

VITÓRIA MARIA FARIA LELIS DUARTE

**Protagonistas ou coadjuvantes:
Uma análise das relações de racismo vivenciadas por personagens
interpretadas por Taís Araújo**

Viçosa - MG
Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFV
2023

VITÓRIA MARIA FARIA LELIS DUARTE

**Protagonistas ou coadjuvantes:
Uma análise das relações de racismo vivenciadas por personagens
interpretadas por Taís Araújo**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social -
Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, como
requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em
Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Ramalho Procópio Xavier

Viçosa - MG
Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFV
2023



Universidade Federal de Viçosa
Departamento de Comunicação Social
Curso de Comunicação Social - Jornalismo

Monografia intitulada **Protagonistas ou coadjuvantes: Uma análise das relações de racismo vivenciadas por personagens interpretadas por Taís Araújo**, de autoria da estudante Vitória Maria Faria Lelis Duarte, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Mariana Ramalho Procópio Xavier – Orientadora
Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFV

Eugene Francklin
Jornalista e mestre em Comunicação

Luciana Gomide Vieira
Jornalista e mestre em Letras

Viçosa, 10 de julho de 2023

AGRADECIMENTOS

Terminar um ciclo tão importante quanto a graduação desperta muitas emoções e sentimentos dos momentos vividos nessa trajetória, e eu sou muito grata pelo caminho trilhado até.

Agradeço à minha mãezinha, Fátima, por caminhar a vida inteira ao meu lado transmitindo a mim a sua sabedoria e o seu amor, que me nutriram para que eu chegasse até aqui. Mamãe, obrigada por ser minha amiga nos momentos mais difíceis, pela disposição em me ouvir, me orientar e se transformar quando é preciso. Eu te amo muito!

Ao meu pai, meu irmão, tios e tias, agradeço por todo apoio e amor que me deram nessa jornada para que eu conseguisse concluí-la.

Sou grata também à família que construí em Viçosa:

Abraão, Felipe, Mafê e Renata. Obrigada pela amizade desde o começo da graduação, por todos os trabalhos em grupo, pelos almoços no RU, lanches no UM e pelos rolês. A companhia de vocês fez toda a diferença nesses anos e me ensinou muito. Vocês me ajudaram a crescer!

Vitória Marcele, obrigada por ser tão presente na minha vida, principalmente nesse último período. Sua sensibilidade e dedicação me inspiram a ser assim também. Graças a sua disposição em me ouvir tantas vezes, cheguei até aqui!

Kelma, chega a ser difícil colocar em palavras a minha gratidão pela sua amizade. Obrigada por tudo que faz por mim, mas principalmente, por sempre me ajudar e confortar quando mais preciso.

Agradeço também aos amigos do coral da UFV:

Let's, por todas as histórias malucas, pelas melhores risadas e memes compartilhados, e principalmente por ter sido a melhor colega de casa!

Luiza e Patrick, obrigada por todas as conversas, almoços no RU e por toda a ajuda, principalmente nos últimos períodos.

Andso, obrigada pelas conversas e rolês muuuito fortes!

Ao Cinecom, agradeço por todo aprendizado adquirido.

Ao Coral da UFV, pelo acolhimento, pelas amizades e por tornar a graduação muito mais especial.

*Para todas as meninas e mulheres
negras,
que também já desejaram se ver mais
nas cenas de novelas.*

RESUMO

Essa monografia visa investigar, a partir do discurso, como acontece a construção de quatro personagens protagonistas interpretadas pela atriz Taís Araújo e como ela contribui para a materialização ou para o questionamento das relações de racismo vivenciadas pelas personagens, entendendo que a linguagem é uma ferramenta de dominação que contribui para a manutenção do poder social (Silva, 2000). Como ferramenta metodológica, utilizamos o Questionário dos Papéis Actanciais elaborado por Patrick Charaudeau (2008) e pelos procedimentos de nomeação e qualificação atrelados aos Modos de Organização do Discurso. Como aporte teórico, esse trabalho se apoia em autoras do feminismo negro, que nos ajudam a discutir sobre as formas de representação de mulheres negras e os estereótipos e imagens de controle atribuídos a elas. Também objetivamos, a partir das análises, compreender o que há de mudanças e manutenções nas representações dessas personagens ao longo do tempo.

PALAVRAS- CHAVE: Discurso; papéis actanciais; linguagem; racismo; feminismo negro; estereótipos; imagens de controle.

ABSTRACT

This monograph aims to investigate how the discursive construction of four main characters interpreted by the actress Taís Araújo happens and how it contributes to the materialization or to the questioning of the relations of racism experienced by the characters, understanding that language is a tool of domination that contributes to the maintenance of social power (Silva, 2000). As a methodological tool, we used the Actantial Roles Questionnaire prepared by Patrick Charaudeau (2008) and the nomination and qualification procedures linked to the Discourse Organization Modes. As a theoretical contribution, this work is based on black feminist authors, who help us to discuss the forms of representation of black women and the stereotypes and images of control attributed to them. We also aim, based on the analyses, to understand what changes and maintenance there are in the representations of these characters over time.

