial foi abordada em sua trama através das reações preconceituosas de sua sogra e pelos comentários Inês, personagem de Adriana Esteves, que constantemente se referia a Regina como “cabocla”. Júlia (Sabrina Nonata), filha da personagem, foi alvo de comentários racistas na escola em que estudava pela aparência de seu cabelo crespo.

E elenco negro dessa telenovela esteve localizado no Morro da Babilônia, uma favela às margens da cidade do Rio de Janeiro, ainda que em alguns momentos — e de acordo com as mudanças propiciadas pelo desenvolvimento da narrativa — essas personagens pudessem circular em outros territórios da cidade. Ruy (2021) sustenta a percepção de que com esse

<sup>3</sup> Premiação organizada pela Academia Internacional das Artes & Ciências Televisivas.



movimento a telenovela reforça um olhar sobre a população negra que, majoritariamente, continua às margens das cidades. E isso inclui a personagem interpretada por Camila Pitanga.

Os nomes de Taís Araújo e Camila Pitanga são recorrentes no protagonismo negro e feminino nas telenovelas das décadas mais recentes. Pensar no baixo número de atrizes que têm a possibilidade de executar essas funções é descobrir que a baixa representatividade é um problema que opera de forma simbólica e prática. Se a falta de mais personagens negras impede a identificação das espectadoras, as poucas oportunidades profissionais para outras atrizes negras é um fator que retroalimenta e perpetua sua pouca visibilidade.

O caso recente de *Segundo Sol* (2018) é interessante para que se reflita sobre como problemas como o apagamento na negritude seguem enraizados no campo das telenovelas. A trama da autoria de João Emanuel Carneiro e direção de Dennis Carvalho era ambientada na Bahia. De acordo com site *Catraca Livre* (2018) a escalção do elenco gerou uma série de manifestações porque no Estado aproximadamente 80% da população é autodeclarada negra e a maioria dos atores e atrizes escalados(as) não eram negros(as).

A questão fez com que o Ministério Público do Trabalho do Rio de Janeiro enviasse uma notificação sobre o caso à Rede Globo<sup>4</sup>. O documento exigia que a emissora implementasse medidas capazes de promover mais diversidade na representação étnico-racial de seus programas. A necessidade de uma intervenção jurídica para que a emissora promova a representatividade é a amostra da necessidade de avanço nesta seara. Entretanto, a mobilização em torno do caso de *Segundo Sol* revela que embora a preocupação nesse sentido não seja tão visível nas instâncias de realização, o mesmo não se pode dizer de outros setores como o próprio público.

### **2.3 A construção da identidade negra feminina na televisão: disputas por visibilidade**

A veiculação de certas perspectivas de representação das mulheres negras é uma ferramenta que tem a possibilidade de forjar uma percepção sobre o grupo que nem sempre está conectada com suas vivências. A Rede Globo, por exemplo, exhibe ao menos três telenovelas em seis dias da semana. Todo esse tempo em tela favorece que essas perspectivas, ainda que contraditórias, sejam sedimentados no imaginário do público por meio da intensa repetição:

A insistente representação do negro em papéis subalternos e serviçais reforça a ideia de sua inferioridade intelectual, desvinculando-se das posições de poder dentro da sociedade brasileira. Assim, a telenovela acaba por reforçar a ideologia do embranquecimento ao reiterar diariamente que o bem-sucedido, o patrão ou o herói é

---

<sup>4</sup> A NOTIFICAÇÃO RECOMENDATÓRIA/DIP/PRT1ª/Nº 163.181/2018, emitida no dia 11 de maio de 2018 pode ser acessada no endereço <https://static.poder360.com.br/2018/05/236495d5ee0c32c419e811f8bae6dc15.pdf>

branco. As personagens interessantes da trama, aquelas que comandam a ação e polarizam a atenção da audiência, são geralmente brancas. O que sobra aos atores negros? Representações estereotipadas e sem complexidade de setores sociais pouco atrativos do mundo profissional. (FERNANDES, 2009, p. 50).

A continuidade desse tipo de narrativa só faz por reforçar a ideia de que as atrizes negras devem continuar interpretando apenas personagens como as empregadas domésticas e babás porque esse é o lugar da ficção que naturalmente lhes cabe. Narrativamente, elas deveriam aparecer para dar suporte às reais protagonistas como confidentes, cuidadoras e nada além disso.

Lima (2001) reflete que a realidade das pessoas negras não é necessariamente um parâmetro para a construção dos textos das telenovelas. A autora ainda argumenta que mesmo quando as personagens não ocupam essas posições subalternizadas é comum que elas continuem desconexas das narrativas. As chamadas personagens soltas geralmente trabalham como médicas ou advogadas e são interpretadas por atrizes reconhecidas. Mas elas assumem papéis que pouco ou em nada contribuem para o desenvolvimento das histórias que são contadas.

Rosângela de *A Próxima Vítima* exemplifica bem esse caso. Não se conhece a família da personagem e, por isso, a maioria de suas ações estão voltadas para o núcleo dos Noronha. Ferreira (2018) descreve que os relacionamentos e a busca da personagem por constituir uma família são as principais esferas de sua atuação. Mas isso nunca de fato é alcançado pois Sidney encerra o namoro e passa a se relacionar com uma mulher não negra enquanto Jefferson também opta por romper quando expõe sua sexualidade. Além de ser um caso típico de uma personagem solta, a personagem interpretada por Isabel Fillardis ilustra a ideia da solidão da mulher negra. Nesse caso, isso pode ser pensado tanto pelo preterimento de Sidney como no seu relacionamento do Jefferson que deixa a impressão de que Rosângela foi usada como um pretexto no sentido de manter por um tempo o segredo sobre sua sexualidade e descartada quando decidiu falar abertamente sobre isso.

As outras personagens negras que compõem esse núcleo também estão cercadas de certas imagens disseminadas sobre a mulher negra. Fátima encarna uma mãe amorosa que deixou sua profissão por anos a fim de cuidar de sua família, além de ser vista como a responsável pela conciliação dos conflitos que surgiam em seu grupo familiar (FERREIRA, 2018).

No relacionamento de Patrícia também há uma forma de demonstrar o preterimento das mulheres negras. Seu namoro com Cláudio não é rompido, mas a personagem enxerga essa

relação interracial como um tipo de realização pois Cláudio, tendo as características físicas distintas das suas resolveu a escolher como namorada (FERREIRA, 2018).

Ferreira (2018) ainda destaca que a forma como a personagem interpretada por Camila Pitanga foi construída tem forte relação com o que descreve Gonzalez (2019) sobre a imagem da mulher negra que é difundida no Brasil. De forma básica, essa mulher viveria sempre entre espaços de visibilidade negociada por ser considerada sensual e em seu cotidiano sendo desprezada, tema que será melhor discutido no próximo capítulo.

A associação da mulher negra com a sensualidade é constante também. *Da Cor do Pecado* trouxe na arte usada para divulgar a telenovela um corpo de mulher negra sem roupas junto ao título, que sozinho já é carregado de significados, tendo em vista que foi pensado para uma telenovela protagonizada por uma mulher negra que tinha o nome de Preta. Juntos, imagem e texto contribuem para a noção do corpo negro feminino como provocativo e sexualmente disponível e que por isso instiga a infringir a moral religiosa.

**Imagem 6.** Arte de divulgação de *Da Cor do Pecado*



**Fonte.** Globo Internacional/Divulgação

Não se trata de dizer que o corpo da mulher é esfera a qual a mídia não deve acessar ou explorar, já que ele também pode ser via de autoconhecimento e de afirmação. A discussão aqui proposta busca evidenciar a maneira como o corpo da mulher, que não por acaso é negra, é acionado para atribuir significados a sua presença nessa telenovela. A palavra “cor” nesse contexto imagético vem atribuir um fator de diferenciação na sexualização dos corpos das mulheres para demonstrar que o pecado está associado a um tipo de mulher específica, ou melhor, a uma mulher de cor específica.

Um caso que merece atenção na carreira de Camila Pitanga é o de *Velho Chico* (2016), de autoria de Benedito Ruy Barbosa e direção de Luiz Fernando Carvalho. O papel era defendido nas duas primeiras fases por Isabella Aguiar e Julia Dalavia. Para a terceira fase, de

maior duração, estava escalada Letícia Sabatella, que precisou deixar o elenco pouco antes da estreia e foi substituída por Camila Pitanga (GOES, 2016).

A escolha de atrizes não negras para esse papel, inclusive as que foram mantidas nas primeiras fases mesmo depois da entrada de Camila Pitanga no elenco, suscitou uma discussão em torno da percepção racial da atriz. Não se pode afirmar que essa falta de certeza sobre esse aspecto é algo compartilhado pela audiência. No entanto, sua escolha para esse papel pode indicar que as características físicas da atriz geram dúvidas nesse sentido. Sua escalção de fato sugere que a personagem que ela interpreta em uma determinada história trata-se de uma mulher negra? Se a resposta para essa pergunta for negativa, a representatividade nos casos de protagonismo da mulher negra das telenovelas seria feita exclusivamente por Taís Araújo.

A maneira como Camila Pitanga vem construindo sua presença na mídia aponta outros sentidos para essa questão. Se entre as pessoas que realizam as telenovelas não pode não haver certeza quanto à identificação racial da atriz, o mesmo não pode ser dito sobre o posicionamento da atriz.

O espaço turvo existente com relação à percepção racial das atrizes abre a possibilidade de escalção de atrizes num sentido contrário ao de Camila Pitanga. A atriz Regina Casé, que a propósito interpreta uma das protagonistas de *Amor de Mãe* (2019/2021), é um ótimo exemplo dessa tendência.

Além dos trabalhos como atriz, a maior parte da carreira de Regina Casé está marcada pelo humor e pela apresentação de programas de auditório como o *Central da Periferia* (2006) e *Esquentando* (2011), ambos pautados na produção cultural feita em áreas periféricas brasileiras. Em 2015, a atriz interpretou Val, protagonista do filme *Que Horas Ela Volta*, dirigido por Anna Muylaert. Na história ela viveu pernambucana que se muda para São Paulo em busca de trabalho e atua como empregada e, mais tarde, como doméstica em uma mesma casa onde vive em período integral.

Muito provavelmente, esse histórico da profissional foi o que motivou a sua escalção para o papel de Lurdes, personagem que interpreta em *Amor de Mãe* (2019/2021). Mesmo não se definindo como mulher negra, Regina está nesses papéis que poderiam ser de atrizes que possuem essa característica. Ao construir essa persona, Regina assegura esse espaço na mídia sem que necessariamente enfrente as dificuldades impostas às mulheres no cotidiano.

A presença da mulher negra nas telenovelas dos anos mais recentes evidencia que para além dos estereótipos, o apagamento tem sido um importante operador das disputas por sua participação nesse território. A autopercepção enquanto mulher negra passa também pela construção profissional e, portanto, das escolhas que essas atrizes fazem a partir deste âmbito.

## 2.4 A construção das carreiras de Jéssica Ellen e Taís Araújo

Diversos critérios podem ser considerados durante o processo de escalção de uma atriz para a interpretação de uma determinada personagem. Além do preparo técnico e da intimidade com a rotina de gravação própria da telenovela, é preciso de ajustes que extrapolam essa esfera. A escalção de Taís de Araújo e Jéssica Ellen é uma boa amostra de como as características pessoais destas profissionais podem contar como fatores importantes para sua seleção. Em última instância, sabe-se, inclusive que essas atrizes também participam na construção dessas personagens durante a etapa de sua composição.

Por tudo isso, é importante compreender qual tem sido o lugar ocupado por essas duas atrizes na telenovela brasileira até o momento em que são escolhidas para dar vida a duas das personagens centrais de *Amor de Mãe* (2019/2021).

Taís Araújo possui carreira mais longa, uma vez que começou seu trabalho como atriz bem cedo. Ficou conhecida, como já pôde ser visto, pelo pioneirismo ao protagonizar as telenovelas das décadas mais recentes, como o mostra o quadro 1. Começou sua vida profissional como modelo e logo em seguida fez os primeiros trabalhos como atriz. Sobre sua formação, Taís contou no Programa Roda Vida que se recorda de ter se visto como a única pessoa negra em alguns dos espaços que frequentou na infância e na adolescência por conta da condição financeira da família de classe média alta que passou a viver em determinada na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

**Quadro 1.** Participação de Taís Araújo em telenovelas

Telenovela	Personagem	Ocupação
Tocaia Grande (1995)	Bernarda	Não identificado
Xica da Silva (1996)	Francisca (Xica)	Escravizada/Nobre
Anjo Mau (1997)	Vivian	Estudante
Meu Bem Querer (1998)	Edivânia	Cabeleireira
Porto dos Milagres (2001)	Selminha	Prostituta
Da Cor do Pecado (2004)	Preta	Feirante
Cobras e Lagartos (2006)	Ellen	Vendedora/Empresária
A Favorita (2008)	Alícia	Artista Plástica

Viver a Vida (2009)	Helena	Modelo
Cheias de Charme (2012)	Maria da Penha	Empregada doméstica/cantora
Geração Brasil (2014)	Verônica	Jornalista
Amor de Mãe (2019/2021)	Vitória	Advogada

**Fonte.** Elaboração da autoria

Em Xica da Silva, primeira personagem protagonista que ele representou, Taís faria 18 anos durante a exibição da telenovela. Houve uma expectativa acentuada pela mídia sobre o momento em que atriz poderia aparecer nua em cena depois que fosse maior de idade.

Taís Araújo também se tornou a primeira mulher negra a ocupar o posto de protagonista em uma telenovela contemporânea brasileira. Além de Preta em *Da Cor do Pecado* (2004), também viveu Helena em *Viver a Vida* (2009). Essa última demarcada como a primeira telenovela do horário nobre com um protagonista negra. *Viver a Vida*, aliás, foi exibida exatamente 10 anos antes de *Amor de Mãe* (2019/2021), quando Taís Araújo retornou como protagonista nessa mesma faixa de horário.

O nome de Taís Araújo aparece de forma recorrente, e não por acaso. Ela é uma das poucas atrizes negras que desempenham a função de protagonista nas telenovelas. No estudo coordenado por Campos e Feres Júnior (2015) que tinha o objetivo de realizar um balanço sobre o gênero e raça do elenco principal das telenovelas da Rede Globo entre os anos de 1985 e 2014 o nome de Taís Araújo é o que mais aparece. Nesse levantamento o método de averiguação da raça de atores e atrizes foi considerado severo para evitar qualquer tipo de parcialidade e, por conta disso, profissionais que poderiam ser classificadas como brancas foram inseridas na categoria de pardas. Se o critério fosse diferente, o resultado apontaria apenas duas atrizes no protagonismo de telenovelas no recorte temporal estudado: Taís Araújo e Camila Pitanga.

A escolha de Taís Araújo para a interpretação de Vitória é em si um dado significativo para o entendimento do lugar que as mulheres negras ocupam agora na telenovela brasileira. Em primeiro lugar, é preciso ressaltar que ela segue sendo pensada como uma das poucas atrizes qualificadas para desempenhar tal função, mesmo ao considerar as problemáticas envolvidas em sua participação em *Viver a Vida* (2009). Entretanto, é interessante perceber como a atriz ocupa um lugar simbólico para outras mulheres negras. Taís Araújo constrói uma carreira que abre a precedente para outras atrizes negras.

Em entrevista concedida ao programa Roda Viva (2021), a atriz comentou que nem sempre esse lugar do ineditismo de sua participação nas telenovelas foi tomado como uma posição confortável para ela, inclusive porque relatou que nos primeiros anos de sua carreira as referências de atrizes negras quase não existiam e, as poucas que existiam, interpretavam papéis que ela considerava desumanizados. Ver personagens negras exercendo profissões que exigem formação acadêmica, como ela faz em *Amor de Mãe* (2019/2021), era algo praticamente inimaginável naquele período. Depois que entendeu que esse pioneirismo era parte de sua formação como atriz, Taís Araújo relata que o diálogo com outras mulheres — inclusive com as mais novas que ela e as não brancas — evoluiu.

Sobre o caso de *Viver a Vida*, Taís Araújo reconheceu que havia muita expectativa do precedente que a sua personagem poderia construir para outras atrizes e personagens negras no horário nobre da televisão. A dificuldade enfrentada pela história, porém, gerou frustração para equipe e, principalmente, para ela. Taís acreditava que o público compreenderia o fato da personagem não ter um histórico de sofrimento para conseguir estar em nível de sucesso em sua carreira como modelo. Vista com o devido distanciamento temporal, a atriz percebeu que a falta de êxito dessa telenovela faz parte do resultado de um conjunto e não só de sua atuação, como acreditava à época.

Jéssica Ellen é atriz de outra geração. Sua trajetória pessoal dialoga com as circunstâncias que moldaram a personagem que ela interpreta em *Amor de Mãe* (2019/2021). Os trabalhos dela nas telenovelas podem ser vistos no quadro a seguir.

**Quadro 2.** Participação de Jéssica Ellen em telenovelas

Telenovela	Personagem	Ocupação
Malhação (2012)	Rita	Estudante
Geração Brasil (2014)	Alice	Estudante
Totalmente Demais (2015)	Adele	<i>Booker</i>
Amor de Mãe (2019/2021)	Camila	Professora

**Fonte.** Elaboração da autoria

A atriz esteve presente no elenco da série *Justiça* (2016), também escrita por Manuela Dias e dirigida por José Luiz Villamarim. Na história Jéssica interpretou Rose, uma jovem recém aprovada no vestibular que vai presa por tráfico de drogas depois que a polícia revistou apenas as pessoas negras na festa na qual ela comemorava seu aniversário de 18 anos. A

parceria da atriz com o diretor e a autora, reeditada em *Amor de Mãe* (2019/2021), se centra na experiência de personagens que lidam com os efeitos das desigualdades e de discriminações baseadas na raça.

Há nesse caminho construído pela atriz as pistas que mostram como o seu posicionamento enquanto artista a encaminham para a defesa da personagem Camila na trama aqui estudada. Em entrevista ao site da Revista Quem, a atriz recuperou alguns pontos de sua trajetória pessoal. Vale destacar a valorização dada por ela e por sua mãe a sua educação, feita, majoritariamente em escolas públicas, assim como Camila, sua personagem em *Amor de Mãe* (2019/2021). Para Jéssica Ellen, os estudos sempre foram vistos como a forma possível de abraçar oportunidades diferentes daquela que sua mãe pôde acessar.

A relação de sua mãe com ela e os(as) irmãos(ãs) recorda bastante a relação da personagem que ela interpretou na telenovela como a mãe, personagem interpretada pela atriz Regina Casé.

A trajetória dessas atrizes e a escolha delas para essas personagens deve ainda ser compreendida por meio da relação que existe entre elas. Na entrevista ao site da Revista Quem, Jéssica Ellen lembrou a sensação de entusiasmo na ocasião na qual conheceu Taís Araújo: “não acredito que estou indo conhecer a Taís’. Deu um friozinho na barriga. Porque você cresce vendo uma pessoa e de repente vê que aquela pessoa está próxima de você” (NEVES, 2020). Ao fazer o comentário, a atriz demonstra como a ideia da representatividade e, especialmente aquilo que pode indicar seus efeitos práticos, estão presentes em sua formação profissional e pessoal. Indica também como a ideia de um legado deixado pelas mulheres negras que ocupam papéis importantes na teleficção brasileira atuam como impulsionadores concretos nas gerações seguintes de atrizes.

Jéssica é consciente de seu lugar enquanto herdeira desse legado e como agente responsável por sua continuidade para as gerações que a sucedem, como expressa no trecho a seguir: “É muito doido porque hoje em dia percebo que também sou uma referência para as meninas mais novas” (NEVES, 2020). O contato com as gerações anteriores também ensina como revelou Taís Araújo.

A importância da relação dessas duas atrizes para contexto das telenovelas brasileiras está naquilo que elas personificam quando o tópico é a representatividade. Cada uma delas representa momentos diferentes das perspectivas profissionais e da construção narrativa pensadas para as mulheres negras nesse campo. Cada uma a seu modo, elas demonstram estar conscientes desse lugar ocupado por elas e dos desafios que são postos a partir dessa posição.



Ao interpretarem essas personagens e levando em conta as particularidades de cada uma delas na história, Taís Araújo e Jéssica Ellen dão continuidade ao legado das mulheres negras no protagonismo negro da teleficção. Da qual *Amor de Mãe* (2019/2021) demonstra ser um marco considerável. O fato de que muitas das características dessas personagens encontram semelhanças na própria trajetória das atrizes reforça a importância de se trazer para o vídeo dinâmicas de representação cada vez mais diversas para as personagens negras, com as afirmações positivas e mesmo o enfrentamento às diversas formas de violência que persistem em seus cotidiano e nos diferentes territórios midiáticos, como se verá adiante.

### **3 DISCUTINDO O TERRITÓRIO: A REPRESENTATIVIDADE DA MULHER NEGRA**

O imaginário construído a partir da figura da mulher negra possui mecanismos complexos e articulados que pretendem desumanizá-la. Sua construção se faz por meio de significados que circulam social e historicamente. Tal construção de sentidos encontra na mídia um importante território para a sua manutenção, que enuncia quais são as possibilidades da existência feminina negra que são possíveis por meio daquilo que é proposto em seus produtos, sejam eles ficcionais ou não.

Ao se colocarem dessa forma, os meios de comunicação constroem barreiras para que as mulheres negras transitem em seus bastidores e para que apareçam em posições de destaque em seus produtos. O entendimento do percurso de formação dessa lógica é importante para que ela seja confrontada. Por isso, o objetivo deste capítulo é compreender esses processos e como eles moldam a inserção da mulher negra na telenovela contemporânea brasileira.