KEY-WORDS: Discourse; actantial papers; language; racism; black feminism; stereotypes; controlling images.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	13
Figura 2.....	13
Figura 3.....	14
Figura 4.....	14
Figura 5.....	30
Figura 6.....	33
Figura 7.....	34
Figura 8.....	37
Figura 9.....	38
Figura 10.....	41
Figura 11.....	41
Figura 12.....	44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1- DISCUSSÕES TEÓRICO-CONCEITUAIS SOBRE LINGUAGEM, REPRESENTAÇÃO E IMAGENS DE CONTROLE	16
CAPÍTULO 2 - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	23
2.1 Objeto de estudo	25
2.1.1 Enredo das personagens escolhidas.....	26
2.1.2 <i>Corpus</i> da pesquisa.....	28
CAPÍTULO 3 – ANÁLISES.....	29
3.1 <i>Preta</i> , novela da Cor do Pecado (2004).....	29
3.2 <i>Helena</i> , novela Viver a Vida (2008).....	35
3.3 <i>Penha</i> , novela Cheias de Charme (2012).....	39
3.4 <i>Vitória</i> , novela Amor de Mãe (2020).....	42
3.5 Síntese das análises.....	45
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	50
ANEXO - IDENTIFICAÇÃO DAS CENAS ANALISADAS.....	53

INTRODUÇÃO

Estudar como o racismo afeta as vivências de mulheres negras não é uma tarefa fácil e muito menos agradável. Porém, eu, como parte desse grupo, vejo uma importância não apenas científica, mas também pessoal, em me aprofundar nesse tema.

Começo esse trabalho com a afirmação de que o racismo está presente em todos os âmbitos da vida de uma mulher negra: na percepção de si mesma, na autoestima, nas relações familiares, na construção de laços afetivos, no contexto escolar, no ambiente de trabalho e em todos os outros espaços pelos quais passamos e constituímos relações.

No Brasil, é fácil perceber as inúmeras violências a que são submetidas a população negra. Um infográfico produzido pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP)¹ mostra que a desigualdade racial cresceu muito no período de 2010-2021. De acordo com este material, 72% das pessoas assassinadas no Brasil em 2021 são negras. Neste ano, também foram registradas quase 20.000 ocorrências de injúria racial e racismo.

No que se refere ao cruzamento da violência racial e de gênero, as mulheres negras são 62% das vítimas de feminicídio, 52,2% das vítimas de violência sexual e 43,3% das vítimas de assédio - uma porcentagem bem mais alta, se comparada à porcentagem das vítimas brancas. A violência contra as mulheres negras está naturalizada em nossa sociedade. Devido à marginalização sofrida ao longo da história, é negado a elas a individualidade e a subjetividade, agrupando-as todas em uma mesma “caixa” de experiências e características. Para refletir sobre as experiências de vida de mulheres negras, consideramos fundamental recorrermos à produção das intelectuais negras.

Contudo, ter acesso aos estudos feministas negros não é uma tarefa simples, mesmo no meio acadêmico. Bueno (2020) nos mostra que a estrutura do conhecimento é controlada por um grupo muito específico e seletivo - os homens brancos - o que faz com que os interesses e paradigmas desse grupo se sobreponham aos dos demais grupos. Por isso, o pensamento das mulheres negras não é visto como um importante agente do conhecimento. Todavia, graças ao trabalho de pesquisadoras como Winnie Bueno, Patrícia Hill Collins (aqui revisitada pela obra de Winnie Bueno), Rosane Borges, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e bell hooks, cujas obras

¹ Disponível em <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/11/infografico-violencia-desigualdade-racial-2022.pdf>> Acesso em 23/04/2023

cito aqui, essa pesquisa poderá focar em mulheres negras, a partir de estudos feitos por mulheres negras.

Pretendemos, nesse trabalho, entender como a representação midiática destinada a mulheres negras contribui para a materialização ou para o questionamento do racismo sofrido por elas. É fundamental pensar essa construção na grande mídia, em especial na televisão, já que ela alcança grande parte da população brasileira.

Lopes afirma que a televisão deve o seu sucesso junto à sociedade brasileira “à sua peculiar capacidade de criar e de alimentar um repertório comum, por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras” (Lopes, 2003, p. 22). Sendo assim, a autora também nos mostra que a televisão é o meio de comunicação que detém o poder de “captar, expressar e atualiza permanentemente” (Lopes, 2003, p.23) o repertório da população através das representações veiculadas.

De fato, a pesquisa Inside Video 2022, realizada pelo instituto Kantar IBOPE Mídia², nos mostra que as emissoras de TV representam 79% do consumo de vídeo dos brasileiros. O tempo médio diário assistindo a canais de TV foi de 5h37min no ano de 2021. Desse tempo total, o segundo programa mais assistido são as novelas, ocupando 18% do tempo assistido³.

As telenovelas, surgidas na década de 1950, conquistaram rapidamente o público e sua presença se tornou constante e ininterrupta na TV brasileira. Borelli (2001, apud Pinheiro, 2021, p.13) explica que o formato das primeiras novelas era diferente. Elas eram exibidas ao vivo, com cerca de 2 a 3 capítulos por semana e ainda não possuíam uma linguagem própria, sendo utilizadas as linguagens presentes no rádio, no teatro e até mesmo na literatura.

Foram os anos 70 que marcaram a sua popularização no país. Essa década marcou uma mudança no eixo temático das narrativas: as histórias passaram a ser mais realistas, com assuntos próximos do público, como o êxodo rural, relações culturais e a cultura brasileira, o que contribuiu para a disseminação do gênero (Pinheiro, 2021, p. 14).

A partir dessa popularização, as novelas adquiriram o poder de influenciar comportamentos e ditar as pautas sociais em discussão. Sobre isso, Oliveira afirma que

² Disponível em <[Inside Video 2022 revela preferências dos brasileiros no consumo de conteúdos em vídeo - Kantar IBOPE Mídia](#)>. Acesso em 20/04/2023

³ É importante ressaltar que, desde o começo da pandemia de COVID-19, em 2020, as preferências de consumo de mídia se alteraram de forma significativa. O contato com o digital se estreitou, aumentando o consumo de produtos audiovisuais por *streaming*. Um levantamento feito pelo Kantar IBOPE mostrou que 56% das pessoas consultadas afirmaram que o contexto de pandemia as incentivou a assinar serviços de vídeo sob demanda. Disponível em <[Mudanças de comportamento e na forma de consumir mídia durante a quarentena indicam novas tendências - Kantar IBOPE Mídia](#)>. Acesso em 20/04/2023

“A retórica presente na telenovela tem esse poder de, através das técnicas utilizadas na construção da narrativa audiovisual, persuadir o público, convencê-lo de que ela retrata com fidelidade uma realidade, de que tem conhecimentos para esse fim, e, associado ao apelo emocional, ganha a credibilidade das famílias brasileiras” (Oliveira, 2016, p. 45)

Como uma forma de narrativa, as novelas apresentam escolhas sobre quais acontecimentos serão contados e como eles serão contados, como esses eventos serão encadeados e como as personagens serão representadas – essas escolhas se mostram através do discurso apresentado em suas cenas (Corrêa-Rosado, 2016, p.154).

No mesmo sentido, Lopes também afirma que a telenovela

“É emblemática do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes, dos titulares dos postos de comando da sociedade”. (Lopes, 2003, p.18)

Nesse contexto, entendemos que as novelas, ao escolher dar ênfase a assuntos, comportamentos e pessoas e não a outros (Lopes, 2003) contribuem para a manutenção de modelos de opressão e discriminação social, reforçando-os através da representação, como veremos mais adiante. O poder de representação é restrito aos grupos dominantes, formados majoritariamente por homens brancos e de classe social alta - que também detêm as concessões dos canais de TV.

As mulheres negras -grupo a quem esse estudo se dedica- aparecem nas novelas de forma controlada, sendo colocadas em uma matriz de dominação na qual elas não têm voz e nem vez de falarem sobre si próprias ou mesmo auxiliarem na produção de conhecimento. De acordo com Borges,

“As formas de emoldurar o Outro, de fundi-lo em figuras restritas, é prática recorrente nos sistemas midiáticos que se nutrem, em grande medida, do discurso imagético. A gramática de produção desses sistemas homogeneiza signos dispersos no tecido social, adequando-os às máquinas tecnológicas de produção de sentido da contemporaneidade”. (Borges, 2012, p.180)

Em grande parte dos 70 anos de produção de novelas, muitas atrizes negras, embora renomadas, ficaram relegadas a papéis de subalternidade ou de pouca relevância para a trama. Grande parte dos papéis destinados a atrizes negras são de mulheres escravizadas ou empregadas domésticas, que sempre servem a pessoas brancas de forma subalterna, e muitas vezes, dócil. Muitos estereótipos foram mobilizados historicamente na construção dessas

personagens, vários deles importados do cinema norte – americano. (Araújo, 2004). Esses estereótipos, que foram -e ainda são- usados para representar mulheres negras apresentam um distanciamento da realidade, porque destoam da importância histórica que o povo negro tem na formação da sociedade brasileira (Grijó e Sousa, 2012).

A presença de mulheres negras evoluiu de forma muito lenta, tanto no número de personagens quanto na sua importância para a trama. Em 1996, 44 anos após o começo da produção de novelas, a TV brasileira teve a sua primeira protagonista negra na novela *Xica da Silva*, da TV Manchete, interpretada por Taís Araújo. A Globo, campeã de audiência desde a década de 1970, somente apresentou uma protagonista negra em 2004, na novela *Da cor do pecado*, também interpretada por Taís Araújo. Isso significa que a emissora mais assistida do país produziu quase quatro décadas de novelas sem nenhuma atriz negra como protagonista. Essas informações estão em concordância com o que diz Borges:

“O sistema de representação gravita normalmente em discursos fundadores que remetem sempre a referenciais mais ou menos estáveis, a despeito da gradual mudança que a questão racial negra tenha sofrido nos últimos anos, principalmente nas esferas publicitária e dramática” (Borges, 2012, p.184).

Uma análise do Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa da UERJ (GEMAA)⁴, que analisou 101 novelas produzidas no período de 1995-2004, revelou que apenas 10% dos personagens de novelas da Globo são pretos/pardos, e que apenas 4% das novelas tiveram como protagonistas mulheres não-brancas. Partindo da mesma metodologia, Pinheiro (2021) analisou 21 novelas transmitidas pela Rede Globo entre 2014 e 2019 em diferentes horários. A análise mostrou que, das 1023 personagens presentes nas novelas desse período, apenas 141 são negras. Esse número corresponde a apenas 13,87% do número total de personagens - o que não condiz com a realidade brasileira. (Pinheiro, 2021).

Nesse sentido, somos levados a crer que, apesar de mudanças significativas na sociedade, muitas delas provenientes do Estatuto da Igualdade Racial⁵ - que determina que todas as produções audiovisuais devem empregar pessoas negras, tanto na atuação quanto na produção - e de uma série de políticas afirmativas, as novelas parecem não acompanhar no mesmo ritmo essa presença e representatividade das pessoas negras na sociedade.

⁴ Disponível em <<https://gema.iesp.uerj.br/infografico/a-raca-e-o-genero-nas-novelas-dos-ultimos-20-anos/>>. Acesso em 20/04/2023

⁵ Disponível em <Estatuto da Igualdade Racial - Lei 12288/10 | Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010, Presidência da República (jusbrasil.com.br)> Acesso em 20 de abril de 2023.

Diante dos dados encontrados, chamou-nos atenção a recorrência de Taís Araújo como atriz recorrente nas poucas vezes em que tivemos personagens negras em destaque nas novelas. Assim, uma vez que o interesse de nosso estudo é problematizar a representação de mulheres negras em telenovelas brasileiras e observar práticas racistas em tais representações, adotamos, como objeto de estudo, quatro novelas protagonizadas pela atriz Taís Araújo. São elas: *Da cor do pecado* (2004), *Viver a vida* (2008), *Cheias de Charme* (2012) e *Amor de Mãe* (2020). Em duas das quatro novelas selecionadas, as protagonistas representam uma classe social de baixo poder aquisitivo e estão em situação de subordinação a personagens brancas; nas outras duas novelas, as protagonistas possuem maior prestígio social. Apresentamos abaixo imagens e uma breve descrição das personagens:



Figura 1: Preta de Souza (*Da Cor do Pecado*, 2004) é uma vendedora de ervas que precisa provar a paternidade de seu filho, cujo pai, Paco, é um homem branco e de classe alta.