#### **3.1 Identidade e representatividade**

Delimitar o que se pretende abordar quando se fala sobre a representatividade pareceu um desafio conceitual desde o início da pesquisa. Mas o desafio não foi encarado por sua face paralisadora, mas como uma provocação instigante. A tentativa de firmar as possíveis fronteiras do termo requer um esforço que demonstre sua validade para o desenho metodológico.

Para tanto, partiu-se do conceito de representação, conceito que em geral é demandado para guiar as reflexões que buscam chegar à representatividade. O motivo dessa constante associação, e até mesmo da falta de nitidez entre o que separa os dois conceitos, se deva a forma mais profunda com a representatividade dialoga com a representação.

Representação é definida por Hall (2016) como o processo pelo qual a linguagem é usada pelos membros de uma determinada cultura para atribuir sentidos. Hall (2016, p. 193) chama atenção para a função do poder para a construção da representação:

O poder, ao que parece, tem que ser entendido aqui não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira — dentro de um determinado “regime de representação”. Ele inclui o exercício do *poder simbólico* através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica.

Numa concepção política, a prática de representar pode ser entendida como produto da interação entre as pessoas que representam e que são representadas (URBINATI apud ALMEIDA, 2014) com tensões e dissidências causadas pelas desconfianças que ações do governo representativo geram na sociedade (ROSANVALLON apud ALMEIDA, 2014). A representação política está atrelada a processos formais como o voto, por exemplo, ligada a instituições e aos debates públicos com participação da sociedade. A representação política, igualmente, nomeia os processos feitos por movimentos e organizações da sociedade (SOUZA, 2021) que atuam pela defesa dos interesses dos grupos que representam.

A representação não eleitoral surge como uma demanda por maior multiplicidade de perspectivas nas instâncias de decisão (ALMEIDA, 2014). Em geral, esses(as) representantes não formais defendem os interesses de grupos marginalizados. Sua atuação objetiva mostrar aos(as) representantes eleitos(as) a perspectiva de vivência dos grupos dos quais são oriundos(as) para que as decisões tomadas nos espaços de deliberação política formal possam contribuir para a diminuição das desigualdades sociais.

A presença e a defesa dos interesses dos grupos minoritários são defendidas por Abreu e Rodrigues (2019) como sendo aspectos fundamentais para pensar a representatividade na política. A contribuição do trabalho da autora e do autor é bastante significativa pois pensa na eleição de candidatas negras a cargos políticos no Brasil contemporâneo e como sua presença nesses espaços de deliberação contribui para a construção de uma agenda política comprometida com os interesses da mulher negra. Representatividade, ao menos no campo político, requer pensar tanto em sua face quantitativa como qualitativa. A conquista dos territórios até então negados para pessoas subalternizadas precisa ser numerosa, mas também não perder de vista o caráter coletivo que as mudanças propostas nesses espaços precisam ter de acordo com seu grupo de origem.

Mais próximos da comunicação, Corrêa e Silveira (2014) conceituam a representação visual enquanto imagens usadas para representar coisas, pessoas, grupos culturais, objetos e até ideias abstratas. O ato de representar não está isolado na ideia da cópia daquilo que se deseja ser equivalente, ele se apropria e até mesmo inventa seu referente real (CORRÊA; SILVEIRA, 2014).

Em Hall (2016) a representação é descrita como um fenômeno que parte da linguagem, que constrói sentidos de duas formas: a representação que é feita de modo descritiva e, segundo, aquela que é feita para se tornar um símbolo ou até uma substituição.

Para os processos comunicacionais, as representações só podem ser compreendidas quando são inseridas no contexto social em que elas emergem. Elas refletem e ajudam a entender os sentidos das práticas sociais (FRANÇA, 2004). As representações são moldadas a partir de interação e permitem criar conexões com a cultura e com o mundo (CORRÊA; SILVEIRA, 2014). Estudar a inserção da mulher negra na telenovela brasileira contemporânea exige, desse modo, quais são as possibilidades de apreensão das dinâmicas sociais são dadas ao público que consome esses produtos e especialmente, sobre qual tem sido o lugar ocupado por essas mulheres nessas dinâmicas.

A construção de sentidos feita por determinadas instituições que detêm o poder é fundamental para compreender o rumo proposto aqui para a representatividade. Afinal é justamente essa dinâmica que deve ser pensada com relação à atividade dos meios de comunicação, em especial das emissoras de televisão. Mesmo que os conceitos apresentados até aqui digam mais sobre o processo de representação política, a principal chave de leitura para a compreensão do que é específico da representatividade é o da identificação, a possibilidade de ver nas obras audiovisuais a existência das diversas formas de vida, seja em seus bastidores ou no ambiente diegético propriamente dito.

Segundo Sodré (2018), a população diferenciada pela marca da raça no Brasil vive sob um uma relação complexa que ele explica através do duplo vínculo. O termo criado por Gregory Bateson foi proposto no campo da psicologia para descrever comportamentos intersubjetivos que expressam de forma divergente rejeição e acolhimento ao mesmo tempo.

O duplo vínculo ajudaria a compreender a situação sob a qual vive a população negra no Brasil pois mostra que o processo de socialização pode ser visto como um fenômeno psíquico, no qual a representação é uma etapa inicial (SODRÉ, 2018). O vínculo pode ser construído por meio de discursos, obras ficcionais e os mitos que ligam as pessoas as instituições que interferem na formação das identidades.

O racismo faz com que a população negra brasileira no período pós-abolição vivesse sob esse duplo vínculo, explicado pelo autor como a “saudade do escravo”. Ainda que vivam de forma aparentemente integrada na cultura e na convivência social brasileira, a população

negra tem que enfrentar as tentativas que buscam a isolar em lugares subalternizados. Apesar da raça não existir biologicamente como um marcador da diferença, socialmente ela se instaura como um diferenciador bastante evidente, como diz (SODRÉ, 2018).

A persistência da forma social escravista consiste principalmente na reinterpretação social e afetiva da “saudade do escravo”, que envolve (a) seleção de mão de obra (b); relações com empregadas domésticas e babás (sucedâneas das amas-de-leite); (b) formas culturais como mero folclore, senão como objeto de ciência (para sociólogos e antropólogos); (c) imagens pasteurizadas da cidadania negra na mídia (SODRÉ, 2018, p. 14)

Sobre a diferença racial, a representatividade teria o potencial de reverter a visão racista criada sobre as pessoas negras como o(a) “outro(a)”. Se as telenovelas possuem a prerrogativa de construção das identidades para as mulheres, o fazem a partir de um referencial branco. Assim, as características das mulheres não negras são reforçadas de forma recorrente e abrangente de forma que resta às mulheres negras o lugar como a “outra”, situação da qual fala Sueli Carneiro (2005). O enfrentamento e a desconstrução dessas narrativas viciadas contribuem para que as pessoas negras deixem de ser vistas como um grupo restrito e não como uma representação universal da categoria humana (KILOMBA, 2019).

Ao falar sobre a experiência de mulheres negras nos cinemas estadunidenses hooks (2019, p. 225) relata que “para espectadoras negras que olhavam ‘com profundidade’, o encontro com a tela machucava. Para algumas de nós, parar de olhar era um gesto de resistência”. A explicação para o desconforto da assistência desses filmes está no fato de que elas não encontravam personagens que se pareciam com elas, seja na aparência ou nas ações que desempenhavam. A ausência de vínculo com as narrativas impossibilitava a afirmação de suas identidades (hooks, 2019).

A opção de não consumir determinados conteúdos é uma das formas encontradas pelas mulheres negras em refutar as narrativas que se negavam a representá-las. Conforme fala hooks (2019) os mecanismos de opressão acabam por incentivar a reação a incentivaram as mulheres a construir um processo de contestação em sua experiência de espectadorialidade porque “mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém diante das estruturas de poder que o contém abre a possibilidade de agência” (hooks, 2019, p. 216).

A relação de confrontação citada por hooks (2019) demonstra que além dos sentidos propostos pelas obras de ficção, a representatividade possui um viés mais prático e que pode ser materializado. A violência causada pelas não-representatividade é sentida em seus corpos, não é uma abstração.

Almeida (2019) define a representatividade como o acesso de grupos minoritários a espaços de poder e de visibilidade. Um de seus principais efeitos seria a abertura de espaço para a ação política dos grupos dominados, assim se permite que as demandas desses grupos possam ser devidamente discutidas e transformadas em práticas (ALMEIDA, 2019). Fundamental para o desmantelamento das lógicas discriminatórias é atuar sobre suas narrativas e construir novas que possam ser afirmativas com relação à existência das pessoas negras.

Sobre isso, Almeida (2019) explica que a inserção de pessoas negras em diversas instituições – e mesmo em posições com forte visibilidade - em geral não quer dizer que as problemáticas de sua representatividade estão solucionadas. Muitas vezes esse é um movimento feito em resposta às reivindicações por mais diversidade, mas que não possibilitam que essas pessoas ocupem posições que exigem a tomada de decisão. Muda-se a aparência das instituições e permanece a lógica de opressão.

Por conta disso, parece perigoso considerar a movimentação na mídia nesse sentido sem compreender de que maneira essas mudanças se dão porque há a possibilidade de que esse movimento da mídia gere benefícios para ela mesma sob o ponto de vista financeiro. Se associar à ideia da diversidade pode ser resultar em um ganho também do ponto de vista comercial por meio da ampliação de seu território de consumo (ZANETTI, 2017).

De fato, as mudanças da representatividade racial que fazem a presença das personagens negras ser como é na atualidade se devem a atuação do movimento negro e dos(as) profissionais negros(as) que atuaram na área e se posicionaram pela mudança de perspectiva nesse sentido (ARAÚJO, 2004). De fato, as conquistas de liderança por pessoas que pertencem a supostos grupos subalternizados em geral é fruto da organização política desses grupos (ALMEIDA, 2019). Tal projeto político por vezes não se constrói com personagens que atuam no mesmo espaço temporal. O caso das atrizes negras nas telenovelas, e dos(as) demais profissionais que atuaram e atuam nesse campo serve para mostrar que certas conquistas só são conseguidas de maneira lenta, gradual e como fruto de muita luta.

A manutenção do poder das elites que possuem os meios de comunicação se baseia num processo complexo descrito por Sodré (1998). Segundo o autor, esses grupos usam de sua posição de poder para negar a existência de conflitos que sejam baseados na diferença racial e não os mencionar, a não ser que os casos de racismo sejam bastante expressivos. Ao se negarem a perceber essas diferenças tendem a não notar as manifestações positivas da negritude e, ao contrário, constroem estereótipos negativos sobre os traços físicos das pessoas racializadas que tendem aos atos discriminatórios. Um último modo por meio do qual a mídia colabora para o racismo é por meio da negligência dos(as) profissionais negros(as) em seus postos de trabalho. Se são admitidos(as), dificilmente são destinados(as) para cargos com alta visibilidade ou de comando.

Longe de ser um tema resolvido, como aponta Almeida (2020), é possível inferir sobre a necessidade não apenas da continuação dessas reivindicações como a sua intensificação. A atenção sobre isso favorece a identificação de estratégias que pregam a diversidade, mas que em suma remontam antigas imagens estereotipadas das mulheres negras

Chinen (2013) elaborou um estudo sobre a inserção de personagens negros(as) nos quadrinhos brasileiros e, ainda que defenda o enfoque qualitativo, sua análise se centra nos números dessa inserção para abordar sua representatividade. Machado (2018), que apresenta um estudo bastante interessante para a proposta aqui desenvolvida, trata da representatividade apoiada na inserção de personagens negras nas telenovelas da Rede Globo entre os anos de 2011 e 2017. Nesse caso, o autor também destaca a baixa representatividade com os baixos números dessa inserção. Nwabasili (2017) faz uma contribuição importante ao pensar em como a existência de diversidade entre as pessoas que realizam obras cinematográficas pode estar ligada a uma representatividade nos vídeos produzidos nesse contexto.

Para Souza (2021) para além dessas conceituações usadas para descrever a representatividade, seria a presença que atribuiria a distinção do termo. As concepções descritas anteriormente, algumas mais pautadas pelo viés quantitativo e outras pelo qualitativo, ajudariam a construir essa noção. Mas Souza (2021) ressalta que essa presença, quando se pensa nas telenovelas, deve ser comprometida com a mudança e a ampliação da diversidade na ficção e em seus bastidores.

Compreender essa presença das mulheres negras no território das telenovelas contemporâneas e o objetivo central deste trabalho. Conforme visto até este ponto, o intuito vai

além da questão numérica. Sob a ótica da representatividade, busca-se mostrar eventuais rupturas e/ou permanências que rompam com essa lógica de pouca diversidade nesse campo de produção ficcional da televisão brasileira e de como esse pode ser um possível reflexo das mudanças que vem ocorrendo na sociedade do país.

### **3.2 Interseccionalidade: a combinação de opressões**

A luta por direitos civilizatórios para as mulheres ganha especificidades ao se observar outros determinantes como a raça e o gênero. A confluência entre esses marcadores tende a tornar a tentativa de dominação das mulheres negras mais acentuada. Enfrentar seus efeitos requer o conhecimento dos modos como se articulam.

Pela perspectiva do gênero as mulheres são vistas como “o(a) outro(a)” na sociedade, uma concepção que as enxerga a partir de uma construção comparativa ao homem e não por uma definição específica de sua existência, segundo explica Ribeiro (2017) em diálogo com o trabalho da filósofa Simone de Beauvoir. Kilomba (2019) faz uma importante consideração a esse entendimento ao apontar que a posição da outridade ganha contornos próprios quando se considera a raça como um fator de diferenciação. As mulheres negras se tornam o que a autora classifica como o(a) “outro(a) do(a) outro(a)”.

O entrecruzamento entre esses diferentes fatores que impulsionam a opressão é chamado de interseccionalidade, termo fundado pela norte-americana Kimberlé Crenshaw em 1989. Para Crenshaw, o conceito expõe o choque entre as searas de formação de identidade e aponta o insucesso de determinado segmento do feminismo para tratar das questões que envolvem a raça das mulheres negras (AKOTIRENE, 2019).

A identidade da mulher negra é construída em meio à opressão do racismo transpassado por outras estruturas. Nesse sentido, essas esferas, para efeitos analíticos, devem receber atenção idêntica., já que não podem ser vistas de forma apartada (AKOTIRENE, 2017).

O estudo da inserção de Vitória e Camila em *Amor de Mãe* (2019/2021) prescinde dessa abordagem. As questões identitárias que demarcam o lugar social ocupado por elas, particularmente quando se olha para a classe, possuem especificidades que se referem ao modo como cada uma delas é apresentada pela história. Ao mesmo tempo, há ainda similaridades que se constroem nas trajetórias individuais e que dão pistas da forma como essa intersecção interfere nos eventos dramáticos das personagens.



As lutas pelos direitos das mulheres são construídas em espaços onde o feminismo pode ser pensado. Contudo, as especificidades dos vários tipos de mulheres existentes nem sempre puderam ser vistos e considerados com maior cautela nesses espaços. Para Djamila Ribeiro (2017), a conquista do lugar de fala é essencial para que se conheça a realidade vivida pelos grupos subalternizados. Para a filósofa, historicamente eles não puderam expressar em espaços políticos a realidade de exclusão que vivenciaram. A conquista da possibilidade de falar sobre si traz a perspectiva que melhor pode descrever a realidade da mulher negra e, assim, confrontá-la e propor as mudanças que se fazem estruturalmente necessárias.

Ao pensar sobre a especificidade da mulher negra no movimento feminista, a filósofa Vilma Piedade (2017) propôs o termo dororidade, que daria conta do que chamou como pretitude. A autora concorda que essa particularidade vivenciada pelas mulheres negras ainda não havia sido satisfatoriamente considerada nas discussões feministas que frequentava.

A palavra surge como uma releitura da palavra sororidade, usada pelo movimento feminista para nomear à união e o apoio entre as mulheres. A centralidade da argumentação da autora está no fato de que para as mulheres negras a dor seria o principal motivo dessa conexão, mesmo que essas dores não possam ser facilmente mostradas. Dororidade, segundo Piedade (2017), fala sobre aquilo que tende a unir o que causa dor, o que silencia especificamente as mulheres negras: o racismo.

Importa pensar como essas especificidades de dor da mulher negra têm sido trabalhadas nas telenovelas. Primeiro, essa revisão precisa adentrar as lutas e se tornar desafios produtivos nos espaços de debate sociais, como propõe Piedade (2017, 24):

Pra ser Dialógico Interseccional, o Feminismo precisa mudar ainda mais a cor, ficar mais preto. São muitos tons de Pretas. Entender por que razão determinados grupos estão mais expostos a trabalhos mais pesados, doenças, moram em bairros periféricos, acessam menos serviços, recebem salários menores, possuem baixa escolaridade ou, às vezes, nenhuma.

Collins (2019) aponta o exercício da autodefinição como proposta de confronto e desestruturação das dinâmicas de opressão postas a mulheres negras. Um outro caminho apontado para a desbanalização da opressão das mulheres negras, objetivo final de sua argumentação, está na desestruturação do olhar forjado sobre elas como essa mula de carga (GONZALEZ, 2010) da sociedade.

Lélia Gonzalez aliás é uma das pensadoras que se preocupou em escrever sobre a condição de subalternização que vivia a mulher negra de acordo com esses marcadores que as diferenciavam de outros grupos. A especificidade de seu trabalho foi o de descrever esse processo a partir do ponto de vista da mulher negra brasileira. A autora faz, inclusive, um desenho histórico de como a situação da mulher negra que ela visualizou e vivenciou tem suas raízes no processo de formação da sociedade brasileira, como será melhor abordado mais adiante (GONZALEZ, 2010).

Outra importante contribuição para se pensar a interseccionalidade sob o ponto de vista brasileiro foi a de Maria Beatriz Nascimento. A autora elaborou um trabalho de pesquisa que se preocupou em mostrar a condição da mulher negra no mercado de trabalho brasileiro, evidenciando como a divisão na sociedade brasileira, desde de sua formação, é ligada a papéis que se diferenciam por meio da raça e do gênero. Esse sistema de diferenciação contribuiu para a continuada exploração dessas mulheres.

O critério racial constitui-se em um desses mecanismos de seleção, fazendo com que as pessoas negras sejam relegadas aos lugares mais baixos da hierarquia, resultado de patente discriminação. O efeito continuado da discriminação feita pelo branco tem também como consequência a internalização pelo grupo negro dos lugares inferiores que lhes são atribuídos. Assim, os negros ocupam de maneira contínua os mesmos lugares na hierarquia social, desobrigando-se a penetrar em espaços designados para os grupos de cor mais clara e perpetuando dialeticamente o processo de domínio social e privilégio racial (NASCIMENTO, 2019, p. 261).

A raça como fator de organização social é acompanhada pelo gênero e, mais adiante, pela classe. Os resquícios desse tipo de lógica se refletem ainda hoje na forma como as posições sociais são pensadas. A mulher negra segue sendo pensada como aquela que deve desempenhar as funções ligadas a funções de trabalho pesado no ambiente doméstico (NASCIMENTO, 2019).

As contribuições dessas duas autoras são bastante importantes ao construir reflexões calcadas na realidade da mulher negra brasileira que mostram aquilo que Crenshaw formulou mais tarde. Há, inclusive, pontos de convergência nos trabalhos das autoras. Recuperar o trabalho delas é uma forma importante de valorização da produção intelectual negra, brasileira e feita por mulheres. Fato que, aliás, reforça a importância de acionar reflexões que contam com o ponto de vista mais próximo do objeto que se estuda.

Toda essa discussão é bastante produtiva para se pensar o caso da telenovela e da construção de seu público. Inicialmente, esses produtos de ficção foram pensados para o consumo majoritário das mulheres. Pensar nas mulheres, todavia, não é sinônimo de se pensar nas mais distintas formas como uma mulher pode se reconhecer. É sabido que as tramas passaram a abordar temáticas próprias da vivência e das dificuldades das mulheres na sociedade brasileira (HAMBURGER, 2005) mas deixaram de considerar de forma comprometida — ou atribuíram menor valor — a essas outras vias identitárias das quais nos fala Akotirene (2017).

Ao se posicionarem dessa forma, as instâncias e pessoas realizadoras das telenovelas ao longo de seu histórico atuaram para a construção de uma imagem esvaziada e tipificada da mulher negra. É verdade que rupturas podem ser vistas com essa representatividade praticada até então nas telenovelas. Mas a mulher negra segue como parte de um grupo numericamente e qualitativamente — quando se observa sua inserção na narrativa — representado às margens, e não de forma centralizada.

### **3.3 A construção dos estereótipos baseada na outridade**

A mídia é um dos espaços em que o conhecimento pode ser construído e disseminado, a mediação promovida pelos meios de comunicação possibilita a compreensão de aspectos como raça, gênero, classe e sexualidade, o que ajuda com que a audiência formule sua identidade e perceba os diferentes modos de existir (KELLNER, 2001). Mas isso só é possível quando os grupos que possuem esses meios acreditam que essa é uma possibilidade interessante.

No Brasil, segundo explica Sodré (1998), ocupam esses espaços grupos dominantes que almejam a continuidade do seu poder e que para isso se eximem de abordar determinadas temáticas sociais em seus produtos. Como reflexo, a representatividade dos grupos dominados é minada ao passo que sua retração é limitada ou associada a imagens deturpadas, subalternizadas (hooks, 2019).