Fonte: [Da Cor do Pecado](#) | [Da Cor do Pecado](#) | [memoriaglobo](#)



Figura 2: Helena (*Viver a Vida*, 2008) é uma modelo de sucesso internacional.

Fonte: [Personagens | Viver a Vida | memoriaglobo](#)



Figura 3: Penha (Cheias de Charme, 2012) é uma empregada doméstica que vira uma cantora de sucesso com o grupo As Empreguetes.

Fonte: [Personagens | Cheias de Charme | memoriaglobo](#)



Figura 4: Vitória (Amor de Mãe, 2020) é uma advogada bem-sucedida que defende empresários e políticos de ética duvidosa.

Fonte: [Vitória terá embate com mãe biológica de Tiago; relembre a trajetória da personagem em 'Amor de Mãe' | Novela das 9 | gshow \(globo.com\)](#)

Ao pensar como são construídas as representações dessas personagens, é fundamental que seja feita uma análise através da linguagem, pois é nela que o racismo se materializa. Conforme Nascimento

“Uma vez que admitimos que o racismo está na estrutura das coisas, precisamos admitir que a língua é uma posição nessa estrutura. Em minha hipótese principal aqui, entendo que o racismo é produzido nas condições históricas, econômicas, culturais e políticas, e nelas se firma, mas é a partir da língua que ele materializa suas formas de dominação.” (Nascimento, 2020, p.20).

Neste sentido, entendemos a linguagem como um forte instrumento de dominação, por meio da qual grupos e instituições hierarquizam, classificam, interpretam e organizam o

mundo. No uso da língua, são os sujeitos que, atravessados por inúmeras relações, deixam escapar seus valores, suas intencionalidades e suas percepções sobre si e sobre outrem. No mesmo sentido, Borges (2019, p. 20) afirma que “os enunciados não se reduzem a meros instrumentos de comunicar, mas, antes, configuram-se com dispositivos que vão limitando campos, orientando práticas, definindo e ordenando a realidade”.

Diante da problematização apresentada, neste trabalho, procuramos investigar como acontece o processo de construção discursiva das personagens vividas por Taís Araújo nas novelas e como ele contribui para a materialização ou para o questionamento do racismo. Para análise discursiva, baseamo-nos no Questionário dos Papéis Actanciais elaborado por Patrick Charaudeau (2008) e pelos procedimentos de nomeação e qualificação identificados. No aspecto teórico-conceitual apoiamo-nos em autoras do feminismo negro, como Lélia González (1984), Sueli Carneiro (2003), bell hooks (2019), Djamila Ribeiro (2019), Carla Akotirene (2018) e Winnie Bueno (2020). Serão selecionados alguns capítulos em que as protagonistas possuem grande envolvimento na trama. Cabe ressaltar que *Da cor do pecado*, *Cheias de Charme e Amor de Mãe* estão disponíveis na íntegra na *Globoplay*, plataforma de *streaming* da Rede Globo. Apesar de *Viver a Vida* não estar disponível na *Globoplay*, os capítulos podem ser acessados facilmente em alguns canais do *YouTube*.

CAPÍTULO 1- DISCUSSÕES TEÓRICO-CONCEITUAIS SOBRE LINGUAGEM, REPRESENTAÇÃO E IMAGENS DE CONTROLE

Fanon abre o seu clássico livro *Peles negras, máscaras brancas* dizendo que “Falar é assumir uma cultura e suportar o peso de uma civilização” (Fanon, 2008, p.33). Com isso, ele nos mostra que a linguagem é um espaço de dominação utilizada para impor uma cultura e uma identidade dita “superior”.

A linguagem é o ponto de partida para a criação de uma identidade. Esse processo acontece nas relações sociais, desenvolvidas através do contato entre os sujeitos, que vão se reconhecer pelas suas semelhanças ou vão negar as identidades uns dos outros pelas suas diferenças. Por isso, uma identidade sempre carrega uma diferença - são categorias inseparáveis; e elas não são simplesmente definidas, mas impostas, já que a linguagem é “um campo de disputas e relações de poder” (Silva, 2000, p.81).

Essas disputas acabam por definir - ou impor - uma identidade como a ideal. Ela passa a ser “a identidade” e cria uma divisão binária “nós x eles”, que marca as diferenças existentes entre os grupos. Essa divisão acontece pelo processo de normalização, conforme explica Silva:

A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger-arbitrariamente- uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é "natural", desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade. (Silva, 2000, p. 83)

A partir da normalização de uma identidade, essa passa a ser considerada o “normal”, o “padrão” ao que serve de medida para as outras identidades. Todos os que diferem da identidade normalizada carregam características negativas (porque não são “naturais”), e são marginalizados, considerados inferiores. Mas a identidade e a diferença não existem por si só - elas só ganham sentido e passam a existir através dos sistemas de representação, que também estão estritamente ligados às relações de poder. Afinal, quem tem o poder de representar tem também o poder de definir e determinar a identidade (Silva, 2000). A representação, como categoria cultural, também se firma através da linguagem. Se interpretarmos que ela é apenas

uma forma de descrever as identidades, ignoramos que ela também tem o poder de reforçar o que está sendo dito através da repetição.