Por sua vez, as imagens das mulheres são transmitidas no sentido de declarar que elas constituem um grupo menor e inferiorizado (WILSHIRE, 1997). O dualismo hierárquico nomeado por Wilshire (1997) valoriza as características associadas ao masculino em detrimento do feminino e delineia a forma como essas imagens circulam socialmente, de modo que esse conhecimento promovido pela mídia por vezes tenha o objetivo de reforçar essa tendência e, por isso, utilize de metáforas e arquétipos para confirmar essa lógica da inferioridade das mulheres.

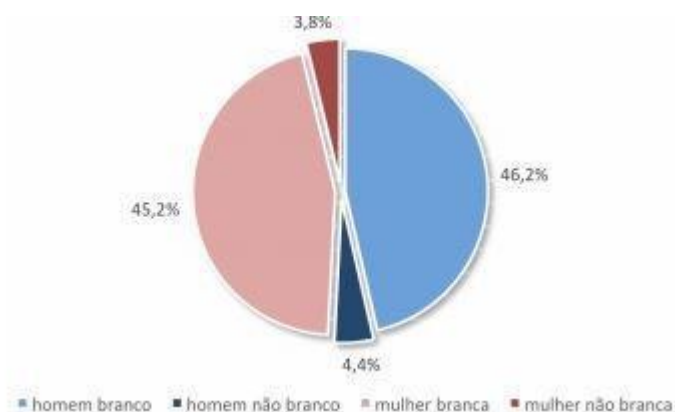
É preciso acrescentar à discussão o fato de que a construção desse menosprezo das mulheres é mais severa quando se considera sua raça, conforme já foi visto. Combinados, esses mecanismos constroem uma experiência negativa para as mulheres negras que não se reconhecem nas narrativas midiáticas (hooks, 2019).

Lélia Gonzalez (2019) argumenta que a circulação dessas imagens distorcidas e negativas das mulheres negras é útil para tentar validar sua subordinação e as formas de violências dirigidas a elas. O efeito esperado pelos grupos que reforçam essas imagens são a continuidade da precarização do trabalho exercido por elas, a situação de pobreza em que vivem e até na perseguição policial da comunidade negra – em geral mais voltada aos homens negros, mas que também as afeta na medida em que desestabiliza suas famílias.

A continuidade dessa subalternização é assegurada por estratégias como a propensão a ridicularizar suas características físicas ao ponto de incentivar a neutralização dos traços que revelam a negritude das mulheres negras (GONZALEZ, 2019). Ao ter sua aparência parcialmente desconectada de sua raça, maior seria a possibilidade da circulação em espaços que não são pensados para que elas ocupem. É essa perspectiva que favorece o aparecimento de procedimentos estéticos que prometem tornar essas características menos perceptíveis como alisamento capilar e cirurgias para afinamento do nariz.

Ao mesmo tempo em que essas imagens repercutem determinadas ideologias dos grupos dominantes, elas têm o intuito de dissipar a culpa das pessoas brancas com relação à exploração das pessoas negras e da posição de privilégios que isso às assegura (BUENO, 2020). A partir desse ponto de vista considera-se que a subalternidade da negritude é uma característica natural e não resultante de um longo processo de violência social. A conversão dessas ideias em representações pode gerar imagens totalizantes de pessoas negras que negam sua subjetividade (hooks, 2019).

Essas considerações condicionam a compreensão das razões que fazem com que a telenovela brasileira promova poucas pessoas negras à visibilidade. Os resultados da pesquisa guiada por Campos e Feres Júnior (2015) ajudam a materializar essas percepções e fazem ver que essas ideias não se encerram no campo imaginário e, sim, que elas possuem efeitos práticos. Os dados mostram que os(as) profissionais negros(as) representaram menos de 10% desses elencos e que às mulheres negras coube ainda a menor participação: 3,8 %.

**Imagem 7.** Participação de atores e atrizes em telenovelas (1985-2014)

**Fonte.** FERES E CAMPOS JÚNIOR (2015)

Como já citado, produtos telefisionais seguem a lógica de instituições privadas que não são obrigadas a favorecer a equidade social. De toda forma, foi o hábito de abordar as peculiaridades do solo social que fez com que as telenovelas brasileiras conquistassem a possibilidade de se tornar espaços de construção de uma nação imaginada (LOPES, 2003). As telenovelas construíram assim uma espécie de vitrine em que os mais diferentes grupos podem se reconhecer e reafirmar sua presença nessa nação (LOPES, 2003).

As telenovelas brasileiras alcançaram tamanho reconhecimento que se tornaram um produto de exportação. Depois de estreadem no Brasil é comum que sejam comercializadas para emissoras de televisão em vários outros países. E um dos diferenciais para esse alcance internacional seria o maior realismo impresso nas narrativas quando comparadas com as que são realizadas em outros países (GRIJÓ; SOUZA, 2012). Fator que agrava a questão ao fazer com que essas imagens distorcidas da realidade social do país não se restrinjam à mídia nacional e ainda colaborem para o bom desempenho comercial destes produtos.

Viver uma realidade é uma forma de conhecê-la com mais profundidade e de contá-la com mais riqueza de detalhes. Desse jeito, é importante que a quebra desses estereótipos e a construção de representações mais subjetivas tenha um ponto de vista autodefinido. Aí reside um dos problemas centrais e que em muito explica a forma como representatividade das mulheres negras se inscreve nas telenovelas. O estudo realizado por Campos e Feres Júnior também indica que entre autores(as) e diretores(as) das telenovelas compreendidas pelo recorte temporal de sua análise, nenhum(a) foi identificado(a) como pessoa negra. Aliás, esse é também o caso de *Amor de Mãe* (2019/2021), que tem apenas pessoas não negras nas instâncias de autoria e direção.

De outro ponto de vista, não se pode deixar de analisar como os exemplos atuais podem se constituir como novas formas de se pensar a representatividade. As personagens estudadas nesta pesquisa, ocupam um lugar que de certa forma ainda é incipiente, pois os casos em que personagens negras protagonizaram tramas do horário nobre da Rede Globo ainda são poucos como pôde ser visto no capítulo anterior.

O estudo de uma telenovela contemporânea como *Amor de Mãe* (2019/2021) precisa levar em conta todas essas ponderações e exige que se pense sobre como as ideologias que circulam socialmente baseiam a problemática que envolve a sua representatividade. Especialmente porque romper com elas requer compreender que os fatores que justificam sua permanência são históricos e bastante difundidos, como será melhor debatido no item que segue.

### **3.4 Imagens de controle e o desafio da autodefinição**

Na centralidade da política do pensamento feminista negro está a luta contra as diferentes formas de opressão das mulheres negras (COLLINS, 2019). Essa opressão é baseada em três pilares interdependentes: a exploração de seu trabalho, a dimensão política que nega a elas direitos e privilégios e, por último, as imagens de controle.

Esse conjunto de imagens tem como objetivo justificar as violências físicas e simbólicas direcionadas a essas mulheres e, principalmente, legitimar e manter sua subordinação. Com esse fim, cada uma delas é criada em resposta a um processo específico de modo a negar que elas construam perspectivas autodefinidas e subjetivas sobre suas próprias vivências. Em seguida, se aborda de maneira mais detalhada cada uma das imagens e se tenta explicar como elas podem ser pensadas na sociedade brasileira.

A primeira imagem de controle citada é a *mammy*, que teve como principal função justificar a exploração econômica das mulheres negras escravizadas que desempenhavam tarefas domésticas nos Estados Unidos e, mais adiante, daquelas que trabalhavam nas casas das famílias brancas como empregadas domésticas. Sua principal função seria a de detalhar o tipo de comportamento esperado para elas nesses espaços. A conduta a ser seguida devia ser marcada por uma postura abnegada e obediente. As empregadas domésticas deveriam cuidar com esmero das famílias e sobretudo das crianças brancas.

A estratégia que permeia a criação da *mammy* tenta camuflar a realidade do sistema escravagista e fazer crer que em seu lugar havia uma relação de harmonia e zelo entre escravizados(as) e escravizadores(as) (BUENO, 2020). A aparência da *mammy* na mídia, em geral, é de uma mulher gorda com pele retinta, que não tem companheiro. Sozinhas e sem

histórias próprias, essas personagens teriam o tempo suficiente para dedicar às famílias brancas e em troca ganhariam uma parte do afeto das crianças dessas famílias (BUENO, 2020).

A *mammy* é pensada como imagem positiva, ou seja, foi criada como um modelo a ser seguido não apenas nos ambientes em que essas mulheres trabalham, mas em todos os momentos de seu cotidiano, ou no mínimo quando convivem com pessoas brancas. Por isso a “a *mammy* é a face pública que os brancos esperam que as mulheres negras assumam diante deles” (COLLINS, 2019, p. 142).

A absorção desse modelo possui uma função pedagógica para outras pessoas na comunidade negra. O esperado é que essas mulheres compartilhem esse comportamento considerado ideal, em especial às crianças, que desde cedo precisam ser ensinadas sobre “seu lugar nas estruturas brancas de poder” (COLLINS, 2019, p. 141). Isso garantiria que essas mulheres compartilhassem as estratégias de que dão continuidade a sua própria dominação.

Esse aparente pouco enfrentamento diante de sua exploração pode ser confundido com uma aceitação de sua subordinação. Na verdade, essa atitude pode ser considerada como uma estratégia de resistência pois era um dos meios encontrados para assegurar os empregos e a manutenção financeira de suas famílias.

No Brasil, a experiência da mulher negra percorreu um trajeto semelhante. A maneira como ela foi e ainda é vista na sociedade pode ser bem compreendida quando se recorda a situação que viveu no período escravista. Gonzalez (2019) estabelece uma conexão entre as mulheres negras da contemporaneidade com as mucamas, mulheres negras escravizadas destinadas ao serviço doméstico e aos cuidados com as famílias – especialmente com as crianças brancas.

Suas funções são bem parecidas com as descritas por Collins (2019) para a *mammy*. Gonzalez (2019) alerta que as mães biológicas dessas crianças não desempenhavam sua maternidade, pois a tarefa de educar e cuidar dessas crianças era das mulheres escravizadas. Ao cumprirem esse papel, as mulheres negras demarcariam seu lugar na formação da cultura brasileira e formariam um determinado movimento de resistência. Apesar de que se negue constantemente a influência dos povos trazidos de África nas práticas sociais do país, a autora considera que uma das formas iniciais dessa interferência foi esse contato com a educação das crianças brancas.

Um das formas de conter as manifestações dessa influência se baseia no impedimento da mobilidade social dessas mulheres, que tendem a ser afastadas de determinados espaços como se o único que lhes coubesse fosse o da prestação de serviços domésticos, considerado subalterno pelos grupos dominantes. E por mais que as mulheres se esforcem “não adianta

serem ‘educadas ou estarem ‘bem vestidas’ (afinal, ‘boa aparência’, como vemos nos anúncios de emprego, é uma categoria ‘branca’, unicamente atribuível a brancas ou clarinhas)’” (GONZALES, 2019, p. 244).

Não se deve tomar a *mammy* como uma imagem superada. Se existe uma tendência bastante consistente entre essas imagens seria a capacidade de readaptação. Collins (2019) chama atenção para a forma como a lógica que sustenta essa imagem continua a operar na experiência das mulheres negras mesmo quando elas não desempenham funções domésticas. A mammificação das profissões tende a fazer com elas recebam altas cobranças por dedicação e que sigam sendo exploradas economicamente. Ademais, a autora menciona o exemplo dado por Rhetaugh Dumas que relata como as mulheres que ocupam cargos executivos são cobradas para serem afetuosas em suas relações de trabalho, e punidas caso não correspondam a essas expectativas.

Essa reformulação da imagem ainda modificou a forma como a sexualidade dessas mulheres é pensada. Historicamente, a *mammy* é, por excelência, assexuada. Assim deveria ser para que elas não representassem nenhum risco à ordem familiar branca, já que as próprias tarefas das empregadas domésticas recordam a sua sexualidade por exigirem o vigor físico, lembra Collins (2019) do pensamento de Patricia Willians. Das *mammies* contemporâneas espera-se o compromisso total com o trabalho.

Não existem limites específicos para cada imagem de controle, o que significa que as características que estão em uma podem muito bem ser vistas em outras. As marcas que as constituem podem muito bem ser vistas em outras imagens de maneira mais ou menos perceptível.

A matriarca, segunda imagem de controle seria uma amostra disso, pois apesar de ser construída de forma muito conectada com a *mammy*, é categorizada em face oposta. A matriarca começa a ser pensada a partir do momento em que as mulheres negras precisam deixar suas casas para trabalharem como domésticas nas casas de famílias brancas. Esse afastamento de suas casas faria com que elas não pudessem dedicar tanto tempo à educação de suas crianças e aos cuidados com suas famílias.

Por um lado, as mulheres negras precisavam deixar seus lares para trabalhar e seguir determinados requisitos que a conduziriam até a imagem da *mammy*. Por outro, é justamente ao seguir esse caminho que as afasta de sua casa que elas passam a ser vistas como matriarcas. Ela representa a *mammy* fracassada, como ressalta Collins (2019), e, portanto, também detém essa dimensão pedagógica. Em seu caso, seria o exemplo a não ser seguido. Essa percepção é



curiosa uma vez que o que o é exigido da imagem boa *mammy* é justamente o que leva a pensar a matriarca como uma imagem negativa.

A matriarca é desenhada como uma “mãe má”, responsável pelo mau desempenho escolar de suas crianças, castradora da masculinidade de seus companheiros quando se torna a provedora financeira de sua casa. Nota-se que essa imagem se apega a noção de que a responsabilidade pelas crianças é compulsória à mulher e, quando não desempenhada da maneira esperada, existem resultados pelos quais ela também deve ser culpada.

Os altos índices de violência entre a comunidade negra, por exemplo, são associados a essa suposta falta de dedicação das mulheres negras às suas famílias. Essa culpabilização também atua como justificativa para a continuidade da pobreza e da violência destinada às pessoas negras. Collins (2019) reforça que culpar a mulher negra pela situação social de sua comunidade serviria para encobrir o fato que seriam na verdade as desigualdades políticas e econômicas que determinariam essa condição. Tirar a atenção sobre esses fatores também permitia afirmar que as pessoas negras seriam as culpadas por sua própria vitimização e que, a ascensão social poderia ser conquistada por meio de uma “boa criação”.

A imagem da matriarca também é usada para que se naturalize a existência de um preterimento dos homens negros a elas. E isso seria justificado pela ideia de que essas mulheres seriam demasiadamente assertivas, pouco femininas, condições que diminuiriam as possibilidades de permanecerem em um relacionamento.

Bueno (2020) interpreta que talvez essa seja a imagem de maior perversidade pois transforma o movimento feito pelas mulheres que visavam garantir sua própria sobrevivência e de suas famílias em algo que as desumaniza. Isso traz como efeito o sentimento de insuficiência e ao mesmo tempo a impressão para essas mulheres de que elas são as responsáveis por toda manutenção de suas famílias.

Existe uma dimensão dialética nas imagens de controle que permite movimentações dessa natureza. Os grupos dominados não enxergam sua dominação como um fato dado que não possa ser contestado. Essa percepção permite que ajam para se desvencilhar dela e uma das estratégias para esse fim seria a de se apropriar das imagens atribuídas pelos grupos dominantes e as ressignificar positivamente. Contudo, a ação oposta também é uma realidade. Os grupos dominantes podem construir interpretações negativas para práticas que são difundidas positivamente nos grupos dominados. Essa capacidade é que permite a continuidade dessas imagens de controle e que garante que os movimentos de reação a elas sejam anulados.

A próxima imagem de controle, a mãe dependente do Estado, tem a justificativa econômica bastante evidenciada pois surge como uma reação ao acesso legítimo da população

negra aos direitos sociais. Sua principal finalidade seria a construção de um imaginário que ligasse sua reprodução a uma demanda da economia política que se alterava nos Estados Unidos.

Sua origem está vinculada à mulher negra escravizada que era vista como procriadora. Esse mito animalizador de que elas seriam mais férteis do que as mulheres brancas serviu para explicar como os proprietários poderiam controlar a sua reprodução. A ideia ganhou força após o fim do tráfico internacional de pessoas escravizadas (BUENO, 2020), quando o nascimento das crianças escravizadas seria a alternativa para o aumento da força de trabalho das propriedades de escravizadores(as). Esta lógica ainda alegava a legitimidade de estupros de mulheres escravizadas e, mais tarde, das empregadas domésticas.

Se antes a necessidade seria o aumento de sua reprodução, a imagem da mãe dependente do Estado previa o inverso. O interesse seria o de diminuir sua fecundidade. Era preciso evitar o nascimento de crianças negras, que além de serem consideradas improdutivas para a economia, viabilizariam o acesso dessas mães aos benefícios sociais proporcionados pelo Estado. A ideologia que fortalece essa imagem foi bastante explorada no Brasil no momento em que se implementaram no país as políticas de redistribuição de renda, principalmente o programa do Bolsa Família (BUENO, 2020).

A reação dos grupos dominantes que resulta na difusão da mãe dependente do Estado é uma resposta diante dos efeitos causados pelo acesso da comunidade negra às políticas de bem-estar social no mercado de trabalho. As alterações que esse movimento promoveu permitiram que a comunidade negra passasse a não mais ocupar postos de trabalhos degradantes como aqueles que remontavam a sua opressão histórica enquanto grupo (BUENO, 2020).

Um das estratégias dessa imagem é informar que mulheres negras não dão o devido valor ao trabalho, pois se acomodam ao saber que podem contar com o auxílio do Estado. Imagina-se ainda que elas transmitiriam esse tipo de pensamento para suas crianças. O que seria um mito já que seu acesso aos benefícios oferecidos pelo Estado foi uma conquista por meio de luta e mobilização social e não algo simplesmente concedido pelo Estado.

Há uma tendência de tratar essa imagem como mãe solo, o que representaria um risco para o arranjo familiar de acordo com a lógica heterossexual que refuta a ideia da mulher que não possui ao seu lado uma figura masculina. Mulheres negras que não conseguem sua segurança financeira por meio da presença masculina contribuiriam para a continuidade da situação de pobreza das pessoas negras. E, mais uma vez, despistam-se as causas estruturais dessa condição.

A mãe dependente do Estado se liga com algumas das características da *mammy* e da matriarca. Assim como matriarca, ela igualmente pode ser lida como o que a autora define como uma *mammy* fracassada, uma vez que ela não é vista como sendo possuidora das virtudes de uma “mãe boa”. Mas Collins (2019, p. 151) acentua que diferente da *mammy*, a mãe dependente do Estado não seria tão agressiva, mas “ao contrário, ela não é agressiva o suficiente”. No mais, a comparação com a *mammy* é feita para dizer que as mulheres que não estão dispostas a se dedicarem inteiramente ao trabalho e se tornarem as “as mulas do mundo”, como nomeia a autora, não atingiram um propósito importante.

As características das imagens de controle circulam entre si por meio desse imbricado fluxo. Essa impermanência deixa evidente que as cobranças impostas às mulheres negras por meio dessas imagens podem ser inalcançáveis, pois um mesmo atributo pode ter juízos diretamente opostos nas diferentes imagens.

Ao longo da história essa imagem de controle passou por algumas modificações que chegaram a alterar a maneira como ela passou a ser chamada. Em sua derivação, a rainha da assistência social, passou a circular a partir da década de 1980. A mudança surgiu na necessidade de retirar o foco da diminuição do setor público e, em consequência, da diminuição das políticas de bem-estar social.

A diferença dessa nova imagem com relação à mãe dependente do Estado seria o afastamento do simbolismo da maternidade. Em vez disso, as mulheres negras eram definidas como profundamente materialistas, dominadoras e sem parceiros. Consiste em fazer crer que elas se casariam com o Estado e gastariam os auxílios financeiros públicos que vinham dos(as) contribuintes.

Collins (2019) explica que essa seria a justificativa usada para creditar às mulheres negras a culpa pelo desgaste econômico do país ao mesmo tempo em que se defendia o corte das políticas sociais destinadas a elas como saída. No Brasil, essa imagem também se fortalece após as políticas de redistribuição de renda e cria-se a ideia de que as mulheres beneficiadas seriam preguiçosas e que viam na reprodução uma forma de aumentar o valor do benefício, sendo que a maioria das mulheres que o recebem são negras (BUENO, 2020).

As imagens descritas até aqui têm na maternidade sua centralidade. Bueno (2020) faz uma importante advertência sobre o significado dessa instância na vida das mulheres negras. Diferente do feminismo ocidental branco que tende a associar a experiência materna como uma instituição do patriarcado, o pensamento feminista negro do qual fala Collins (2019) a pensa como uma possibilidade de resistência a lógica de opressão colonial. A escravização retirou a possibilidade dessas mulheres exercerem a maternidade e de constituírem famílias. Não

enxergar as mulheres negras como mães é o que legitima a negação de políticas públicas a elas (BUENO, 2020).

A próxima imagem de controle, a dama negra surge para definir as mulheres negras que conquistam determinada projeção social por meio de sua dedicação aos estudos e ao trabalho. Descrição que pode levar a considerar essa imagem positiva e não como uma imagem de controle, como destaca Collins (2019).

Um olhar mais atento, contudo, deixa visível que ela atualiza e se baseia nas imagens de controle anteriores. A primeira seria a *mammy*, pois para alcançar essa ascensão social as damas negras precisariam de um esforço extra. E é nesse ponto de vista que ela também dá continuidade a matriarca, inclusive porque essas mulheres se responsabilizariam financeiramente por seu grupo familiar.

A dedicação aos estudos e ao trabalho seriam os motivos pelos quais elas não conseguiriam manter relacionamentos com homens. O seu destaque profissional demandaria certa firmeza, além de ser necessário que competissem com homens por determinados cargos, postura que diminuiria sua feminilidade.

De maneira semelhante à rainha da assistência social, a dama negra é pensada como aquela que usufrui das políticas sociais para ocupar espaços e vagas destinadas a pessoas brancas, especialmente homens, que em tese teriam mais direito de ocupá-las. Também existiam homens negros que sentiam que elas se beneficiariam do fato de serem mulheres e negras para ocupar vagas que também poderiam ser preenchidas por eles.

A estratégia que alimentava esse tipo de visão pretendia limitar o crescimento das ações afirmativas que garantiram maior diversidade e equidade no acesso a essas vagas no mercado de trabalho e no ensino. Havia o interesse em frear as conquistas da população negra de classe média, como se isso representasse um risco às classes dominantes nos espaços de poder.

A última imagem, a *hoochie* ou Jezebel, também está conectada com a experiência das mulheres escravizadas e pode ser melhor compreendida através dela. Em suma, essa imagem atesta a suposta existência de uma sexualidade desviante entre as mulheres negras.

No período da escravização, acreditava-se que elas teriam um apetite sexual além do que era considerado normal, justificativa ideal para série de ataques sexuais destinados a elas nas fazendas. O imaginário que classificava sua sexualidade como agressiva levava a pensar que a taxa de fecundidade dessas mulheres era naturalmente elevada. Dessa forma, as constantes gestações – sem que tivessem a oportunidade de dispensar muitos cuidados com suas crianças – fortalecia a força de trabalho e mantinha a exploração econômica do sistema de escravização.

A violência sexual como um ato justificável tem no Brasil um processo ainda mais grave. Os significados dos estupros de mulheres negras escravizadas são esvaziados e romantizados para celebrar a miscigenação que impacta as relações sociais e reafirma mitos como o da democracia racial (BUENO, 2020).

A face mais moderna da Jezebel, a *hoochie* conseguiu se infiltrar de modo especial na comunidade negra, sendo difundida na música e em outros segmentos culturais de maneira a balizar o tratamento altamente violento das mulheres negras. Mesmo sendo bastante misógina, essa é a imagem de controle que não é contestada pela comunidade negra (BUENO, 2020). E mais, é tão presente na cultura norte-americana que existe uma gama de variações para seu uso.

A “*hoochie* básica”, recorda bastante a matriarca, pois era considerada uma mulher assertiva em excesso. A “*hoochie* de boate” representam mulheres negras que frequentam casas noturnas com o objetivo de conseguirem relações sexuais e, para isso, apresentam vestimentas e passos de danças considerados provocantes. O objetivo das “*hoochies* interesseiras” seria o de se relacionar com homens com boas condições financeiras e a gravidez é vista como forma de alcançar essa meta. A “*hoochie* *mamma*” se baseia em mulheres negras que são mães solo e que prestariam serviços sexuais com a finalidade de garantir a manutenção financeira de suas famílias.

A *hoochie* e suas variações simbolizam um desvio porque ela desafia a divisão dos papéis de gêneros calcada na heterossexualidade, segundo a qual o homem seria o sujeito ativo enquanto a posição da mulher seria a da passividade, não cabendo a elas demonstrar uma disposição sexual desmedida e, por isso, indesejável.

Nesse sentido, o apetite sexual da mulher negra seria uma característica que a masculiniza, o que contribui para que sejam pensadas como aberrações, como diz Collins (2019). Inclusive, isso se estende aos seus parceiros sexuais e serve como forma de associá-los a práticas igualmente consideradas desviantes. Entre as práticas que configuram esse desvio estariam as relações sexuais feitas em troca de dinheiro, o sexo lésbico e hábitos como sexo anal e oral.

Gonzalez (2019) demonstra uma percepção parecida. Segundo a autora, a segunda função das mulheres negras escravizadas no Brasil seria a prestação de serviços sexuais, ainda que isso representasse um risco à ordem econômica estabelecida que não admitia qualquer relação com essas mulheres que extrapolasse a da exploração econômica e a negação de sua existência como sujeitas. Para a autora, esse papel duplo das mulheres negras que começa a ser explicado na época da escravização brasileira pode ser pensado pela figura da mulata, como ficaram conhecidas as mulheres que se apresentam nos desfiles das escolas de samba.

O carnaval, portanto, seria um dos poucos territórios em que a visibilidade dessas mulheres não seria impedida e, sim, motivada. Mas essa visibilidade não passa de evento pontual e, assim como sua permanência em determinados espaços sociais, se dá de maneira negociada e com a permissão dos grupos dominantes.

A personagem de Chica da Silva, que já foi mencionada, é lembrada por Bueno (2020) como um exemplo da mobilização dessa imagem pelas narrativas televisivas. De acordo com o que observa a autora, o perfil da personagem interpretada por Taís Araújo se assemelha com a Jezebel. A pouca idade da atriz, que começou a telenovela com 17 anos, recorda ainda uma variação dessa imagem de controle: a *pretty baby*, imagem que sexualiza crianças e jovens negros (as) (BUENO, 2020).

Collins (2019) enfatiza que o papel das instituições na reprodução dessas imagens de controle é fundamental, especialmente quando se pensa na forma pela qual elas circulam nos produtos da cultura popular e da rápida possibilidade de alcance que eles possuem. A autora também destaca que a arte que se compromete em falar sobre a subjetividade da mulher negra seria uma importante ferramenta na luta contra essa definição feita de forma externa a elas e que dá continuidade à sua dominação. Afirmação que confirma a pertinência da mobilização do conceito das imagens de controle na análise das personagens negras que serão analisadas.

*Amor de Mãe* (2019/2021) traz Vitória e Camila ao centro da narrativa e dessa forma pode viabilizar que essas histórias sejam contadas a partir de variadas camadas e temas. No entanto, essa posição não é a garantia da superação das imagens de controle como fonte de inspiração para as narrativas de personagens negras. Ter conhecimento sobre as dinâmicas que modulam essas imagens e garantem a sua continuidade é fundamental para identificar as maneiras como elas podem ser evocadas ou superadas nas telenovelas contemporâneas. É esse o intuito do exercício analítico proposto por este trabalho.

### **3.6 Imagens de controle à brasileira: de Patricia Collins aos imaginários comuns sobre a mulher negra nas telenovelas**

Assim como as telenovelas brasileiras construíram um repertório próprio baseado na realidade social do país, as imagens que circulam nelas também se adequaram a este contexto. Como já citado, as imagens de controle funcionam de maneira dinâmica e encontram diferentes formas de garantir sua continuidade. Como forma de encaminhar melhor a análise do material, o que se pretende é fazer uma conexão entre as imagens de controle com suas possíveis configurações na televisão brasileira.

Um dos primeiros casos a se destacar seria o da mulher negra sensual, ou sexual. Com origem na ideia da mulata e da dupla função da mulher negra na história brasileira. Com essa construção imaginária, a mulher negra é mostrada como lascívia, disponível ao sexo e, afinal, à reprodução. Um estereótipo se firma, como visto anteriormente, devido ao fato de ser criado e reformulado de maneira subliminar para ganhar novos contornos. Por conta disso, a identificação de sua ocorrência requer análises bastante atenciosas em certos momentos.

A relação específica da mulher negra sensual com sua presumida alta taxa de fecundidade pode ser explorada no caso da personagem Camila de *Amor de Mãe* (2019/2021). É possível compreender como a raça da personagem pode ser um marcador que faz com que sua reprodução e sua escolha (ou não) por ela apareçam e sejam abordadas no desenvolvimento do texto.

Nas telenovelas brasileiras valem os exemplos já citados de *Xica da Silva* (1996) e *Da Cor do Pecado* (2004) para esse arquétipo. O arquétipo da mulata traz consigo a discussão a respeito da passabilidade, termo que explica como algumas pessoas negras de pele clara podem, em alguns momentos, não serem identificadas facilmente como tal. A ideia de passar por branca pode representar menor dificuldade de acessar determinados espaços e oportunidades. Assim, essas personagens negras de pele clara usariam desse traço como artifício para que elas sejam pensadas como brancas e, portanto, aceitas em alguns espaços e situações, enquanto se veem livre das estratégias de dominação já conhecidas pelas mulheres negras de pele mais escura (RODRIGUES, 1988).

A passabilidade, inclusive, pode ser mobilizada pela ficção como justificativa para conquistas de ordem financeira, tal qual a *hoochie* de que fala Collins (2019). É essa exploração depreciativa da sexualidade da mulher negra que se mostra problemática e que tenta a adjetivar como interesseira, gananciosa, entre outras.

A imagem da mãe preta, já devidamente abordada por Collins (2019) e Bueno (2020) é talvez um dos arquétipos mais antigos presentes nas telenovelas brasileiras. A origem do arquétipo da mãe aparece igualmente associado a mulheres negras escravizadas que eram responsáveis pela criação das crianças brancas. Rodrigues (1988) destaca que esse arquétipo não foi largamente explorado no cinema brasileiro e reconhece, nesse caso, o papel das telenovelas, especialmente *O Direito de Nascer* (1964), em sua difusão.

Em *Amor de Mãe* (2019/2021), a maternidade e a relação que cada uma das personagens constrói com ela são pontos de partida para narrativa, seja na condição de mãe ou de filho(a). As duas personagens estudadas são mostradas em suas primeiras experiências como mães. Em geral, a mãe preta se sacrifica por personagens brancas com as quais constrói uma relação

maternal, mas que não necessariamente são seus filhos(as) biológicos(as). Nessa novela, os sacrifícios parecem ser de outra ordem e levam a um outro arquétipo.

O arquétipo da negra sofredora merece destaque por conta da forma como ele emerge nos eventos dramáticos que envolvem as histórias de Camila e Vitória. Sua expressão pode estar associada a sofrimentos de ordem física ou não. Essas diferentes formas como a violência é inserida nas histórias de qualquer personagem precisam ser fundamentadas, de maneira que faça sentido para o encaminhamento da trama que se conta. O arquétipo da negra sofredora revela a existência de desproporcionalidade entre a relação de causa e efeito dos acontecimentos dramáticos para essas personagens. É como se mostrar as personagens negras em experiências dolorosas fosse mais importante do que a coerência da obra.

No Brasil, a associação das pessoas negras com o sofrimento nas narrativas remonta os episódios de violência no período de escravização. Abarcadas pelo catolicismo, algumas dessas histórias de tortura, aliás, ganharam um significado que se vale da violência para construir narrativas romantizadas (RODRIGUES, 1988). Alguns dos nomes dessas pessoas que ficaram mais conhecidas foram explorados como entidades capazes de promoverem milagres, sendo, inclusive, cultuadas (RODRIGUES, 1988). Como se por meio de seu sofrimento alcançassem uma espécie de redenção pós-morte.

O estereótipo da preta(o) velha(o), segundo explica Rodrigues (1988), surge depois de uma distorção feita na tradição de alguns povos da África Ocidental. *Griots* e *akpalô* são designações dadas às pessoas que fazem por lá a manutenção da tradição oral por meio da contação de histórias, lendas e afins. Por conta disso, essas pessoas são consideradas sábias, detentoras de prestígio. Ajudam a compor esse arquétipo a imagem do preto velho, independentemente de seu gênero, nas religiões de matriz africana.

O arquétipo dos(as) pretos(as) velhos(as) faz uma distorção desses significados ao associar a essas personagens um comportamento de resignação no contexto em que aparecem como pessoas escravizadas. Além disso, são mostrados como supersticiosos e conformados com sua condição nesses casos. Disso decorre o fato de que essas personagens raramente estão em primeiro plano nas histórias, estão destinadas aos papéis de coadjuvantes (RODRIGUES, 1988).

Ao(à) negro(a) de alma branca, mais um estereótipo comum às personagens negras, está em oposição de ambiguidade. Se para as pessoas brancas essa pessoa pode ser vista como bondosa, inofensiva e abnegada, para as pessoas negras ela tende a ser vista como uma traidora (RODRIGUES, 1988).



A descrição dessa imagem ajuda a compreender a inserção de Vitória nos primeiros momentos de *Amor de Mãe* (2019/2021). A personagem chega a atuar de modo a impor dificuldades para as causas que Camila defende a medida em que atua para defender o interesse de um cliente branco. É preciso mencionar que no início da história, essa personagem convive e interage com um elenco que é majoritariamente branco. Mais adiante, quando decide mudar o rumo dessa condição, Vitória sofre as sanções supostamente devidas por conta disso.

O último arquétipo seria o do crioulo doido, que tem na “nega maluca” sua correspondência feminina. São conhecidos(as) por sua infantilidade e ingenuidade. Geralmente aparecem como dupla de atores ou atrizes bancos(as). No enredo, atuam como escadas para essas outras personagens enquanto suas próprias histórias são esvaziadas. Sua simplicidade parece ser a razão ideal para que esse arquétipo mantenha personagens negras em posições secundárias e pouco relevantes para o andamento da história.

Nas telenovelas brasileiras, essa imagem pode ser vista por meio das personagens amigas das protagonistas (brancas), sem se tornarem donas da ação. Enfrentam situações em prol de outras personagens em nome dessa relação de amizade, que é questionável.

## 4 PERSONAGENS NEGRAS EM AMOR DE MÃE E O REDESENHO DO TERRITÓRIO

*Amor de Mãe* (2019/2021) é o primeiro texto assinado por Manuela Dias para a realização de uma telenovela depois da bagagem que construiu no contexto das séries televisivas como *Justiça* (2016) e *Ligações Perigosas* (2016). Sua estreia não aparenta ser uma casualidade, mas sim fruto do desejo da emissora de apresentar novas perspectivas para a experimentação estilística em suas telenovelas. Nesse bojo, há lugar para a representatividade, que favorece a criação de narrativas para as personagens negras que rompem com o lugar da presença problemática ou da não presença que já se conhece nas telenovelas.

As pistas dessas supostas inovações que se fazem viáveis por meio de *Amor de Mãe* (2019/2021) abrem caminho para o estudo da representatividade contemporânea. Mudanças dessa natureza não se fazem de modo isolado, conforme já visto. Elas requerem alterações na estrutura de produção para que possam de fato romper com as antigas formas como as mulheres negras estavam sendo inseridas nessas narrativas.

A presença de Camila e Vitória na telenovela materializa as pistas por um certo desejo por ruptura que, em geral, é movido por questões mercadológicas ou demandas do público, movimentos sociais ou até mesmo judiciais, vide o caso de *Segundo Sol* (2018). A apresentação e o desenvolvimento da história de cada uma delas aponta um cenário profícuo para refletir a telenovela nesse recorte temporal contemporâneo da mulher negra. A seguir serão apresentados os resultados obtidos após a observação da telenovela, de maneira que a inserção de cada uma dessas personagens será melhor detalhada. A assistência do material permitiu perceber a forma como cada trama é articulada, inclusive uma com a outra, o que permite traçar paralelos entre as personagens.

### 4.1 Quem são essas protagonistas?

O título de *Amor de Mãe* (2019/2021) é uma boa síntese do que se trata a história, a maternidade é um dos temas de maior evidência em seu enredo. É essa chave que torna a primeira ligação entre as personagens analisadas possível. Camila dos Santos Silva e Vitória Amorim partem de posições bastante diferentes, e mesmo opostas em alguns momentos, mas tendem a se aproximar conforme a trama se desenvolve.

A primeira cena da telenovela já promove uma aproximação, ainda bastante indireta, entre as duas personagens estudadas. Na cena em questão estão presentes Vitória e Lurdes dos Santos Silva (Regina Casé), a mãe de Camila. A princípio, só se ouve a voz da Vitória, que entrevista Lurdes para uma vaga como babá. Vitória ainda não é mãe, mas aguarda a conclusão

de um processo de adoção. Por isso, prepara sua casa para possivelmente receber a criança. O foco desse primeiro contato com as personagens está na história de Lurdes.

A sequência é intercalada entre o momento em que a história transcorre e alguns *flashbacks*, usados para contextualizar os acontecimentos da história de Lurdes e para mostrar como eles a levaram até aquela situação. Com isso, o vídeo revela que Lurdes precisou deixar sua cidade de origem, a fictícia Malaquitas, no interior do Rio Grande do Norte. A mudança ocorreu depois que seu filho, Domênico, foi vendido pelo pai para uma traficante de crianças que atuava no Rio de Janeiro. Depois de uma briga com o marido, que acabou morto, Lurdes decidiu ir para o Rio de Janeiro em busca de Domênico e levou sua demais crianças: Magno, Ryan e Érica, personagens interpretadas na fase adulta por Juliano Cazarré, Thiago Martins e Nanda Costa respectivamente.

Camila foi encontrada por Lurdes ainda em Malaquitas quando ela deixava a cidade em busca do filho. Ela era recém-nascida e foi deixada sozinha na beira de uma estrada. Lurdes decide levá-la consigo e a adota.

No Rio de Janeiro, os anos se passam sem que Lurdes consiga encontrar seu filho. Para assegurar os cuidados com os(as) filhos(as), Lurdes passa a trabalhar em ocupações de cuidado como babá e empregada doméstica. É essa experiência que a leva a conhecer Vitória, outra protagonista da telenovela. O fragmento da trama de Lurdes sobre a busca pelo filho perdido funciona como o ponto de partida para o desenvolvimento de sua trama e da própria narrativa de *Amor de Mãe* (2019/2021) de forma mais ampla.

Permanecer no Rio de Janeiro com a responsabilidade de cuidar sozinha de quatro crianças enquanto precisava se dividir com o trabalho tornou a experiência de Lurdes complexa. Apesar das condições adversas, essa personagem é vista em sua família como uma pessoa bastante afetuosa e com disposição para apoiar os desejos e as realizações de todos(as). A formação profissional de Camila é um exemplo desse apoio, tanto é que no primeiro capítulo a filha de Lurdes é apresentada em um momento simbólico de sua trajetória profissional e exalta a contribuição da mãe durante esse processo.

Camila é a primeira pessoa de sua família a concluir uma graduação. A propósito, a segunda cena em que aparece é a de sua formatura no curso de licenciatura em história. A personagem foi escolhida como oradora do grupo e em seu discurso ressalta o papel de sua mãe para a sua formação e as dificuldades que ela precisou enfrentar para que ela conquistasse o título.

Pouco tempo depois de formada, Camila passa a trabalhar como professora em uma escola pública do Rio de Janeiro. No colégio se passam boa parte das cenas de Camila no início

da primeira parte da telenovela. A princípio a relação com seu trabalho é delicada porque a personagem precisa lidar com uma série de dificuldades estruturais e com relação ao comportamento dos(as) estudantes.

**Imagem 8.** Camila durante primeira aula para uma turma de Ensino Médio público



Fonte. Globoplay

Desde o primeiro capítulo suas falas acentuam o caminho árduo percorrido por ela para alcançar a formação que possuía. Ser professora de história não significou propriamente uma ascensão social para a personagem pois não existem indícios que mostrem isso. Aliás, sua condição de professora naquela escola mostra a precariedade do ensino público. O capital adquirido pela personagem parece ser de outro arranjo. Camila é bastante consciente sobre sua realidade e, sobretudo das opressões direcionadas para pessoas como ela. Em suas aulas, temas como as desigualdades sociais e os fatores que as acentuam são abordados constantemente.

**Trecho da Capítulo exibido em 28 de novembro de 2019**

**Após tentar apartar uma briga durante sua aula, Camila conversa com a turma**

**Camila** — O que tá acontecendo, gente? Que isso? Você acha que ele é seu inimigo? E você? Você acha que ele é o seu problema? O inimigo de vocês é o sistema, que está lá fora pronto para transformar em gado quem não se preparar. Eu tô aqui para dar aula! Eu me preparei pra isso. Eu tô aqui pra ajudar vocês.

O texto leva a entender que Camila não só sabe como essas desigualdades a atingem, mas que as perceber e problematizar é essencial para enfrentá-las. E a educação assume esse papel na trama da personagem. A impressão é que a professora enxerga sua trajetória pessoal refletida na vida dos(as) estudantes. É ao estabelecer essa conexão que a convivência em sala de aula passa por uma virada. A ideia de que nas comunidades que lutam por sobrevivência a

autonomia individual não se possibilita a emancipação (BUENO, 2020) explica de forma contundente a forma como Camila se posiciona em suas aulas.

O momento escolhido para apresentar Camila na narrativa de *Amor de Mãe* (2019/2021) é bastante significativo. Ao concluir o curso de graduação, Camila simboliza uma movimentação social de um segmento específico da população brasileira. As mudanças estão relacionadas a investimentos em ações afirmativas e de programas que facilitam o acesso à educação como o Sistema de Seleção Unificada (SISU) e o Programa Universidade Para Todos (PROUNI). Esse conjunto de fatores foram significativos para que pessoas que antes tinham dificuldades para ingressar e permanecer em cursos superiores, pudessem concluir esses cursos, e acessar diferentes oportunidades no mercado de trabalho.

Camila é a personificação dessas dinâmicas, mesmo que isso não seja dito de modo direto e que não se saiba se a instituição em que ela se formou é privada ou pública. O foco da fala da personagem está na valorização de sua conquista, que foi feita apesar das desigualdades que a interpelaram durante sua criação.

Como possui bastante consciência desse contexto que percorreu para se tornar professora, Camila o aciona para se relacionar com os(as) estudantes. No início, atrair a atenção da turma dispersa parece um desafio bem grande. Além disso, o colégio Luiz Gama<sup>5</sup> enfrenta um processo de descaso consistente, o que é refletido na condição de suas instalações e também pelo tratamento pedagógico que é recebido pelos(as) alunos(as).

O roteiro então põe Camila numa posição de liderança informal que busca pela mudança no colégio. As relações que desenvolveu em sala de aula é que asseguram essa posição. Com isso, a personagem se põe à frente da busca por soluções que ela e os(as) alunos(as) julgam ser possíveis para questões como a evasão causada por gravidez precoce, a produção excessiva de lixo entre outras.