Para Hall, (2003, *apud* Oliveira, 2016) a mídia é um aparelho ideológico que difunde uma ideia, ou seja, o modo de pensar e de ver o mundo que está ligado à identidade que foi normalizada como o padrão, que como vimos, tem o poder de ditar identidades e definir as suas representações. Assim, a ideologia da classe dominante, materializada pela linguagem, encontra na mídia a ferramenta ideal para ser divulgada e reafirmada.

Partindo dessa reflexão, e entendendo as disputas de poder que estão em jogo na imposição das identidades, é pertinente discutir também de onde surgem os lugares controlados, em que, conforme discutimos anteriormente, o grupo dominante aloca as mulheres negras, tanto na sociedade quanto na mídia.

hooks (2019) nos mostra que, desde o começo do período escravocrata, foram criados diversos estereótipos para se manter população negra em geral, e especialmente as mulheres negras, numa posição subalterna aos senhores brancos, de forma que estas não questionassem a sua posição, e sobretudo, temessem àqueles que serviam.

Partindo desse objetivo, era conveniente ao patriarcado que as mulheres escravizadas também fossem colocadas dentro dessa estrutura. Qualificações negativas, que antes eram destinadas às mulheres brancas passaram a ser associadas às mulheres negras, como a de culpadas pelo pecado original da humanidade, e portanto, sedutoras sexuais dos homens brancos. A associação das mulheres escravizadas ao pecado original serviu para justificar porque elas eram submetidas à uma violenta exploração sexual e ao trabalho árduo, muitas vezes em tarefas consideradas masculinas, como o trabalho nas lavouras. bell hooks argumenta que essa associação deu origem a estereótipos anti-mulher – que está em contraponto à noção europeia de feminilidade- e que são utilizados para manter as mulheres negras em posições controladas. Conforme a autora,

“Para explicar a habilidade de mulheres negras de sobreviver sem a ajuda direta de um homem e sua habilidade de realizar tarefas que eram culturalmente definidas como trabalho de ‘homem’, homens brancos diziam que mulheres negras escravizadas não eram mulheres ‘reais’, mas criaturas sub-humanas masculinizadas” (hooks, 2019, p. 122)

Assim, a autora explica que, para manter a ordem no patriarcado, mulheres negras foram submetidas à ideia de que elas não eram mulheres de verdade, o que também ajudou a naturalizar a exploração econômica, física e sexual de tais mulheres, que perdura até hoje. Essa

noção se desdobrou em diversos estereótipos e imagens de controle usados para limitar mulheres negras, conforme analisou e teorizou Patrícia Hill Collins.

As imagens de controle funcionam como uma representação específica de mulheres negras, usadas com a função de perpetuar os padrões de dominação. Apesar da semelhança com o conceito de estereótipo, “as imagens de controle se diferenciam destes porque são construídas a partir da autoridade que os grupos sociais possuem para nomear os fatos sociais”. (Bueno, 2020, p.73).

As imagens de controle são criadas a partir do que o grupo dominante, a partir de um pensamento eurocêntrico, entende como um padrão de humanidade e feminilidade. Essa é uma forma de perpetuar as opressões de raça e de gênero, produzindo significados sobre as vidas das mulheres negras que são diferentes do que elas pensam sobre si mesmas. Dessa forma, elas são mantidas em uma situação de injustiça social. (Bueno, 2020). Assim como no cotidiano, na mídia, as imagens de controle também são muito usadas na construção das personagens femininas negras. Quanto mais as imagens de controle forem divulgadas, mais naturalizadas elas serão, e assim a comunidade branca fica isenta de responder pela violência contínua e exploração econômica dos povos negros.

Essas imagens são usadas de forma estratégica, já que é fácil observar que as ideias propagadas na grande mídia possuem uma influência muito grande sobre quem as consome, pautando os assuntos que circulam no dia a dia, o que ajuda a criar novas formas de sociabilidade. Borges (2012, p.186) afirma que os “meios de comunicação, em especial a televisão, tomou o lugar de instituições que antes eram formadoras de discurso, como a igreja, a família e a escola”. Kelner (2001, *apud* Grijó; Sousa, 2012, p.186) também confirma esse fato ao dizer que a mídia “oferece a base sobre a qual as pessoas constroem seu senso de classe, de raça e de etnia, de nacionalidade, de sexualidade; enfim, nos ajuda na construção de nossa identidade e na determinação do que seja ‘o outro’, o diferente do que somos”.

As imagens de controle são uma das formas que o racismo encontrou para materializar a sua ideologia e manter a estrutura de opressão. Essas imagens se originaram no período escravocrata, como uma forma de justificar a violência imposta às mulheres escravizadas, dando a ela um sentido de naturalidade e inevitabilidades. Atualmente, essas imagens continuam a ser reformuladas pelos grupos dominantes para que eles permaneçam no poder (Bueno, 2020).

Assim, as imagens pretendem determinar certos significados às mulheres negras para mantê-las em posições controladas, que estão dentro da concepção de humanidade e feminilidade produzida pelo patriarcado branco, que são diferentes do que as mulheres pensam

sobre elas mesmas (Bueno, 2020). Ao mesmo tempo, essas figuras pretendem reduzi-las a uma posição que não conteste o poder das classes dominantes e se mantenham subordinadas; elas desumanizam as mulheres negras e as retiram de suas subjetividades e especificidades ao alocá-las em grupos determinados pela classe dominante.

A associação de uma mulher às imagens de controle ignora a sua história de vida, a personalidade, os sonhos, os objetivos e a voz, impossibilitando que ela tenha o poder e o direito de se definir e de definir como quer ser vista; as imagens de controle retiram, portanto, as suas características individuais e a colocam em uma caixa: a caixa das mulheres negras, onde todas são consideradas iguais e ela só pode ser vista de algumas poucas formas já pré-definidas - e nenhuma delas foi definida por ela mesma. Ser colocada em uma imagem de controle é ter as possibilidades de vida restringidas por um grupo de pessoas que se deu o poder de escolher e definir quem somos, quem fomos e quem seremos.

Pela falta de voz dada às mulheres negras, é comum que algumas se sintam “representadas” ou “ouvidas” quando são estão performando uma imagem de controle. Entretanto, é importante ressaltar que essa falsa representação é sentida porque porque essas mulheres estão falando de um lugar confortável ao grupo dominante (Bueno, 2020), ou seja, elas estão em uma das posições que são determinadas para as mulheres negras na sociedade, que é sempre de subalternidade em relação ao grupo dominante.

Cabe salientar, aqui, duas características das imagens de controle: 1) elas são mutáveis e dinâmicas; elas são alteradas conforme a necessidade do grupo dominante de se manter no poder. 2) uma imagem de controle pode surgir da distorção de categorias que antes possuíam um significado positivo ou de resistência dos grupos subalternizados. Um exemplo é a imagem da mulher negra como forte, que suporta todas as adversidades que lhe são impostas. A força, que antes era sinônimo de resistência, hoje pode ser visto como uma forma de naturalizar as injustiças vividas pelas mulheres negras, como os subempregos e a assistência precária em saúde (Bueno, 2020) As principais imagens de controle analisadas por Patrícia Hill Collins são: a mammy, a matriarca, a welfare mother (ou mãe beneficiária do estado), a black lady e a Jezebel, as quais vamos discutir brevemente.

A *mammy* é a imagem de uma trabalhadora doméstica que dedica a sua vida a cuidar da família a que serve. Ela é obediente a seus patrões e cuida com dedicação e afeto dos seus filhos. Na mídia, a *mammy* é frequentemente representada como uma mulher negra de pele retinta e que não possui família, relacionamentos ou qualquer sinal de sexualidade. Segundo Bueno:

A mammy, sem família, sem parceiro sexual, sem afeto, tem tempo suficiente para cuidar da casa e das crianças dos brancos, em troca do afeto limitado dessas crianças. O objetivo dessa imagem de controle é manter as mulheres negras submissas ao trabalho doméstico e ensinar seus filhos a apresentarem o mesmo comportamento, o que também é articulado a partir de imagens de controle destinadas às crianças negras. (Bueno, 2020, p.88)

Dessa forma, podemos perceber que a imagem da mammy está ligada à subordinação ao seus patrões brancos. Bueno (2020) explica que a criação dos filhos da família a que serve é responsabilidade da mammy, a quem ela dedica mais tempo e afeto do que a sua própria família.

A imagem da *matriarca* também exerce estereótipos de maternidade. A diferença é que, ao contrário da mammy, a matriarca exerce esse papel junto à própria família. A matriarca é a mãe agressiva e violenta que não fornece aos filhos a educação e o cuidado necessários para a sua formação. O uso dessa imagem tem por objetivo transferir para as mães negras a situação de vulnerabilidade e pobreza em que vivem. Uma vez que essas mães supostamente não fornecem a educação necessária à família, restaria aos filhos apenas seguir no caminho da criminalidade, que depois precisa ser corrigida pelas punições do Estado (Bueno, 2020).

Conforme mostra Collins (2009, apud Bueno, 2020), a imagem da matriarca culpabiliza a população negra por sua própria pobreza e sugere que todos podem ter uma qualidade de vida melhor apenas se receberem uma boa educação da família. Retratar mães negras como más ao invés de responsabilizar o Estado pela falta de acesso à educação, saúde e trabalho digno desse grupo liga as opressões de raça e gênero à exploração capitalista.

A terceira imagem descrita por Patrícia Hill Collins é a da *mãe beneficiária do Estado*, mobilizada para mulheres negras trabalhadoras que acessam políticas de distribuição de renda do Estado, que buscam aumentar a independência de tais mulheres. Essa imagem, como uma ferramenta ideológica, busca criar um estereótipo negativo em torno das mulheres que são beneficiadas por essas políticas (Bueno, 2020). A mãe beneficiária do estado é uma imagem muito usada em contextos econômicos, para culpabilizar as mulheres negras pela precariedade do Estado. Esse estereótipo é bastante conhecido no Brasil, já que, segundo Bueno,

Operou no Brasil, especialmente durante o período de ascensão das políticas de redistribuição de renda nos governos presidenciais de Lula, a manifestação de um estereótipo que é semelhante ao da *welfare queen*, que é a ideia de que as mulheres beneficiárias dos programas sociais, sobretudo do Bolsa Família, seriam acomodadas, preguiçosas e reproduziam para aumentar o valor do benefício social recebido. É um estereótipo que possui uma dimensão de raça e classe, uma vez que as destinatárias do Programa Bolsa Família são mulheres de baixa renda que em sua massiva maioria são negras. (Bueno, 2020, p. 103)

A imagem da *black lady*, em um primeiro olhar, parece ser positiva, e isso nos traz um alerta: nem sempre as imagens de controle possuem características negativas; em alguns momentos elas podem aparecer ancoradas em qualidades e virtudes, o que ainda assim é perigoso, já que é uma definição de acordo com o que o grupo dominante considera como qualidade ou virtude, ou seja, são definições externas. (Bueno, 2020)

A *black lady* é usada para descrever mulheres negras qualificadas e estudadas, que atingiram um nível de sucesso profissional. Entretanto, essa imagem é usada para justificar porque essas mulheres são preteridas afetivamente pelos homens, já que o estereótipo retira a feminilidade dessas mulheres, que passam a ser consideradas ameaçadoras e arrogantes. (Bueno, 2020) As *black ladies* são representadas como mulheres que se esforçaram muito nos estudos e se dedicam muito ao trabalho, que consome muito do seu tempo. Assim, essa imagem é usada para contestar os meios utilizados por elas para chegar a uma posição bem sucedida; são tidas como mulheres que “passam por cima” dos homens para alcançar os seus objetivos, e por promover essa competição, não conseguem se casar.