Ainda que sejam bastante evidenciadas as causas estruturais dos problemas que atravessam o cotidiano dos(as) alunos(as), as escolhas feitas para conduzir a trajetória de Camila não deixam de mostrar ela como uma heroína, tendo, inclusive, que viver uma série de sacrifícios para reforçar esse trajeto. Um bom exemplo é o episódio em que Camila é baleada durante uma troca de tiros no momento em que tentava sinalizar que o local em que estava era uma escola.

---

<sup>5</sup> O próprio nome do colégio Luiz Gama merece ser destacado devido a importância do nome para a história brasileira. Gama foi um poeta, jornalista e advogado brasileiro que precisou lutar para comprovar ter nascido livre, já que era filho de uma ex-escravizada. Atuou como ativista e contribuiu para a libertação de diversas pessoas escravizadas e para a abolição no Brasil.

**Imagem 9.** Camila e Danilo tentam evitar que a escola seja atingida por tiros



**Fonte.** Globoplay

O perfil da personagem, que deseja mudar o mundo por meio da educação, começa a ser melhor explorado sob essas condições. Mais à frente na história, Camila descobre que a escola pode ser fechada. É justamente por esse motivo que Camila e Vitória tem suas tramas interligadas para além do fato de Lurdes trabalhar para Vitória.

A pedido de Álvaro (Iranthir Santos), um de seus principais clientes e acionista de uma empresa de fabricação de plástico, a PWA, a advogada tenta conseguir o fechamento da escola e o remanejamento dos(as) alunos(as). A ideia é que a fábrica fosse expandida justamente no local onde o colégio estava localizado. Em resposta, Camila e os(as) alunos(as) organizam uma ocupação do local e resistem às investidas feitas pela polícia que pretendia acabar com a mobilização. Durante a ocupação, Vitória vai até o local e tenta convencer Camila a desistir da ação para que se evitem confrontos com a polícia. Mas Camila não desiste.

**Imagem 10.** Camila enfrenta a polícia durante a ocupação do colégio onde trabalha



Fonte. Globoplay

A atuação de Camila é fundamental para a resolução da questão. Antes da ocupação, Camila descobre uma lista organizada pela diretora da escola, Eunice (Dida Camero), que evidenciava o baixo desempenho dos(as) estudantes. O fato isolado, mesmo que pudesse parecer suspeito, não poderia comprovar alguma irregularidade.

Durante a ocupação, os(as) alunos(as) descobrem que a diretora manteve guardada uma série de livros, ventiladores e projetores novos que deveriam ser destinados às atividades da escola.

Nessa época, Lurdes trabalhava como babá na casa de Álvaro e conseguiu ter acesso a um mapa organizado pela PWA que mostrava o projeto de expansão da empresa justamente no local em que a escola estava localizada. Com todas essas provas reunidas, Camila comparece a uma reunião na empresa de Álvaro, que acreditava que a professora havia desistido da ocupação. Mas Camila ameaça divulgar as informações que reuniu caso Álvaro não desista de seu plano. Sem saída, o empresário volta atrás do plano articulado com a secretaria de educação. Em seguida, é anunciado que a escola continuaria em funcionamento.

O caso do fechamento do colégio se dá na mesma série de acontecimentos que propiciam que as três protagonistas, aquelas lembradas de forma recorrente na divulgação da história, apareçam juntas em cena pela primeira vez. Para a expansão da PWA, Vitória também representava Álvaro na tentativa de compra do restaurante de Thelma (Adriana Esteves).

**Imagem 11.** Vitória (ao centro) é acusada por Thelma (à esquerda) de infestar seu restaurante de ratos. Lurdes (à direita) intervém na discussão



Fonte. Globoplay

Nesse momento da história, as personagens de Vitória e Camila estão em certa oposição. Inclusive, é interessante para que se veja como essas duas personagens negras foram construídas de maneiras distintas – pelo menos até esse ponto. De um lado está Camila, que a despeito de todas as dificuldades que precisou e ainda precisava enfrentar, se mostra consciente e ativa diante dos problemas e das opressões que consegue perceber.

Vitória possui uma independência financeira e uma carreira bem-sucedida como advogada, o que seria uma razão para que ela não precisasse se submeter a determinadas situações que a subalternizassem. Mas em nome da relação que estabelece com esse cliente e do retorno financeiro que isso lhe rende, ela acaba atuando em causas com as quais se sente desconfortável, como foi no caso do quase fechamento da escola.

O perfil da personagem de Camila é mais linear, seus propósitos, a maneira como se posiciona e sua visão de mundo se mantêm ao longo do desenvolvimento da trama. Por isso ela costuma ser descrita como uma mulher forte. Sua jornada na história se dá no sentido de ratificar seu senso de justiça ao mostrar como ele é usado para resolver as questões que envolvem.

Já a jornada de Vitória está muito mais ligada à transformação. O seu principal objetivo, o de se tornar mãe, a encaminha nessa experiência quase de conversão de acordo com a forma diferente representada em cada vez que se conecta com a maternidade. Durante a ocupação, a advogada leva alguns mantimentos. Está aí uma das primeiras faíscas da mudança pela qual essa personagem virá a passar.

Uma questão a se destacar é a presença dessas personagens negras que exercem ofícios que exigem formação acadêmica, diferente do contexto dos primeiros anos de carreira de Taís



Araújo, época na qual personagens como esse perfil eram raras, quase inexistentes. Para a geração de Jéssica Ellen essa não parece ser uma questão central. Se o ponto antes era a de entrada dessas personagens em posições de visibilidade nas obras, agora os meandros dessas inserções é que devem ser pensados, levando em consideração como as diferenças de classe de cada uma dessas mulheres negras pode operar em seu cotidiano.

Vitória tem a maternidade como principal propulsora de seu percurso na narrativa. Com 42 anos, ela se preocupa com a idade e decide que precisa se tornar mãe logo. Para isso, além de tentar engravidar com seu companheiro, Paulo (Fabrício Boliveira), ela aguarda o resultado de um processo de adoção ao qual se candidatou com ele.

**Imagem 12.** Vitória em visita ao colégio em que Camila trabalha



**Fonte.** Globoplay

Os primeiros momentos de Vitória em *Amor de Mãe* (2019/2021) manifestam nuances de uma postura rígida, especialmente por sua obstinação em se tornar mãe. Ela é descrita por Paulo como uma mulher controladora também por esse seu desejo. Mesmo depois de saber que ele havia a traído, ela insiste em continuar casada com o único objetivo de se tornar mãe. Aliás, a criança havia se tornado um objetivo exclusivamente dela na relação.

**Trecho do Capítulo exibido em 26 de novembro de 2019**

**Vitória** — Eu não vou me separar, Paulo. Se você se envolveu e tá tendo um casinho fora do casamento, a gente conversa e se acerta.

**Paulo** — Não é um casinho. Eu tô apaixonado.

**Vitória** — Não inventa, Paulo! Não inventa. Não inventa. Paulo... o processo de engravidar, ele tá chato, eu sei disso. Só que a gente tem um objetivo aqui que é botar um neném na minha barriga

**Paulo** — Esse é o seu objetivo. Vitória, o meu, agora, é me separar.

**Vitória** — Não, se é para falar sobre isso, é melhor a gente dormir.

**Paulo** — Será que você consegue uma vez respeitar o desejo do outro? Por isso que o nosso casamento acabou, você quer mandar em tudo!

**Vitória** — O nosso casamento não acabou, Paulo.

**Paulo** — O nosso casamento está acabando agora!

Desse ponto de vista a personagem pode ser associada a uma postura castradora, que é usada para categorizar de forma pejorativa mulheres que se tornam as provedoras em suas famílias. Essa postura acabaria por afastar de possíveis relacionamentos com homens negros.

Depois de terminar o casamento com Paulo, Vitória não se relaciona com nenhum outro homem negro durante a primeira fase da telenovela. Os outros relacionamentos afetivos e sexuais são com homens brancos: Davi (Vladimir Brichta) e Raul (Murilo Benício), que são os pais dos(as) filhos(as) de Vitória que serão conhecidos mais adiante. Raul é com quem a advogada termina casada.

O núcleo de Vitória quase não possui pessoas negras no começo da história. A não ser por seu primeiro esposo, Paulo, que também desaparece logo depois dos primeiros capítulos, a personagem não convive com outras pessoas, pelo menos não de modo mais íntimo. A telenovela mostra, nesse sentido, um deslocamento dessa personagem neste território majoritariamente branco, mesmo que ela pareça não se sentir desconfortável nesta posição.

**Imagem 13.** Paulo conversa com Vitória sobre a vontade de terminar o casamento com ela



Fonte. Globoplay

Isolar a personagem dessa maneira sugere dois cenários. O primeiro seria o da intenção proposta pela realização de telenovela em evidenciar aspectos da própria sociedade brasileira em que a ascensão social para as mulheres negras segue sendo uma realidade para poucas. O segundo seria o de que essa personagem se isola neste núcleo como reflexo do ambiente em que a telenovela é elaborada. Não seria essa a primeira vez que Taís Araújo ocuparia esse lugar do protagonismo sem que a maioria do elenco deixasse se der maiormente formado por profissionais não negros(as). A ausência na negritude se revela, inclusive, no grupo familiar dessa personagem que é conhecido na apresentação da telenovela, as irmãs Miranda (Debora Lamm) e Natália (Clarissa Kiste).

**Imagem 14.** Vitória conversa com Natália (à esquerda) e Miranda (ao centro)



**Fonte.** Globoplay

A maternidade é o recurso para a primeira grande mudança na história dessa personagem. Depois que o processo de adoção de Tiago (Pedro Guilherme Rodrigues) é concluído, Vitória se surpreende quando descobre que espera uma outra criança depois de uma relação sexual casual com Davi (Vladimir Brichta). Por sinal, a descoberta de que estava grávida ocorre no mesmo dia que Tiago vai morar definitivamente em sua casa.

Davi é um ativista ambiental que no início da história está focado em comprovar publicamente como as atividades da PWA contribuem para a poluição da baía de Guanabara.

O perfil de Vitória como uma mulher assertiva segue em evidência nesse trecho da história. Ela pretendia ser mãe solo, sem contar para Davi sobre a criança, afirmando ter as condições necessárias para cuidar dela sozinha e por achar que o fato de se tornar pai poderia atrapalhar os planos de Davi.

Vitória só decide contar para Davi que estava grávida com ele depois que descobre que ele atua diretamente contra Álvaro, um de seus principais clientes, mas omite esse fato de Davi. Ela e o ativista, que até então só haviam se encontrado casualmente, começaram um namoro. A relação não dura muito porque Davi encontra Vitória num evento com Álvaro. Nesse episódio, Davi liderou um protesto contra um dos projetos da PWA, instituição presidida pelo empresário. Depois dessa descoberta, decide romper seu relacionamento com Vitória.

As questões éticas que envolviam o trabalho de Vitória afetam os outros aspectos de sua experiência na trama, e isso fica melhor exemplificado conforme o texto avança. Vitória, nesse sentido, lembra as mulheres negras que para ascender socialmente por meio de sua dedicação ao trabalho precisam abdicar de muitas experiências em sua vida pessoal.

A prestação de serviços para Álvaro é antiga. Foi por conta dela inclusive que Vitória perdeu a criança que esperava alguns anos antes, o que é mostrado em *flashback*. Isso ocorreu na ocasião em que Vitória o defendia da acusação do assassinato de um de seus funcionários. Vitória sabia da culpa dele no caso, mas conseguiu fazer com que ele fosse absolvido por falta de provas.

É interessante destacar que a mãe da vítima preferiu atacar Vitória após o resultado da audiência. Na saída do tribunal, ela empurra Vitória dizendo que ela seria mãe e saberia o que ela sentia naquele momento, além de ofendê-la com xingamentos. Na cena, nada acontece com Álvaro que estava do lado de Vitória. Mesmo que a mãe da vítima tivesse ciência da responsabilidade dele pela morte de seu filho, o alvo de sua raiva é Vitória. A maternidade, que a personagem nem havia experimentado de fato, aparece como experiência em comum com aquela mulher e que, portanto, seria uma maneira que essa mãe encontrou para justificar sua violência praticada em nome da dor que sentia diante da impunidade pela morte do filho.

Quando foi empurrada, Vitória precisou de atendimento médico para tentar salvar sua gravidez, mas Vitória descobre que perdeu a criança que esperava. Mais tarde, a personagem ainda revela que, além desse, a advogada sofreu um outro aborto, do qual não se tem maiores informações. Isso tudo fez com ela ficasse surpresa quando descobriu a gravidez com Davi.

**Imagem 15.** Em flashback, Vitória é empurrada depois que consegue inocentar Álvaro em uma causa judicial



**Fonte.** Globoplay

Uma parte dos valores que são usados para pagar os serviços que Vitória presta a Álvaro não é declarada. Apesar de não esconder o incômodo que sente por essa situação, Vitória, segue aceitando esse dinheiro como pagamento. A ambição que fica implícita ao caráter da personagem recorda o suposto materialismo atribuído às mulheres negras.

**Trecho do Capítulo exibido em 26 de novembro de 2019**  
**Vitória está no barco de Álvaro para receber por seus serviços**

**Vitória** — Olha aqui, eu não quero dinheiro de Caixa 2, tá me ouvindo?

**Álvaro** — Deixa de “mimimi”, Vitória. Eu sei que tá difícil fechar aquela escolinha... Eu não posso te pagar tudo com nota fiscal. Caixa 2 é o novo caixa 1. Isso aqui é vitamina D, de dinheiro.

Depois que se torna mãe, Vitória percebe que a maneira como é cobrada profissionalmente por Álvaro pode interferir em sua dedicação à maternidade, principalmente porque as crianças moram com ela. As exigências feitas por Álvaro demonstram que ela espera da advogada foco total nas atividades profissionais em detrimento de outras experiências de sua vida.

Bem antes do episódio em que perdeu a criança que esperava, Vitória já havia tido contato com a maternidade na adolescência. Naquele período e por conta das circunstâncias, não pôde cuidar da criança após o nascimento. Vitória engravidou com Raul, que foi seu namorado na adolescência, mas não contou para ele e nem para nenhuma pessoa próxima.

Para que ninguém soubesse da gravidez, Vitória simulou que iria para a França, onde faria um intercâmbio durante alguns meses. Na verdade, ela permaneceu no Rio de Janeiro,

teve a criança e entregou imediatamente após o nascimento para que Kátia (Vera Holtz) a vendesse. Mas Kátia decidiu criar o menino. Kátia era a mesma personagem responsável pela compra do filho de Lurdes em Malaquitas. Sandro (Humberto Carrão), filho de Vitória, teria sido a primeira criança vendida por ela caso não se apegasse a ele e desistido do plano inicial. Mas o esquema de tráfico infantil continuou com outras crianças e com o tempo foi expandido.

Nos primeiros capítulos da telenovela, Lurdes descobre onde mora Kátia e a procura. Kátia estava doente e mentiu dizendo que Sandro, o filho biológico de Vitória criado por ela era o Domênico de Lurdes. Sandro era envolvido com as atividades ilegais praticadas por Kátia como o tráfico de drogas. Lurdes se empenhou para que ele fosse libertado da prisão e que tivesse qualquer vínculo com o crime rompido. Nesse ponto da trama, Lurdes ainda trabalhava na casa de Vitória e conseguiu um emprego para Sandro como motorista de Vitória, que já estava com a gravidez de Sofia, sua filha com Davi, bastante adiantada. Sandro chega a ajudar Vitória durante o nascimento de Sofia, pois quando ela entrou em trabalho de parto os dois estavam presos no trânsito.

Com a convivência com Sandro, Vitória descobre a ligação de Sandro com Kátia e lembra de sua experiência da maternidade na adolescência. Ela investiga e descobre que Sandro é seu filho na verdade. Depois que conta toda a verdade para Sandro e Raul, Vitória sofre a rejeição dos dois.

O conflito se dá porque Vitória tenta justificar que passou pela experiência quando ainda era uma adolescente. Suas falas e as cenas em *flashback* apresentam uma jovem preocupada com as consequências que uma gravidez naquela fase poderia representar em sua vida. Apesar de que não se diga, essa sequência de acontecimentos faz crer que muito provavelmente Vitória não teria alcançado a posição profissional que possuía caso sua escolha no passado tivesse sido distinta. Além disso, a personagem acreditava que não teria uma rede de apoio sólida o suficiente para que ela pudesse conciliar a maternidade com seus estudos e o trabalho mais à frente.

Lembrar dessa experiência foi um processo doloroso para Vitória. Mas quando Sandro e Raul descobrem toda a verdade, decidem romper sua relação com Vitória. A maternidade, na concepção de ambos, parece uma experiência compulsória para uma mulher. Deixar de experimentar, mesmo sem as condições necessárias para isso, pareceu um fato imperdoável para o filho e o pai dele.

A reaproximação de Vitória e Sandro só ocorre depois que ele se aconselha com Lurdes a respeito da situação. Com o tempo, Vitória acaba se aproximando de Raul também. O

processo é demorado porque antes de descobrir a verdade sobre Sandro, Vitória chegou a mentir para Raul ao dizer que tinha perdido a criança que esperava com ele durante a suposta viagem à França. Depois que isso foi superado, Raul e Vitória reataram o namoro.

A essa altura da trama, Vitória, que desejava se tornar mãe, consegue essa experiência com Sandro, Tiago e Sofia. E justamente por isso, a falta de compatibilidade entre a maternidade e o trabalho é crescente. A ruptura com Álvaro ocorre depois que Tiago é detido pela polícia junto com um grupo de meninos que supostamente estariam envolvidos em um arrastão na praia. Enquanto era levado, Tiago vê Belizário (Tuca Andrada), um policial que atuava como uma espécie de capanga de Álvaro. Belizário ordena que os meninos sejam levados para uma área de mata, lá eles recebem uma série de ameaças e chegam a ver alguns tiros sendo disparados. Belizário, inclusive, já havia sido defendido por Vitória a pedido de Álvaro.

A ocasião leva Vitória a romper o contrato com Álvaro e enfrentar as consequências dessa decisão. Depois disso, Vitória resolveu ajudar Davi em mais uma denúncia contra a PWA. Ela tinha acesso a um mapa da empresa que mostrava a existência de dutos secretos para descarte de material poluente de forma inadequada. Depois de descobrir que foi Vitória quem divulgou as informações, Álvaro apresentou uma denúncia contra a personagem no conselho de Ética da Ordem dos Advogados. Receosos(as) quanto à confiabilidade dos serviços de Vitória, a maioria das pessoas que a contratam deixam de o fazer.

**Imagem 16.** Vitória rasga seu contrato de prestação de serviços a Álvaro



Fonte. Globoplay

A diminuição de sua renda obriga Vitória a reduzir seu padrão de vida. Ela vende sua casa e passa a morar em uma bem mais simples, se desfaz de seu carro e passa a utilizar o transporte público, além de não contar mais com funcionários(as) domésticos(as).

Parece improvável que a advogada à frente de um escritório reconhecido como era o dela não possua reservas financeiras, chegando ao ponto de pegar dinheiro emprestado com uma agiota. Mas essa escolha da autoria deixa transparecer um propósito de fazer com que Vitória vivencie situações que permeiam o imaginário social sobre as mulheres negras.

Para conseguir organizar seu orçamento e sem conseguir advogar, Vitória passa a oferecer serviços de costura. Para agravar a situação, a nova casa tem um problema na instalação elétrica que demanda um investimento alto para que seja solucionado. Sem ter como cobrir, Vitória recorre à Penha (Clarissa Pinheiro) que atua no novo bairro de Vitória como agiota. Penha, a propósito, era esposa de Belizário.

**Imagem 17.** Vitória aguarda atendimento médico público para seu filho



*Imagem 1*

**Fonte.** Globoplay

Depois que superam as diferenças devido ao fato de Vitória não ter contado para Raul sobre sua gravidez, o casal acaba se aproximando e voltam a namorar. Nesse período, Vitória ainda enfrentava dificuldades financeiras. Na tentativa de ajudar Vitória a quitar as dívidas, Raul pede que Davi ofereça o dinheiro a ela pois sabia que ela não aceitaria caso o dinheiro fosse emprestado por ele.

Quando descobre isso, Vitória se sente ofendida, mas a conversa que tem com Raul para resolver a situação termina com um pedido de casamento feito por ele e aceito por ela. Quando



se casam, se mudam para a casa que antes pertencia a Vitória. Raul é empresário e possui um nível de consumo bastante elevado. Ao se casar com ele, Vitória recupera esse padrão de vida e fica implícito uma certa dependência financeira do marido.

Ao contrário de Vitória, Camila se relaciona com apenas Danilo (Chay Suede) durante toda a primeira parte da trama. Esse relacionamento é a chave para grande parte dos conflitos de sua história. A mãe de Camila se torna amiga de Thelma logo no início da trama e as duas ficam entusiasmadas com a ideia de aproximar Camila de Danilo, filho de Thelma. As personagens planejam um primeiro encontro, fato que os(as) incomoda pela invasão de privacidade que representava. De toda forma, Camila e Danilo acabam se conhecendo sem essa interferência e, em seguida, começam um namoro.

No jantar que Danilo organiza para apresentar Camila a Thelma como sua namorada, ela questiona se a nora sabe cozinhar e se pretende ter filhos. Camila se mostra surpresa diante dos questionamentos, mas confirma a vontade de ser mãe. No primeiro contato entre as duas como nora e sogra, já que Thelma já conhecia Camila por meio de Lurdes, a personagem interpretada por Adriana Esteves deixa nítido o que espera de uma companheira para seu filho. Thelma se porta como aquele fosse um momento de seleção no qual ela teria o poder de escolha e que as habilidades domésticas seriam essenciais para sua decisão.

Thelma é uma das protagonistas da trama cuja uma das principais questões é a descoberta de um aneurisma cerebral que não pode ser operado e, portanto, a levará à morte em pouco tempo. Por isso, ela cria uma lista de desejos que pretende completar antes que isso aconteça. Um desses desejos é o de se tornar avó. A personagem entende que o namoro do filho seria a oportunidade de realizar esse desejo e por isso tenta induzir a gravidez. Em contrapartida, Danilo e Camila não acreditam que aquela seria a hora para ter a criança. Mas Thelma fura os preservativos do casal, que acaba engravidando.

A gravidez só foi descoberta porque Camila foi hospitalizada. A internação aconteceu depois que ela foi baleada enquanto tentava evitar que escola fosse atingida durante a troca de tiros. Quando tem a notícia da gravidez fica surpresa pois não havia planejado isso. Mais tarde, Danilo percebe as evidências e acabam descobrindo que foi Thelma a responsável pela gravidez inesperada. Esse é o primeiro grande embate entre Camila e Thelma.

A gestação de Camila passa por algumas complicações que ocasionam o aborto e uma hemorragia em seu útero. A única alternativa encontrada pela equipe médica para reverter o quadro da personagem foi a retirada de seu útero. Dessa forma Camila ficou impedida de se tornar mãe por meio de uma gestação desenvolvida por ela.

Nesse estágio da história, a relação do casal com Thelma estava um pouco mais calma, a ponto de terem aceitado morar na casa dela. Ao notar que o casal se apegou a ideia de ter uma criança, Thelma se oferece como barriga solidária. Mesmo depois da hesitação inicial e das dúvidas sobre o procedimento, Camila e Danilo terminam por aceitar a proposta.

O conflito na convivência entre Thelma e Camila se torna crescente ao longo da novela. Os embates mais graves ocorrem quando Camila percebe que a sogra interfere na relação com Danilo e nos cuidados com a criança de um modo que ela considera exagerado. Conforme diz Collins (2019), a sexualidade é umas das principais esferas pelas quais a opressão da mulher negra se assegura. A relação de Thelma e Camila aponta essa condição, uma vez que Thelma, quando forja sua gravidez, desconsidera completamente os direitos reprodutivos de Camila, de modo que fica sugerido que ela não teria a condição para decidir sobre isso, ou que sua opinião simplesmente não importasse.

**Imagem 18.** Camila desabafa com sua mãe no hospital



**Fonte.** Globoplay

Quando Camila se torna mãe, Thelma interfere na criação da criança sob o pretexto de já ter passado por essa experiência. Mas suas falas causam a impressão de que o objetivo essencial de Camila está em sua família seria o de torná-la avó e como se a presença da nora fosse mesmo dispensável em alguns momentos. A visão soa um tanto utilitarista e, mais que isso, demonstra que Camila incomoda quando não ocupa o lugar pensado para ela naquela família, ligada à função da fertilidade.

Se Thelma tenta retirar de Camila o direito de exercer sua maternidade e usa desse artifício para a oprimir, Camila enxerga na maternidade uma experiência humanizadora. Como descrito no pensamento feminista negro (COLLINS, 2019), o exercício da maternidade, que

ao longo do processo de colonização foi negado para as mulheres negras, surge como uma oportunidade de confrontar essa lógica que busca sua dominação. Antes, essas mulheres eram destinadas ao cuidado das crianças das famílias que as escravizavam ou empregavam. Agora, com a oportunidade de serem mães que podem acompanhar o desenvolvimento de suas próprias crianças, essas mulheres refazem seu contato com a maternidade sob novos aspectos e acessam experiências afetivas antes negadas para elas.

Camila, a propósito, não aparece no texto de *Amor de Mãe* (2019-2021) como uma personagem que tem sua trama muito ligada ao ambiente familiar. Apesar do reconhecimento da importância de sua mãe para suas conquistas, sua presença na novela está muito mais ligada à sua atuação profissional e até, no limite, às ações sociais em que ela consegue se envolver no ambiente de ensino. Essa entrada um pouco mais tardia dessas questões familiares em sua trama promovem o confronto sobre o comportamento que outras personagens esperavam de Camila, que sempre se mostrou disposta a se desfazer daquilo que não a deixava confortável ou que considerava desrespeitoso.

O embate entre ela e a sogra se dá por meio dessa disputa de visões que é, de um lado, emancipatória e, de outro, é de dominação. No momento em que Thelma descobre que Camila precisou ter o útero retirado por conta do aborto, se preocupa com a possibilidade de ela não poder mais engravidar. A partir dessa constatação, afirma que o namoro deles passou a ser um problema para ela.

Como já dito, Camila não aceita essas situações de forma passiva. Pelo contrário, ela é bem firme ao demonstrar suas insatisfações, seja com as questões do ambiente privado, representadas sobretudo nessa relação com a sogra, ou com as questões estruturais que a oprimem:

**Trecho do Capítulo exibido em 13 de janeiro 2020**  
**Internada depois de ser baleada e após descobrir a gravidez, Camila conversa com Lurdes**

**Camila:** É, mãe, mas o problema é esse. Eu sempre vou ter que ser forte? Sempre? Eu tenho que ser forte porque a gente é pobre e eu quero estudar. Aí eu tenho que passar de primeira porque eu não posso perder nenhuma chance, nenhuma! Eu tenho que ser forte porque eu sou mulher e para mulher tudo é mais difícil. Eu tenho que aguentar sempre um babaca olhando para o meu peito ao invés de prestar atenção no que eu tenho a dizer. Eu tenho que ser forte porque eu sou preta e a gente vive num país racista. Eu tenho que ser forte porque eu sou professora, porque eu tentei ajudar os meus alunos, eu tomei tiro. Eu tenho que ser forte. Eu tô cansada, mãe, eu tô cansada! Eu tô cansada de ser forte. Eu não vou poder ser fraca nenhum dia, nenhuma vez na minha vida?

**Lurdes:** Olhe para mim, tu vai ter que ser forte. Tá ouvindo o que tô dizendo? Tu vai ter que ser forte. Tu não pode fraquejar. Meu amor, ainda não, ainda não dá para ser fraca. Nesse mundo que a gente vive não dá, filha. Eu não aguento isso de ver que tudo tu tem que ser melhor, passar em primeiro lugar. Me dá raiva quando eu vejo

isso. Por que que tem que ser assim? Mas é assim! A gente tem que continuar assim, aproveitando cada chance da vida. Tem que estar o tempo todo assim. E sabe porque que a gente tem que estar o tempo todo assim? Porque a gente não é gente, não. A gente é sobrevivente. Ainda mais para nós, filha, para mulher. Rapaz, para mulher é muito mais difícil, para mulher é muito difícil. Ainda mais tu, da tua cor. Ô, meu amor, como eu queria que ninguém te julgasse pela cor da tua pele. Era a cosia que eu mais queria, mas ainda não dá. A gente tem que continuar empurrando o mundo assim, empurrando o mundo mesmo sendo muito pesado, a gente tem que ir empurrando o mundo para ele mudar. Olha, eu não acredito que eu te eduquei. Tu virou uma professora, tu é professora! Tu tá educando um monte de menino para mudar o mundo. Olha, se a gente for bem forte, Camila, se a gente for bem forte, a filha desse aqui que está dentro da tua barriga vai poder fraquejar, vai poder ser frágil, vai poder ir para o colinho... Por enquanto não dá, não, filha. Mas uma coisa eu posso te dar, uma certeza: enquanto eu tiver vida, eu vou estar aqui, do teu lado.

Esse é um bom exemplo de como a trama fornece algumas evidências do desejo de confrontar — ou ao menos discutir — os aspectos que socialmente oprimem as mulheres negras. Mas a análise das trajetórias de ambas demonstra que algumas ideias estereotipadas inspiram a construção dessas personagens de maneira consistente, seja de maneira intencional ou não. Como exemplo podem ser citadas a suposta força da mulher negra como de suas características naturais e do sofrimento como uma condição indispensável para narrar suas histórias. As referências a esses imaginários aparecem de forma combinadas ou isoladas nos diferentes momentos das personagens. Essa recorrência é sinal de que mesmo que a trama proponha uma série de debates sociais, sua representatividade das mulheres negras ainda se atrela aos discursos dos grupos dominantes.

A pausa nas gravações da telenovela por conta da pandemia causada pela Covid-19 trouxe impactos na exibição e nas gravações da trama. Essas alterações não se restringem a aspectos logísticos, a pandemia foi tomada como contexto para a segunda parte da trama. Um dos efeitos dessa retomada foi a incorporação das diferenças sociais acentuadas pela pandemia. Isso se deu por meio dos temas das aulas de Camila que passaram a incorporar esse assunto, como mostrado abaixo. E também pela dificuldade de que parte dos(as) alunos(as) encontrou para seguir acompanhando as aulas. As imagens e o trecho a seguir mostram melhor a questão.

**Imagem 19.** Cena em que Camila trata da campanha abolicionista no Brasil após a Guerra do Paraguai



Fonte. Globoplay

**Imagem 20.** Camila conversa sobre os efeitos da pandemia para a população negra<sup>6</sup>



Fonte. Globoplay

### **Trecho do capítulo exibido em 20 de março de 2021**

#### **Camila dá aula de forma remota**

**Camila:** Bom, para finalizar a aula de hoje, momento reflexão. Tenho duas perguntas muito importantes para vocês. Quero que vocês pensem e me respondam depois com calma. Tá bom. A primeira pergunta é a seguinte: vocês acham que a pandemia chega igual para todo mundo ou ela acentua as diferenças de classes sociais? Segunda

---

<sup>6</sup> Na imagem 20 está escrito no quadro a frase “Vidas Negras Importam” que é tradução do movimento *Black Lives Matter*. O movimento foi responsável por encabeçar protestos que ganharam projeção mundial depois da morte de um cidadão negro nos Estados Unidos por um policial branco em maio de 2020.

pergunta é seguinte: se um vírus não vê classe nem cor, por que as pessoas pretas estão morrendo mais do que as pessoas brancas por Covid?

A primeira parte da trama termina no momento em que Thelma descobre que Danilo é Domênico, o filho de Lurdes que foi vendido para ela depois que seu filho biológico morreu num incêndio. Foi no hospital que Thelma conheceu Kátia, a traficante de crianças que comprou o filho de Lurdes em Malaquitas.

Antes, a relação de Thelma e de Camila parecia baseada em divergências de visão sobre família, a questão do direito à intimidade do casal que Camila formou com Danilo e sobre a visão que Thelma possuía de Camila naquele grupo familiar. No segundo momento da história, Thelma passa a enxergar a presença de Camila em sua casa como um risco, tê-la por perto poderia fazer com a verdade sobre a origem dele pudesse ir à tona com mais facilidade. Camila, atenta à acentuação desse comportamento, passa a responder de forma cada vez mais firme.

#### **Trecho do capítulo exibido em 19 de março de 2021**

#### **Camila ouve uma conversa de Thelma com seu filho, Caio, pela babá eletrônica enquanto dá aula**

**Thelma** — Vovó vai te contar um segredo: os casamentos não duram para sempre. Quem sabe um dia o papai não se separa da mamãe e a gente não consegue esse irmãozinho para você. A vovó já fez o que podia. Já carregou você na barriga aqui 9 meses. Seu papai é jovem, bonito, pode muito bem se casar de novo. Ai, ia ser tão bom, não ia? Ele poder casar com uma moça normal que possa engravidar. Quem sabe até uma portuguesa?! Já pensou? Ai gente vai todo mundo para Portugal. Meu filho, você ia adorar Lisboa. Seu pai ia adorar Lisboa.

(Camila entra no quarto)

**Camila** — Eu posso saber que conversa é essa que você está tendo com meu filho, Thelma? Você disse para ele que o pai dele tem que casar com outra para dar um irmãozinho para ele. Foi isso mesmo que eu ouvi?

**Thelma** — Que isso, Camila? Tava só falando qualquer coisa. O menino nem entende. Calma.

**Camila** — Como você é sonsa, Thelma. Você não tem vergonha na cara?

**Thelma** — Como sonsa, menina? Que é isso? Ó o jeito de falar comigo. Você me respeite.

**Camila** — Eu respeito quem me respeita! E não é o caso da senhora.

**Thelma** — Mas o que é isso?

**Camila** — Você é uma sonsa, sim. Olha só, eu não vou admitir que ninguém fale mal de mim para o meu filho. Você está entendendo?

Nas falas de Camila, a mudança com relação ao comportamento de Thelma fica marcada. A personagem, que antes só se referia à sogra como “Dona Thelma”, passa a chamá-la apenas pelo nome. A mudança é sutil, mas seu significado não. Camila deixa de lado o tratamento que indicava a cordialidade em nome da relação entre nora e sogra e passa a se

posicionar de forma mais direta, em posição de igualdade e em resposta a diversas formas desrespeitosas pelas quais Thelma a tratava.

O entendimento de Camila como uma força antagonista de seus interesses faz com que Thelma passe a investir de forma mais agressiva contra a sua nora. A esse ponto da história, Thelma começa a enveredar por uma trajetória de vilania de modo mais consistente. Há uma instabilidade emocional e mental que se revela através do apego irracional ao filho que criou e depois ao neto. A partir desse ponto, ela começa a investir de maneira mais intensa.

Na segunda parte da trama, Camila e Danilo pretendem pôr em prática a ideia de morarem sozinhos com Caio, seu filho, depois das várias discussões com Thelma. O desejo manifestado pelo casal se soma ao medo de Thelma de ter a verdadeira identidade de Danilo revelada. Então ela decide encomendar a morte de Camila justamente para o grupo liderado por Belizário. Camila é atropelada, conforme combinado, mas não morre.

Quando Thelma imagina um novo casamento para Danilo, pensa que seria interessante que o fizesse como uma mulher portuguesa. Se até esse ponto da trama não se podia afirmar que a relação problemática entre Thelma e Camila levava em conta a raça da nora, agora já são se poderia despistar desse fato.

Ter a presença de Camila presente em sua família deixou de ser interessante para Thelma. Além da perda da capacidade reprodutiva causada pelas complicações decorrentes do aborto que sofreu, a personagem lembrava a Thelma do risco da “perda” de seu filho para Lurdes. Na visão de realidade comprometida de Thelma, Camila se tornou substituível. Mas não por qualquer mulher, que cumpriria o papel de esposa para Danilo. Thelma reforçava o desejo de ter em sua família uma nora de origem portuguesa, como maneira de reforçar sua ascendência familiar que era europeia.

Um dos episódios em que Camila se sentiu excluída do processo gestacional de Caio ocorreu no final da primeira parte da trama. A personagem foi rapidamente afastada do núcleo de Thelma para acompanhar Lurdes em uma viagem a Malaquitas. Lurdes foi visitar sua mãe, avó de Camila, pois não tinha contato com ela desde que deixou a cidade em busca de seu filho vendido.

Lurdes teve um reencontro rápido e de despedida com sua mãe, Maria (Zezita Matos), que morre durante a passagem de Lurdes e Camila pela cidade. As poucas cenas, no entanto, conseguem mostrar a relação importante entre as três gerações da família. A educação é tema de uma das conversas depois que Maria descobre que Camila é professora. Na cena, Maria consegue pôr em perspectiva as diferenças que cada uma delas teve no acesso à educação. O

encontro de Camila com sua ancestralidade mostra o aspecto de continuidade das conquistas das mulheres que vieram antes dela.

A união delas também se mostra na cena na qual elas enfrentam os irmãos de Jurandir, o marido de Lurdes que vendeu Domênico. Os irmãos procuram Lurdes para tirar satisfações pela morte do irmão. Lurdes lembra as circunstâncias da morte do marido e enfrenta os homens como apoio de Camila e Maria.

**Imagem 21.** Camila, Lurdes e Maria, sua avó, se unem para enfrentar os irmãos de Jurandir, morto por Lurdes no passado



Fonte. Globoplay

A autoria justifica a ida de Camila com Lurdes pelo fato de que nenhum dos(as) outros(as) filhos(as) teria disponibilidade. Esse encaixe serviu para o reencontro de Camila com outra vertente de sua ancestralidade representada por sua mãe biológica, Rita (Mariana Nunes).

Depois de encontrar Camila e Lurdes em Malaquitas, Rita descobriu estar doente e que por conta disso teria pouco tempo de vida. Por isso, decidiu ir até Camila tentar conseguir o perdão da professora. Ao conversar com Lurdes, Rita revelou que teve outro filho depois de Camila que foi vendido à Kátia pois ela também não teve condições de criar.

Aí se instala um conflito porque Camila não consegue aceitar as justificativas dadas por Rita para tentar uma reaproximação dela. Rita é bastante direta ao contar as diversas situações de vulnerabilidade nas quais estava inserida quando se tornou mãe e como foram determinantes para que ela não continuasse cuidando de Camila. Mas a reação da professora expõe uma contradição. Mesmo que Camila seja uma personagem que se sensibiliza com as diferenças sociais em seu cotidiano, ao se deparar com situação parecida em sua história, não consegue, em um primeiro momento, agir de modo compreensivo.



A transformação dessa visão só acontece depois que Camila descobre que Rita tem uma doença que a levará à morte e pouco tempo. Quando descobre isso por meio de Lurdes, Camila recebe Rita em sua casa, no Rio de Janeiro. No diálogo durante a visita demonstra estar arrependida pela que tratou a mãe biológica no primeiro contato entre elas.

A ideia de uma vivência de mulher negra e pobre que se torna mãe é colocada na perspectiva ancestral de Camila, que tende a rejeitar em um primeiro. Essa abordagem é interessante por revelar mais uma das faces contraditórias que podem ser encontradas em Camila. A exploração do assunto neste momento da trama foi bastante oportuna uma vez que Camila aguardava a chegada de seu próprio filho. As experiências que se colocam em modo paralelo encorajam Camila a desmontar a primeira visão que teve sobre Rita e a ser mais acolhedora também nas experiências pessoais, especialmente por ser tratar do contato com outra mulher negra.

À época da adoção de Camila por Lurdes, Rita se arrependeu. Por isso foi até Rio Janeiro e descobriu o esquema de venda de crianças feito por Kátia no mesmo hospital em que Thelma comprou Danilo. Rita se dispõe a procurar um dos enfermeiros que sabia das atividades ilegais que aconteciam no hospital e que registrou tudo por escrito. Seria a pista necessária para Lurdes encontrar o filho. Mas como Thelma pretendia manter a origem de Danilo em segredo, age para impedir Rita.

Rita localiza o homem, descobre que ele mantém as anotações sobre as crianças vendidas por Kátia e quem foram as pessoas que as compararam. Rita combina de levar Lurdes até ele. Thelma descobre e suborna o homem para que não diga a verdade. Como Rita depois descobre a interferência de Thelma, logo deduz que foi ela a pessoa que comprou Domênico/Danilo quando criança. Antes que Rita pudesse contar toda a verdade para Lurdes, a personagem foi atropelada por Thelma.

A ancestralidade de Vitória praticamente não é citada na primeira parte da trama. A referência que ela e as irmãs fazem da mãe retrata uma pessoa ausente. Vera (Eliane Giardini) vive fora do Brasil e sua entrada na trama só acontece na segunda parte da trama. Sabe-se que Vitória e as irmãs não são filhas do mesmo pai, mas não há referência a identidade de nenhum deles.

A aparição de Vera em *Amor de Mãe* (2019/2021) acontece depois que ela descobre estar com câncer e vivendo em outro país. A princípio, o contato é retomado com as filhas por videoconferência, mas só Natália sabe sobre a doença. Vitória, entre as irmãs, é a que sempre teve relacionamento de maior embate com a mãe e essa questão é bastante exposta. A relação entre Vitória e Vera só muda depois da descoberta do câncer desta. A esse ponto, Vitória

reconhece o amor que sente por ela mesmo considerando a postura dela com as filhas problemática.

O resumo da participação dessas personagens no texto mostra como as histórias vão sendo guiadas de modo que se aproximam mais ou menos em alguns momentos. Algumas características como o processo de impedimento de se tornar mãe, o enfrentamento do aborto, a relação com sua ancestralidade por meio das mães dessas duas personagens são experiências vividas por ambas.

#### **4.2 Composição das cenas de *Amor de Mãe***

O ensaio por inovação nas telenovelas representado por *Amor de Mãe* (2019/2021) também pode ser visto por elementos da direção e da composição cênica. A constituição dos cenários, os planos-sequência e o posicionamento das câmeras são alguns dos fatores que favorecem isso.

A primeira cena da telenovela consiste num diálogo entre Lurdes e Vitória, mas a câmera só capta a imagem de Lurdes e, como conta sua história, alguns *flashbacks* que ajudam a narrar sua trajetória até aquele momento. Esses tópicos contados pela personagem também ajudam a estruturar os demais núcleos na narrativa, como se descobre mais adiante.

A voz de Taís Araújo entra em cena para dar vida a personagem que viria a ser a empregadora de Lurdes. A mulher negra que facilmente só poderia ocupar a função da babá em outras décadas de telenovela, é inserida nessa telenovela em outra posição. Mesmo com voz em *off*, é ela que conduz a cena na função de “entrevistadora”. A duração é bastante longa com fluxo de tempo criado para contextualizar a trama de Lurdes sem que a telenovela precisasse recorrer a uma fase anterior ao momento em que a grande parte dos acontecimentos se dá. Essa escolha dá agilidade a esse primeiro capítulo.