Uma consequência dessa imagem é o argumento do “racismo reverso”. Apesar de serem profissionais qualificadas e concorrentes à altura de homens brancos, a origem de muitas mulheres negras ameaça a elite dominante, que acreditam que estão perdendo os seus empregos de formas injustas para mulheres cujas realizações acreditam ser questionáveis. (Bueno, 2020).

A última imagem de controle descrita por Patrícia Hill Collins é a Jezebel. Segundo Bueno (2020, p. 110) a Jezebel “é a mulher negra sexualmente agressiva, insaciável, lasciva, que, portanto, dever ser dominada de qualquer forma”. A Jezebel é construída a partir da ultrasexualização dos corpos negros, que remonta ao período escravocrata. hooks aponta que, nesse período, os homens brancos passaram a projetar nas mulheres escravizadas uma narrativa sexual dissociada das mulheres brancas, forçando as mulheres negras a servirem com um ícone para a sexualidade em geral. (HOOKS, 2019)

Partindo da sexualização e coisificação, a imagem da Jezebel serviu para justificar dois pontos: a exploração da fertilidade das mulheres negras para gerar mais pessoas escravizadas, o que beneficiava economicamente os senhores brancos, e a naturalização da violência sexual. Essa segunda justificativa ainda prevalece nos dias de hoje.

No contexto brasileiro, a intelectual Lélia Gonzalez também analisou estereótipos dados à mulher negra brasileira, que, apesar do título dado pela autora, se assemelham muito ao conceito de imagens de controle. Em seu artigo *racismo e sexismo na cultura brasileira*, Lélia discute três imagens: a mulata, a doméstica e a mãe preta.

A mulata e a doméstica são desdobramentos de uma figura conhecida no período colonial, a mucama. A mucama era uma mulher escravizada que auxiliava nas tarefas domésticas, cuidava dos filhos da família branca, e com muita frequência, era vítima de violência sexual. Daí, originou-se a figura da mulata, a mulher negro que é alvo dos desejos sexuais de homens brancos. Sua exaltação, como explica a autora, é no carnaval, quando desfila nas passarelas e ganha a admiração dos que as assistem. Grande parte dessa exaltação, seja dos que vem ao Brasil para ver, de perto, o carnaval, ou seja pela divulgação feita na mídia. (Gonzalez, 1984)

A empregada doméstica é o outro lado da mulata; é como as mulheres negras são vistas no dia a dia, e não recebe exaltação como a mulata. Gonzalez (1984, p.82) a descreve como “o burro de carga que carrega a sua família e a dos outros nas costas”. A doméstica é uma mulher sobrecarregada que precisa sustentar a família, porque os seus familiares, principalmente os homens, são alvo de perseguição policial (Gonzalez, 1984). Essa imagem é facilmente verificável no cotidiano, em casos de discriminação em que mulheres negras são “confundidas” com empregadas domésticas em ambientes predominantemente brancos.

A última figura descrita por Lélia Gonzalez é a mãe preta, vista com afeto por criar os filhos da família a que serve. Ela destaca que a mãe preta é simplesmente “mãe”, porque é ela quem exerce todas as funções ligadas à maternidade. Entretanto, é essa figura que ao dedicar afeto às crianças também “dá a rasteira” na classe dominante, porque transmite a elas os seus valores (Gonzalez, 1984).

É importante entender quais são e de onde surgem os estereótipos e as imagens de controle, já que estes também servem de indicativo da materialização do racismo através da linguagem. Ao associar a análise discursiva com a observação da representação, como faremos a seguir, é possível entender com mais clareza como se dá a construção das personagens, já que, conforme visto anteriormente, através das disputas sociais, que se originam na linguagem, é que se dá a construção da identidade e das diferenças (Silva, 2000).

CAPÍTULO 2 - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para realizar a análise, adotamos os Modos de Organização do Discurso (MOD) desenvolvidos por Charaudeau (2008) para entender as relações estabelecidas entre as protagonistas e as demais personagens do seu núcleo. Conforme Charaudeau (op. cit.), os modos de organização do discurso são “procedimentos que usam categorias de língua específica para ordená-las e alcançar determinadas finalidades discursivas no ato de comunicação”. (Charaudeau, 2008, p.74).

Existem quatro MOD: Narrativo, Enunciativo, Descritivo e Argumentativo. Nesse trabalho, vamos utilizar os modos narrativo e descritivo, por entender que eles estão diretamente relacionados ao tipo de discurso que estamos tratando: a narrativa audiovisual da novela. Entendemos que em tal gênero discursivo, haverá maior emprego de categorias de língua da ordem da descrição e da narração e que serão por meio delas que conseguiremos observar a construção das personagens vividas por Taís Araújo, bem como a relação delas com outras personagens da trama.

O MOD narrativo diz respeito ao uso de procedimentos de linguagem que irão instaurar uma narração. Ele é responsável pela construção de uma sequência lógica de ações, que constrói a trama da história e ao mesmo tempo, faz com que essa trama e a sua organização se torne uma realidade, ou seja, um universo narrado. (Charaudeau, 2008)

Um dos componentes principais desse modo são os *actantes*, sujeitos que desempenham papéis específicos na trama. Esses papéis são definidos a partir do envolvimento do sujeito na ação e da relação com as outras personagens. A princípio, existem dois arquétipos base: o agente, isto é, quem executa a ação, e o paciente, que sofre ou se beneficia da ação. A partir daí, conforme explica Procópio,

A diferenciação é feita em relação à postura do personagem frente à ação principal: ele sofre ou executa a ação? A partir daí, seguem os desdobramentos desta ação inicial: se o personagem executou a ação, isto é, se foi ele quem agiu, como realizou esta ação? Tendo essas respostas como base, pode-se diferenciar os personagens agentes (que executam a ação) e os personagens pacientes (que recebem a ação) (Procópio, 2016, p.111).