**Imagem 22.** Lurdes conversa com Vitória na primeira cena de *Amor de Mãe*



**Fonte.** Globoplay

A caracterização das personagens completa sua composição. Os posicionamentos de Camila, por exemplo, estão refletidos na forma como ela foi pensada visualmente. Seu cabelo crespo é usado de forma natural e seu vestuário traz muitas referências afro que podem ser vistas em algumas das estampas de suas roupas, além da constante aparição de elementos como o turbante. Há uma linearidade na forma como Camila se veste, fato que converge para a maneira linear como ela se comporta durante a trama. Não que a personagem não mude, mas seus valores e a forma como ela enxerga determinadas questões são permanentes.

**Imagem 23.** Camila e Danilo conversam sobre os progressos dela na fisioterapia



**Fonte.** Globoplay

**Imagem 24.** Na camiseta usada por Camila, se lê a frase “Equidade Racial: pesquise, converse, lute por ela”



**Fonte.** Globoplay

**Imagem 25.** Camila em sala de aula após receber a notícia de que a escola Luiz Gama seria fechada



**Fonte.** Globoplay

No episódio em que casa com Danilo, Camila usa um vestido de renda. Chamam atenção os detalhes utilizados nos acessórios. Na cabeça, aparece uma espécie de coroa dourada com aplicação de algumas pedras. Nos pulsos, Camila usa uma série de pulseiras, muitas delas com búzios, conchas marinhas geralmente utilizadas pelas religiões de matriz africana. Os cabelos da atriz apareceram trançados pela primeira vez na trama.

**Imagem 26.** Detalhes da caracterização de Camila para a cerimônia de casamento



**Fonte.** Globoplay

Chamam atenção os brincos usados na caracterização. Cada um deles simula um pequeno espelho dourado. Esse espelho parece indicar uma referência aos espelhos que geralmente aparecem nas imagens de Oxum, orixá cultuada nas religiões de matriz africana.

**Imagem 27.** Vista da parte de trás do vestido de casamento de Camila



**Fonte.** Globoplay

Não há referência a nenhuma religião específica durante o casamento e, por isso, a cerimônia é realizada por Durval (Enrique Diaz). E Camila não manifesta sua adesão a nenhuma religião. A indicação mais próxima nesse sentido acontece por meio de Lurdes, que mantém imagens de santos e santas num pequeno altar na casa em que mora e faz orações do catolicismo.

Mesmo nesse contexto, é bem evidente a referência a religiões de matriz africana feitas por meio do figurino de Camila para o casamento. A construção desse figurino assegura a valorização de Camila da cultura afro-brasileira e da valorização que ela exerce pela cultura de pessoas negras que a antecederam historicamente.

A relação de Camila com as religiões de matriz africana, ainda assim, está isolada em sua caracterização, com destaque maior na sequência de seu casamento com Danilo. Falta ao texto construir essa relação de maneira mais explícita, já que seu figurino tenta fazer isso. O fato dessas referências aparecerem de forma isoladas na materialidade da obra mostra uma ligação esvaziada com a religiosidade da personagem. Talvez essa fosse uma forma encontrada de conectar a personagem com sua ancestralidade, mas como isso não sustentado em outras frentes do audiovisual torna-se uma tentativa insuficiente.

Apesar de aderir aos símbolos na caracterização, a trama não evoca outros aspectos dessa religião para a trama de Camila. Como efeito, a inserção da religiosidade não cumpre um papel importante na trajetória da personagem e, portanto, permanece solta de ponto de vista dramático. Soa como uma tentativa de mostrar a ligação das pessoas negras com a herança africana trazida para o Brasil pelos povos escravizados, mas com caráter ilustrativo.

O figurino de Vitória também não existe por si só, ajuda a contar de forma visual os momentos que ela vive nas diferentes fases da história. Por conta disso, há uma diferença na forma como a personagem é caracterizada principalmente no início da trama e depois que ela enfrenta as dificuldades financeiras impostas pela impossibilidade de atuar como advogada.

No começo, sua caracterização manifesta a dedicação de Vitória ao trabalho. Sendo assim, Vitória tem uma aparência formal, explorando o uso de peças sociais, combinações monocromáticas, pouca maquiagem e o cabelo quase sempre preso em coques.

**Imagem 28.** Vitória se reúne com Álvaro



**Fonte.** Globoplay

**Imagem 29.** Vitória deixa a PDW depois de reunião com Álvaro



**Fonte.** Globoplay

Depois, há a fase em que Vitória passa a ter um padrão de consumo mais modesto por conta da perda de clientes que o processo movido por Álvaro contra ela ocasionou. A fase é bem demarcada pelo figurino de Vitória, que também precisou ser adequado ao cotidiano. Nessa fase Vitória utilizava transporte público, trabalhava como costureira, além de cuidar sozinha da casa, Tiago e Sofia, suas crianças. Para atender a essas novas necessidades de sua rotina, Vitória passa a ser caracterizada com peças de modo menos formal que anteriormente, com uso de peças de jeans, cabelo preso de modo mais simples e com peças como regatas, pouco ou quase não vistas em sua primeira fase.

Nessa fase, é como se o figurino de Vitória antes da mudança financeira pela qual ela passou ficasse em suspenso ou deixasse de existir. Nem mesmo as peças que ela costumava usar nos momentos mais informais, quando estava em casa, por exemplo, deixam de aparecer em cena. Há nessa mudança a aparente necessidade de reforçar um padrão de consumo inferior ao que Vitória possuía antes de se tornar uma “mulher pobre”. Mas se o sentido era o de construir novas opções de vestuário para essa nova fase da personagem, é estranho que ela adquira novas peças, já que não foram mostradas antes, justamente no momento em que a história indica que ela passa por restrições financeiras severas.

**Imagem 30.** Vitória tenta resolver os problemas elétricos da nova casa



Fonte. Globoplay

**Imagem 31.** Vitória recebe visita de Álvaro, que a ameaça



Fonte. Globoplay



Por último, Vitória volta a atuar como advogada na fase final da telenovela e a ter um padrão de vida mais confortável. Por fim, o figurino dessa fase soa como uma mistura das etapas anteriores. Voltam algumas peças sociais, mas sem a seriedade do início da história. Os tons continuam monocromáticos, mas a mudança pelo qual essa personagem passou pode ser vista em elementos como seu cabelo que aparece solto em mais cenas, inclusive quando ela sai de casa para trabalhar.

**Imagem 32.** Vitória visita as irmãs



**Fonte.** Globoplay

**Imagem 33.** Vitória conversa com Miranda sobre sua volta ao trabalho como advogada



**Fonte.** Globoplay

Na montagem dos capítulos um recurso largamente explorado é o *flashback*, em particular na trama de Vitória. A função essencial desse recurso é de lembrar um fato que aconteceu no passado das personagens e que de alguma forma explicam o porquê de algumas

coisas funcionarem como funcionam no momento em que a trama ocorre. Nesta telenovela a função é mais próxima da reflexão, como um momento em que as personagens podem olhar para o passado e repensar seus posicionamentos naquela história.

### **4.3 Em busca da autodefinição: a participação das personagens na narrativa.**

Vitória e Camila estão na centralidade dos eventos dramaturgicos propostos pela telenovela. Em alguns momentos essa inserção pode ser menor, a depender do fragmento temporal que é observado na história. A variação também é ditada pela própria natureza do desenvolvimento do enredo das telenovelas, que tende a dar menor ou maior atenção a história de uma determinada personagem ou de um núcleo, como se existisse um rodízio entre as personagens que protagonizam a história (SADEK, 2008).

A maternidade se apresentou como o objetivo central da personagem de Taís Araújo. Diferente das demais protagonistas exploradas na fase de divulgação da história, Vitória ainda não havia vivido a experiência da maternidade da maneira como pretendia, ou seja, de forma desejada. Diferente de Lurdes e Thelma, que já eram mães no começo da história, Vitória está em busca da maternidade.

O desejo de se tornar mãe não se torna uma jornada da qual só se conhece desfecho no final da trama. Pelo contrário, Vitória se torna mãe logo nos primeiros capítulos pela adoção de Tiago e volta a se reencontrar com a experiência da maternidade outras vezes e de formas diferentes. Os reencontros, inclusive, também ocorrem por meio das lembranças de Vitória, com o recurso dos *flashbacks*.

Os diferentes encontros da personagem com a maternidade, tanto os que ocorrem durante a trama quanto aqueles que são recordados por ela, atuam como desencadeadores dos principais acontecimentos que a movem na história. As mudanças pelas quais a personagem passa tem uma relação forte com as reflexões que ele precisa fazer a partir de cada experiência que é estabelecida para ela em cada vez que é mãe.

O fato de a personagem ter satisfeito um de seus maiores desejos logo no início da narrativa é um dos fatores que colaboram para o esvaziamento que sua história sofreu na segunda parte da telenovela. Depois de conseguir se tornar mãe por meio da adoção, ter uma filha biológica e de reencontrar e se reconciliar com Sandro, Vitória perde muito espaço em tela depois que os capítulos inéditos voltam a ser exibidos depois da pausa da telenovela. Tanto é que o verbo ajudar foi bastante usado para resumir a função de Vitória nas cenas da segunda fase da trama.

Isso ocorreu porque as questões propostas para as personagens já estavam resolvidas dramaturgicamente. Suas aparições passam a acontecer em função das tramas que se desenvolvem ao seu redor. A não ser por alguns momentos bem pontuais, o papel de Vitória na última fase fica próximo ao de uma personagem coadjuvante.

Quando perde seus clientes por conta do processo que Álvaro abre contra ela na câmara de ética da ordem dos advogados Vitória vive uma espécie de derrocada. Para a narrativa, o efeito provocado por esse momento é de que Vitória neutraliza sua posição para reconstruir definitivamente a forma como se posiciona na trama. O excerto abaixo demarca bem esse processo:

**Trecho do capítulo exibido em 28 de fevereiro de 2020**

**Penha faz proposta para que Vitória passe a prestar serviços para ela como advogada**

**Penha** — Pensa nos seus filhos, mulher. Vem trabalhar para mim.

**Vitória** — É porque eu penso nos meus filhos que eu nunca, jamais vou trabalhar para gente como você e como o Belizário. Penha, eu também sei muitas coisas sobre você. E eu não parei de defender bandido de colarinho branco para começar a defender bandido de rua. Muito obrigado pela sua oferta, mas você pode ir embora por favor.

Na cena em questão, Vitória recebe uma proposta de Penha para que atuasse como sua advogada, já que boa parte das atividades que Penha praticava não eram lícitas. Ao optar por não compactuar com as atividades que ela sabia serem ilegais, Vitória parece querer se distanciar da experiência com a advocacia que viveu antes dessas transformações trazidas pelo contato com os seus filhos e com sua filha.

Ainda sobre a maternidade, Tiago talvez seja o filho que mais provoca reflexões e revisão de posicionamentos para Vitória. Ele é seu único filho negro. O episódio em que ele foi levado pela polícia acusado pelo arrastão na praia foi que traz consequências mais severas na para a história da mãe, que rompe com Álvaro a partir desse ponto.

Em outros momentos da trama Tiago sofreu discriminação por ser uma criança adotada no condomínio onde morava com a mãe antes da ruptura com Álvaro. Esse também foi o motivo de tratamento agressivo que recebeu de seus primos, filhos de Miranda. Por causa desse desentendimento, Vitória passa algum tempo da história sem conversar com sua irmã.

Tiago ainda sofreu *bullying* na escola por ter a mãe chamada de "advogada do Diabo" quando Vitória ainda trabalhava para Álvaro. Esses casos fizeram com que a atenção de Vitória se voltasse para a interferência do trabalho na maternidade, não só pela indisponibilidade de

tempo para estar em casa. As escolhas profissionais, sobretudo ao prestar serviços para Álvaro, propiciaram um julgamento moral negativo sobre ela. Todos os cenários fortaleceram esse desejo pela mudança de comportamento da personagem, que se mostrou latente na trajetória de Vitória.

Um ponto a se destacar na última parte da trama são as cenas em que Vitória descobre quem é a mãe biológica de Tiago. O texto mostra que Vitória, como advogada, conhece bem os trâmites de um processo de adoção, que precisa resguardar o sigilo sobre o destino da criança que é entregue para ser adotada. Mesmo assim, a realização da história opta por usar de uma série de casualidades para pôr a mãe biológica de Tiago em cena novamente.

Zenaide (Olívia Araújo) aparece na história no penúltimo dia de exibição da telenovela. Primeiro, vê Tiago brincando com Vitória perto da casa deles. Em seguida, aparece na casa em que a advogada mora, inventa que é costureira e consegue falar com Vitória. Na conversa, explica como chegou até o filho biológico. Segundo Zenaide, seu irmão trabalha na escola em que Tiago estuda e o reconheceu por que a criança se parecia com o avô biológico, pai de Zenaide.

**Imagem 34.** Zenaide conversa com Vitória sobre a criação de Tiago



**Fonte.** Globoplay

O conflito que se estabelece para a trama de Vitória não é duradouro, tanto que é resolvido em dois dias de exibição. O intuito da participação especial da mãe biológica é promover uma reflexão e uma revisão de parte da trama de Vitória. A solução para a divergência causada pelo desejo de Zenaide de poder ter a chance de criar Tiago parte da própria criança que deixa nítido que reconhece Vitória como sua mãe.

O resultado da aparição breve de Zenaide é a comparação que Vitória faz da história dela com a sua, com ênfase na ocasião em que ele entregou Sandro para Kátia. Vitória se questiona sobre o direito que teve de se repensar a recusa da maternidade na juventude e da oportunidade que teve de reencontrar o filho e estabelecer uma relação próxima a ele, mesmo depois dos momentos em que ele a rejeitou depois de saber a verdade sobre sua infância.

Seria como se Vitória, ao não abrir mão da criação de Tiago, já que tinha esse direito assegurado, pudesse tirar essa mesma oportunidade de outra mulher que igualmente enfrentou dificuldades que a fizeram entregar uma criança para adoção. Existe um sentimento de culpa e de angústia diante da possibilidade da “perda” do filho nessa ocasião.

Mesmo depois que a questão que envolveu a entrega de Sandro e os conflitos que envolviam ele e Raul já estavam resolvidos, a personagem revive esses momentos dolorosos voltam no momento em que a história se aproxima de seu desfecho.

**Trecho do capítulo exibido em 08 de abril de 2021**

**(Vitória e Sandro conversa sobre a situação da mãe biológica de Tiago)**

**Vitória** — Sandro, a mãe biológica do Tiago me achou. Ela quer o filho de volta

**Sandro** — Ela não pode fazer isso, mãe.

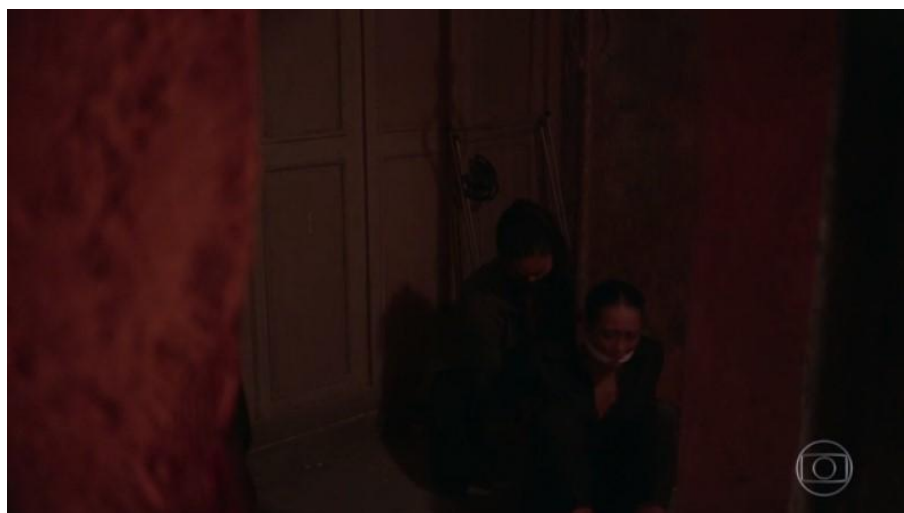
**Vitória** — Não é uma questão de poder ou não poder. Sandro, eu fiz a mesma coisa que ela. Na verdade, eu fiz pior porque pelo menos ela entregou o filho para a adoção. Quem sou eu para poder julgar essa mulher? Só que agora, mesmo depois de tudo que eu fiz, você está aqui comigo. Eu tive o direito de ter o meu filho de volta.

**Sandro** — Está errado isso, mãe. Não é direito. Quando você encontrou eu era adulto. Eu estou aqui porque eu quero, porque eu quis. E também direito não é a palavra porque... sei lá, é destino. É um destino muito doido chamado dona Lurdes que juntou a gente de novo.

Já é sabido que Vitória tem seus objetivos quase todos alcançados e resolvidos na segunda parte da trama. Ao que parece, foi necessário encontrar maneiras de justificar sua permanência na telenovela. Uma das últimas formas de fazer isso foi a sua inserção no contexto da prisão de Álvaro. Ela sabia que o advogado pretendia fugir da polícia e resolve ir sozinha ao seu esconderijo para evitar que ele escape da polícia. Criou-se mais uma cena injustificável em que a personagem, que é advogada, se arrisca de forma desnecessária. Aliás, sua ida até o esconderijo nem mesmo consegue impedir a prisão de Álvaro. Ela só não foi morta, conforme

ele ordena, porque Penha, que nesse ponto fazia a segurança do empresário, decidiu não seguir as ordens dele.

**Imagem 35.** A inspetora da polícia, Mirian (Ana Flávia Cavalcanti), solta Vitória depois que ela foi deixada no esconderijo de Álvaro



**Fonte.** Globoplay

Em suas últimas cenas, Thelma aparece no hospital bastante confusa com relação a suas atitudes. Em uma dessas cenas aparecem Lurdes e Vitória conversando com ela. Vitória diz que a primeira criança que Kátia pegou para vender foi o filho dela e que antes disso a criminosa não atuava como traficante de crianças.

**Capítulo exibido em 09 de abril de 2021**

**Thelma, internada em estado terminal, recebe a visita de Lurdes e Vitória**

**Vitória** — Aqui, olhando vocês duas, eu...A primeira criança que a Kátia pegou para vender foi o meu filho, foi o Sandro.

**Thelma** — Com assim?

**Vitória** — Bom, a Kátia, ela fazia assalta, ela traficava drogas, mas ela não vendia criança. Fui eu que pedi pra ela vender o meu filho. Meu Deus do céu. Ela ia vender para um casal de australianos, o casal demorou para chegar e ela se apegou ao menino. Só que o casal voltou e ela teve que arrumar uma outra criança. Foi aí que ela entrou para o tráfico de crianças.

**Lurdes** — Foi aí que ela foi para Malaquitas, comprou e carregou meu filho.

**Vitória** — Eu fico pensando que, se eu não tivesse dado o meu filho para ela vender, talvez a Kátia nunca tivesse entrado para o tráfico de crianças.

**Thelma** — E eu não teria tido meu filho para criar.

A recusa da maternidade feita por Vitória volta a refletir sobre os eventos dramáticos que envolvem ela e as demais personagens. A forma como ela coloca a questão do primeiro filho sugere a culpa pelo sumiço do filho de Lurdes, Danilo/Domênico. A busca por esse filho é o fato que desencadeia toda a trama de *Amor de Mãe* (2019/2021). Afinal Vitória parece ter sido a culpada por toda saga que envolveu o afastamento de Lurdes de seu filho Domênico/Danilo. Se por um lado esse fato poderia colocar Vitória como a grande responsável pela articulação da trama, na prática, essa história não se comprova. A culpabilização se revela mais uma vez como uma tendência na história dessa personagem.

O objetivo central de Camila é se apropriar da educação enquanto ferramenta de mudança social. O público começa a acompanhar a história de Camila a partir de uma conquista importante que corrobora essa busca pessoal da personagem. Ao se tornar habilitada para exercer a função de educadora, o que a permite começar a lecionar de fato, esse desejo passa a atuar de modo mais prático no desenvolvimento de sua trama.

Os eventos do drama que são colocados em sua trajetória, hora como entrave, hora como solução, acabam por proporcionar verossimilhança para a trama. Ou pelo menos, equacionar melhor os momentos em que a personagem percorre a trilha da construção da heroína das telenovelas. Isso acontece porque Camila é mostrada como uma pessoa forte em muitos momentos. Mas quando é mostrada em situações mais vulneráveis abre-se espaço para outras camadas de sua composição. O equilíbrio entre essas variações das características que compõem a personagem colabora para novas movimentações em sua trama.

O primeiro exemplo é quando Camila é baleada e descobre sua gravidez. A situação fez com que ela verbalizasse sentimentos como o medo, quase não visto até então. Dramaturgicamente, o fato de Camila ter sido baleada funcionou como justificativa ideal para o plano liderado por Álvaro que visava o fechamento da escola Luiz Gama.

Depois que isso acontece, ele cuida para que a mídia usasse a situação de Camila como prova definitiva da falta de condições para a continuidade do funcionamento da escola. Eunice, diretora da escola, é ainda mais contundente ao atribuir à Camila parte da responsabilidade pelo encerramento da oferta de aulas no local. Segundo a diretora, não fosse a postura de pouca cautela de Camila, talvez o secretário de educação não teria emitido tal parecer.

Diante dessa situação, Camila logo se mobilizou com o corpo de alunos(as) para ocupar a escola e impedir seu fechamento. Camila vai para a ocupação um capítulo após descobrir a gravidez e com o braço ainda imobilizado por conta do projétil que a atingiu.

De forma paralela, a trama de Vitória também começava a sofrer mudanças por conta da ocupação na escola. Inclusive, essa foi a primeira vez em que Jéssica Ellen e Taís Araújo contracenaram de forma direta. De um lado, Vitória tentava usar da proximidade com Lurdes para tentar convencer Camila de desistir de apoiar a ocupação. Mais à frente, Álvaro chega a oferecer um cargo para Camila em uma fundação educativa que pretende fundar. Nenhum desses argumentos apresentados por Vitória em nome de Álvaro foi convincente o bastante para impedir a continuidade da ocupação.

Outro exemplo contundente de como esses momentos de fragilidade propulsionam a trama de Camila é sua ida até Malaquitas com Lurdes. Enquanto passeava com a mãe e a avó pela cidade, foi vista por Rita, sua mãe biológica. Ao abordar Camila, Rita explica os motivos que a fizeram deixar ela quando criança na beira da estrada. Porém, a reação de Camila não dá abertura para a aproximação da mãe biológica. A atriz desenvolve um trabalho corporal bem interessante na cena que pode ser vista na imagem abaixo.

**Imagem 36.** Ao lado de Lurdes, Camila conversa com Rita depois de descobrir que ela era sua mãe biológica



Fonte. Globoplay

Camila se aproxima de Lurdes e assevera pelas mãos, a sensação causada é quase como se tivesse algum receio de que Rita pudesse fazer alguma coisa contra ela e que Lurdes poderia a proteger. A composição da cena mostra Camila numa postura frágil, muito próxima de infantilização de seu comportamento naquela situação.

Mais tarde, em conversa com Lurdes enquanto elas retornavam para o Rio de Janeiro, Camila explica que não reconhece Rita como mãe e por isso o tratamento.

Trecho do capítulo exibido em 27 de fevereiro de 2020



**Camila responde quando Lurdes diz que ela foi dura quando Rita revelou ser sua mãe**

**Camila** — Mãe, olha só: se eu existo é graças a senhora. Porque essa moça aí, a Rita, me abandonou no meio da estrada para eu morrer. Se a senhora não tivesse me achado eu nem sei. Então no quesito não me falta nada, Dona Lurdes.

**Lurdes** — Mas olha, não esquece uma coisa, Camila: julgar os outros é muito fácil. Difícil é compreender.

A presença de Rita na história também teve um potencial para dar andamento na busca pelo filho perdido de Lurdes. Só que este potencial acaba sendo neutralizado pelas ações de Thelma, que se mantém firme em favor da continuidade do segredo sobre seu filho. O assassinato de Rita é um momento de virada para a trajetória de Thelma. A morte marca o último capítulo da primeira parte da telenovela. Quando a exibição dos capítulos inéditos retorna, Thelma chega a matar sua amiga Jane (Isabel Teixeira) para manter o segredo e também encomenda a morte de Camila, o que de fato não acontece.

A presença de Camila se insere como um apoio para a afirmação da trama da personagem Thelma naquele contexto, já que é ela que está na centralidade do desenvolvimento da trama. E caso parecido acontece com a inserção de Lurdes que, mesmo que também esteja na centralidade do problema que vem a ser solucionado na trama, está muito mais como agente passiva neste contexto.

A história sobre a origem de Camila traça um panorama sobre a relação das mulheres negras com a maternidade, inclusive com Vitória. Rita, uma adolescente negra e pobre, não conseguiu conceber a possibilidade de cuidar de duas crianças e por isso acabou por abrir mão de exercer a maternidade naquelas condições. Vitória também sentiu na adolescência que a maternidade parecia uma condição que poderia causar privações importantes em sua formação, ainda que a questão financeira não parecesse aquela época um problema.

A reprodução da mulher negra está na centralidade das estratégias de sua dominação, assim como a relação que elas puderam ou não desenvolver com a maternidade ao longo da história brasileira. *Amor de Mãe* (2019/2021) traz esse tema para a centralidade da narrativa e mostra que, ao menos para a geração de mulheres negras espelhada por Vitória, Rita e Zenaide a relação com a maternidade é difícil de ser sustentada, especialmente pelo fato de que todas se tornaram mães quando eram bastante jovens. A experiência se torna ainda pior para aquelas mais pobres.

Há ainda um ponto de convergência nessas três experiências: o arrependimento que é mostrado em diferentes nuances. Vitória é a única que consegue recuperar o convívio com o filho entregue durante a adolescência. Zenaide e Rita, ao que se sabe, não ascenderam socialmente como Vitória.

O contraponto desse cenário está na relação de Camila com a maternidade. Mesmo que ela não tivesse planejado, as questões que a fazem ficar receosa sobre a maternidade são de outra ordem que não as condições financeiras para a criação da criança. A problemática desse caso está na tentativa de retirada da experiência materna não por questões sociais mais amplas e, sim, pela forma pouco humanizada como ela ingressa no grupo familiar completado por Danilo e Thelma.

O principal propósito de Camila, de transformar o mundo por meio da educação, ainda que bastante amplo, e completo. Ao menos, o texto indica o início dessa realização, algo que fica nítido no trecho a seguir:

**Trecho do capítulo exibido em 02 de abril de 2021**

**Danilo e Camila conversam sobre a indicação dela a um prêmio por seu desempenho como professora**

**Camila** — Amor, esse prêmio é tão importante, mas tão importante que só de eu ser indicada a escola já ganhou uma visibilidade. E a visibilidade pode virar um apoio real. Entende?

**Danilo** — Entendo.

**Camila** — Porque assim, uma galera que nunca se importou com a escola do bairro começou a me procurar, mandar mensagem, saber como que pode ajudar, como estar mais perto. Sabe?

**Danilo** — Sei. Amor, você tem noção do movimento que você está fazendo. Não tem, né? Você tem noção de como você está impactando a vida das pessoas diretamente com esse seu projeto. Para mim você já é a melhor professora desse mundo, nem precisa ganhar esse prêmio amanhã. Você é! você é!

**Camila** — Quem dera, amor. Quem Dera. Imagina, Danilo, poder transformar de verdade todas as escolas do país, valorar os professores, investir nos projetos que dão certo, incentivar a pluralidade do Brasil nas escolas. Sim, porque imagina: uma escola na Amazônia não pode ser igual a escola de São Paulo, né? A gente precisa de uma educação que dialogue com o progresso do país todos os dias, uma coisa viva. Nem sei, Danilo, se eu pudesse, faria tanta coisa...

**Danilo** — Eu também.

**Camila** — A educação é a porta para o futuro. Enquanto a gente não passar por essa porta, a gente vai continuar caminhando para trás. Não adianta.

Não existe uma cena da cerimônia de entrega do prêmio em questão para Camila. Há uma elipse que apenas indica o que houve naquela sequência. Muito provavelmente, essa foi uma exigência imposta pelo protocolo de gravação das cenas exigido durante a pandemia que marcou a segunda fase da história.

O momento de reflexão sobre sua trajetória como profissional da educação, que poderia ser feito na cerimônia, acontece em um momento mais reservado e íntimo quando Camila conversa com Danilo. O tom do diálogo deixa evidente uma completude narrativa nesse aspecto do desenvolvimento da personagem. A conversa foi feita alguns capítulos antes do final da telenovela, por isso Camila ainda viria a sofrer algumas expiações como o sequestro de seu filho por Thelma.

A felicidade das personagens ao final das telenovelas, que recorrentemente é apresentada como algo assegurado e necessária para o desfecho da trama, geralmente aparece bem mais próximo ao fim de sua exibição. É interessante deslocar esse momento, o que demonstra que *Amor de Mãe* (2019/2021) tenta inovar não só quando se pensa a representatividade de forma isolada, mas na forma como a narrativa encontra soluções para os conflitos dramaturgicos. Além da conquista dos objetivos das personagens de forma gradual que soa mais realista, fica demarcado que sua busca não se encerra por ali. Na conversa com Danilo, Camila mostra que está ciente de que as mudanças sociais que ele busca promover pela educação precisarão de muitas outras ações e de trabalho para que ocorram.

No último capítulo, Camila volta a refletir sobre a questão em sala de aula. Ela aparece num momento pós-pandemia com os(as) estudantes que acompanhou durante o ensino médio durante a última aula que ela conduz antes da formatura da turma. O tom da fala da personagem é mais pessoal e focado na relação que ela desenvolveu especificamente com aquela turma.

**Imagem 37.** No último capítulo, Camila conversa com a primeira turma para qual deu aula antes de sua formatura



Fonte. Globoplay

Camila e Vitória possuem trajetórias diferentes para alcançar a redenção no final da história. Vitória passa por uma sequência de desconstrução enquanto Camila enfrenta obstáculos para reafirmar seus posicionamentos. Existem elementos que impactam na verossimilhança e trazem alguns eventos que poderiam ser melhor trabalhados ou evitados para compor cada uma delas.

#### **4.4 Afinal, que tipo de representatividade é mostrada por *Amor de Mãe*?**

Ambas personagens estão na centralidade da narrativa com um enfoque em cada uma delas que varia conforme o andamento dos outros núcleos da trama. Camila e Vitória se confirmam como protagonistas, mesmo que no caso de Vitória esse potencial seja um pouco dissipado na segunda parte da trama. Do mesmo modo, essa inserção afasta desse caso a ideia das personagens soltas descrita por Lima (2001).

Num primeiro momento Vitória abre mão da maternidade por sua dedicação ao trabalho e, mais tarde, faz o caminho inverso ao diminuir sua dedicação ao trabalho para se dedicar à maternidade. Sua experiência como mãe a faz rever a forma como pensa, as causas que defende. É justamente por esse processo que a redenção da personagem se faz, via maternidade.

A personagem não está livre dos equívocos, pelo contrário, ela tem muitos posicionamentos que precisaram ser revistos durante a trama, o que a humaniza. O texto da trama justifica a amarração dela à temática central de maneira interessante, ainda que ela carregue muitas culpas durante esse processo.

A trama cuida para que os estereótipos passem a ser confrontados e deem lugar a uma versão da personagem mais consciente das causas que deseja defender enquanto mulher, negra e mãe. Só que essa mudança proposta pela trama enfrenta um dos mecanismos próprios das imagens de controle. Ao confrontar e se afastar de uma determinada imagem, corre-se o risco de passar a se associar a outra (BUENO, 2020). De forma que é um desafio para as mulheres negras construir uma afirmação identitária que não esbarre em nenhum desses constructos imaginários.

O encontro de Camila com a maternidade é inesperado, mas traz enfrentamentos novos para o arco dessa personagem que, no início da história, se volta quase que inteiramente a seu trabalho. O foco no uso da educação como ferramenta de mudança social não perde espaço quando Camila se torna mãe. A maternidade, para essa personagem, não possui o mesmo impacto que tem na trama de Vitória, em que traz transformações da própria constituição da personagem.

A resiliência de Camila, como resposta aos desafios impostos em suas buscas, contribui para que ela seja encaixada no estereótipo da mulher negra que modifica sua realidade por meio dos estudos. A categorização de Camila como essa mulher forte que passa por tantas expiações não deixa de ser um estereótipo da mulher negra no audiovisual, como sofredora. A humanização dessa personagem está concentrada nos momentos em que ela reconhece suas fragilidades, sem abrir mão de continuar em busca de seus propósitos.

A personagem põe suas conquistas como a educacional e profissional a serviço de outras pessoas. Porém, fica evidente que essa mobilização gera incômodo. Um exemplo desse desconforto acontece quando Álvaro a oferece uma vaga de emprego na tentativa de silenciar a luta que ela organizou contra o fechamento do colégio. A trama demonstra que a busca por garantias de direitos sociais, além de se fortalecer quando feita coletivamente, precisa ser um esforço continuado.

A posição que Vitória ocupou em sua juventude fez com que ela se preocupasse, em grande parte dos capítulos de *Amor de Mãe (2019/2021)*, com as conquistas individuais que essa dedicação podia trazer para ela. Já Camila parte de uma consciência que soa mais coletiva e, por isso, a sua atuação e até mesmo a sua constituição como personagens (princípios, discursos) cooperam para essa percepção.

Quanto mais preocupadas com as questões coletivas, mais essas personagens geram incômodo em seus polos opostos na história. Por esse motivo os confrontos no ambiente de trabalho e no doméstico tem relação com a afirmação de cada uma delas.

Existem ainda uma certa partilha da experiência com a maternidade em cada uma delas. Ambas sofrem abortos, o que colabora para reconstruir a suposta fertilidade natural da mulher negra. As personagens também convivem com a recusa em exercer a maternidade, Vitória na adolescência e Camila sob a ótica da criança com uma mãe biológica que não pode seguir com sua criação. Por último, a trama propõe o exercício da maternidade por meio da adoção e com o apoio da barriga solidária.

Ainda no âmbito da família, a história praticamente não apresenta a possibilidade de relações afetivo sexuais e da formação de grupos familiares com homens negros. Isso acontece uma única vez com o relacionamento de Vitória e Paulo, já desgastado e pouco duradouro na exibição dos capítulos. A não ser por esse caso isolado, ambas se envolvem em relacionamentos heterossexuais e com homens não negros, reforçando mais um estereótipo sobre as dificuldades encontrados em relacionamentos afrocentrados, em particular com mulheres com algum grau de independência.

Existe uma distinção no tratamento da trama de cada uma delas entre a primeira e a segunda fase da história. Camila se torna alvo de sofrimento causado por Thelma em busca de sua própria redenção. Já Vitória passa a atuar como escada para a trama de outras personagens. O sofrimento delas que apresentou como físico ou não na exibição dos capítulos lembra da necessidade de transformar as personagens negras em mártires (RODRIGUES, 1988).

Inserir o sofrimento e outras experiências dolorosas na história das personagens é um recurso válido e muito acionado para compor a trajetória das “mocinhas”, como costumam ser chamadas as personagens protagonistas mulheres das telenovelas brasileiras. Contudo, todos os eventos que envolvem a trama de uma personagem com essa proeminência na trama precisam ter justificativas e critérios bem desenvolvidos. Quando não o são, prejudicam a coerência das obras. Tão importante quanto inserir as personagens negras nas mais diferentes possibilidades que uma personagem pode alcançar em telenovelas é o cuidado para que essas personagens sejam constituídas de forma refinada.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trazer mulheres negras ao protagonismo ainda é uma movimentação com aspectos de ineditismo, apesar da existência da telenovela no Brasil já ter alcançado mais de 70 anos. *Amor de Mãe* (2019/2021) integra esse contexto de novas perspectivas para as personagens negras por meio de suas protagonistas, e são guardadas singularidades nos dois casos.

Em cada uma das trajetórias a materialização do enfrentamento da opressão da mulher negra se dá de forma diferente. Taís Araújo interpreta Vitória Amorim, uma personagem que revê seus posicionamentos e, em decorrência disso, suas ações. A ela é atribuído um novo olhar sobre as questões sociais em decorrência das mudanças que a maternidade ajuda a promover em sua trama individual.

Camila dos Santos Silva, personagem interpretada por Jéssica Ellen, parte de um contexto que já a fez possuir consciência sobre essas formas violentas que a atingem por conta da intersecção de sua classe, raça e gênero. Sua trajetória está ligada à afirmação de seus direitos de forma individual e coletiva, em especial dos que se ligam à educação, temática que envolve sua participação na história.

O resultado da construção dessas personagens, por outro lado, não as exime de vivenciar experiências que permeiam o imaginário social quando se pensa na mulher negra, como o sofrimento injustificado, à pobreza e a assertividade. A falta de cuidado com alguns eventos narrativos que envolvem as personagens ficou mais visível na segunda parte da história. Esse aparente descuido faz ver que mesmo em *Amor de Mãe* (2019/2021) às personagens negras contemporâneas ainda carregam resquícios problemáticos de suas antecessoras históricas.

A realização *Amor de Mãe* (2019/2021) é um dos processos que soam iniciais na busca por essa mudança interna proposta pela empresa. A inserção dessas personagens se dá como símbolo de continuidade da luta por mais e melhores espaços para as mulheres negras ao longo da história da telenovela brasileira. Ela representa também a abertura de caminhos para as personagens e atrizes negras que virão depois delas. Mas é por representarem essa etapa de ensaio que Camila e Vitória não são um ponto de chegada e, por isso, a realização das telenovelas ainda precisará rever a forma como escolhe contar essas histórias.

É imprescindível que entre esses ajustes esteja a escolha de mais pessoas negras para os bastidores de realização das tramas, especialmente em espaços de poder. Aliás, o acompanhamento das pessoas negras nos ambientes de produção da telenovela menos visíveis ao público merece ser melhor estudado, visando compreender qual tem sido sua experiência e oportunidade nesses ambientes.

## 6 REFERÊNCIAS

- ABREU, M.; RODRIGUES, C. MARIELLE VIROU SEMENTE?: A eleição de Áurea Carolina e Talíria Petrone como resistência às violências sofridas por corpos de mulheres negras. In: Congresso da Associação Brasileira e Pesquisadores em Comunicação e Política, 2019, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: Compólitica, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2YsC250>. Acesso em: 02 fev. 2020.
- AKOTIRENE, K. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2019.
- ALMEIDA, D. R. Representação como processo: a relação Estado/sociedade na teoria política contemporânea. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 22, n.50, p. 175-199, 2014.
- ALMEIDA, S. L. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ARAÚJO, J. Z. **A negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.
- BUENO, W. C. **Imagens de controle: um pensamento de Patricia Hill Collins**. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- CAMPOS, L.; FERES JÚNIOR, J. Televisão em cores?: raça e sexo nas telenovelas “Globais” dos últimos 30 anos. **Textos para Discussão GEMAA**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 1-23, 2015.
- CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COLLINS, P. H. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Jamille Pinheiro. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CONCEIÇÃO, J. C.; BORGES, R. M. **Complexidade narrativa na tv brasileira: uma análise de “Justiça” a partir dos conteúdos de opinião**. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, 19. , 2017, Cuiabá. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2017.
- CORRÊA, L. G.; SILVEIRA, F. J. N. Representação. In: FRANÇA, Vera; MARTINS, Bruno; MENDES, A. (Org.). **Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS): trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2014, v., p. 127- 130.
- FRANÇA, V. R. V. Representações, mediações e práticas comunicativas. In: PEREIRA, M.; GOMES, R. C.; FIGUEIREDO, V. L. F. de. **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC Rio; Aparecida: Idéias & Letras, 2004. p. 13-26.
- FERNANDES, D. A. **A personagem negra na telenovela brasileira: representações na negritude em “Duas Caras”**. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, p. 176. 2009.
- FERREIRA, C. S. M. **A família negra de classe média na telenovela brasileira: uma análise sobre os Noronha, de A Próxima Vítima**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 237-256.
- GRIJÓ, W. P.; SOUSA, A. H. F. O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações. In: **Estudos em Comunicação**, n. 11, p. 185-204, 2012.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.



HAMBURGER, E. **O Brasil Antenado: a sociedade da telenovela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

HARDING, S. A instabilidade das categorias analíticas na categoria feminista. In: HOLANDA, H. B. (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 293-313.

hooks, b. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019, p. 214-240.

JESUS, M. A. **Ruth de Souza: a estrela negra**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KELLNER, D. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

LAURETIS, T. A tecnologia de gênero. HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **In: Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.

LIMA, S. M. C. A personagem negra da telenovela brasileira: alguns momentos. In: **Revista USP**, n. 48, p. 88-99. São Paulo: USP, 2001.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. In: **Comunicação & Educação**, v. 26, p. 17- 34. São Paulo: USP, 2003.

MPT notifica Globo por falta de representação racial em novela. **Catraca Livre**, 2018. Disponível em <https://catracalivre.com.br/cidadania/globo-representacao-racial-novela/> Acesso em 04 de abr. de 2021.

NASCIMENTO, M. B. A mulher negra no mercado de trabalho. *In: Hollanda, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro***. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 259-263, 2019.

NEVES, C. Jéssica Ellen sobre representatividade: "Levo muito a sério o meu ofício". Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/Capa/noticia/2020/03/jessica-ellen-sobre-representatividade-levo-muito-serio-o-meu-oficio.html>. Acesso em 20 de abril de 2022.

PIEIDADE, V. **Dororidade**. São Paulo: Nós, 2017.

RIBEIRO, D. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RODRIGUES, J. C. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 343-363.

RUY, L. G. Representação e protagonismo na teledramaturgia brasileira contemporânea (2012-2015): que protagonismo negro é esse? **Tropos: comunicação, sociedade e cultura**, v. 10, n. 1, 2021.

SACRAMENTO, I. P. **Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação - ECO. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SADEK, J. R. **Telenovela: um olhar do cinema**. São Paulo: Summus, 2008.

SODRÉ, Muniz. Sobre imprensa negra. **Lumina** - Facom/UFJF - v.1, n.1, p.23-32, jul./dez. 1998.

SODRÉ, M. Uma lógica perversa de Lugar. **Revista Eco-pós**, v. 21, n. 3, p. 9-16, 2018.

SOUZA, O. L. P. **Representatividade Importa: Representação, imagens de controle e uma proposta de representatividade a partir das personagens mulheres negras em *Malhação: Viva a Diferença***. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

TAÍS ARAÚJO. Roda Viva. São Paulo: TV Cultura, 8 de março de 2021. Programa de TV.

WILSHIRE, D. Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento. **In: JAGGAR, Alison M., BORDO, Susan R. Gênero, corpo, conhecimento**. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record; Rosas dos Tempos, 1997, p. 101-125.

ZANETTI, D. Territorialidades no campo audiovisual. In: ZANETTI, Daniela; REIS, Ruth (Orgs.) **Comunicação e territorialidades: poder e cultura, redes e mídias**. 1. ed. VITÓRIA: EDUFES, 2018. v. 1. p. 35-47.