Caso o personagem seja o agente da ação, seu papel pode ser: agressor (comete um malefício); benfeitor (comete um benefício); aliado (junta-se a outro actante para defendê-lo ou acusá-lo); oponente (mostra-se contrário às ações de outro actante); retribuidor (retribui outro actante com benefício ou punição). Se o personagem for paciente da ação, ele pode ser: vítima (recai sobre ele uma ação negativa); beneficiário (recai sobre ele uma ação positiva). O actante paciente pode responder à ação como: fuga (tenta evitar o conflito); resposta (reage à agressão) ; negociação (tenta minimizar o conflito); retribuição (retribui o benefício dado a ele) e recusa (recusa o benefício oferecido).

Todos esses papéis podem ser feitos de forma voluntária ou involuntária, direta ou indireta em relação às ações de outros actantes. É importante ressaltar que esses papéis não são fixos, e a atribuição deles a um determinado personagem depende do momento da história e da ação apresentada. Dessa forma, é comum que uma mesma personagem desempenhe o papel de agente em determinadas situações e paciente em outra; que a sua ação traga um benefício em uma determinada cena e um malefício em outra, etc.

Em nossa análise, entendemos que a identificação dos papéis actanciais será o primeiro passo para caracterizarmos os personagens de Taís Araújo e identificarmos pistas discursivas sobre a tematização do racismo na trama.

Já o MOD descritivo tem por objetivo nomear, qualificar e localizar o sujeito no mundo. Todos esses componentes são feitos através dos imaginários que circulam na sociedade e das características do ato de comunicação em que ele se insere. Nessa análise, vamos dar ênfase aos procedimentos de nomeação e qualificação das personagens selecionadas, que se manifestam mais vezes nas tramas das novelas, e são também importantes indícios discursivos para as representações circulantes.

A nomeação, conforme diz Charaudeau, é dar a existência a um ser, através da percepção e da observação. Para ele, é necessário perceber uma diferença na continuidade do universo e relacionar essa diferença a uma semelhança, o que constitui o princípio de classificação (Charaudeau, 2008). Essa classificação depende da percepção de mundo do sujeito que realiza o procedimento, ou seja, não é feita a partir de um modelo já pronto de nomeação. A nomeação pode ser feita tanto por nomes comuns, que torna o ser parte de um grupo (identificação genérica) quanto por nomes próprios, que tornam esse ser único (identificação específica).

Já a qualificação consiste em “reduzir a infinidade do mundo, construindo classes e subclasses de seres” (Charaudeau, 2008, p.115). Ela torna possível uma caracterização do sujeito, diferenciando-o dos demais, e pode ser feita por uma visão objetiva ou subjetiva do

mundo. A qualificação feita por meio de uma construção objetiva do mundo é facilmente verificável por outros seres, por ser uma observação consensual de um certo grupo ou um fato científico. Já a construção subjetiva do mundo leva em conta os imaginários sociodiscursivos do sujeito falante, o que não pode ser verificado facilmente. Muitas vezes, essa caracterização leva em conta os sentimentos e opiniões do sujeito que a emite.

Entretanto, ao afirmar que “qualificar é tomar partido”, Charaudeau (2008, p.115) mostra que mesmo que o enunciador tenha a intenção qualificar um sujeito a partir de uma construção objetiva do mundo, ele irá revelar o seu ponto de vista. Portanto, qualificar é um processo que permite ao enunciador externalizar os imaginários, individuais ou coletivos, que o acompanham, e muitas vezes resultam em um conflito entre uma visão normativa de mundo e uma visão pessoal.

2.1 Objeto de estudo

Como objeto de estudo, foram selecionadas quatro novelas produzidas e exibidas pela Rede Globo em que a atriz Taís Araújo interpretou a protagonista da trama:

Da Cor do Pecado, escrita por João Emanuel Carneiro e exibida originalmente entre 26 de janeiro e 28 de agosto de 2004, na faixa de 19h.;

Viver a Vida, escrita por Manoel Carlos e exibida entre 14 de setembro de 2009 e 14 de maio de 2010, na faixa de 21h;

Cheias de Charme, escrita por Filipe Miguez e Izabel de Oliveira e exibida originalmente entre 16 de abril e 28 de setembro de 2012, na faixa de 19h;

Amor de Mãe, escrita por Manuela Diaz, e exibida em duas partes devido à paralisação das gravações por causa da pandemia de Coronavírus: a primeira entre 25 de novembro de 2019 e 21 de março de 2020, e a segunda entre 15 de março a 9 de abril de 2021; ambas as partes foram exibidas na faixa de 21h.

Ao analisar esses produtos, buscamos estabelecer uma comparação entre as novelas exibidas no mesmo horário, visto que possuem características distintas na narração - a faixa das 19h notadamente apresenta a trama de uma forma mais leve e com um certo humor, enquanto as novelas exibidas às 21h possuem um enredo mais dramático. Também buscamos analisar se a representação das personagens negras e a abordagem do racismo tem apresentado diferenças ao longo do tempo, visto que entre a exibição original das novelas há uma passagem de tempo de 17 anos.

2.1.1 Enredo das personagens escolhidas

Da Cor do Pecado⁶

Preta de Souza (Taís Araújo) é uma mulher maranhense que desde jovem trabalha vendendo ervas em uma feira de São Luís. Ela se apaixona por Paco (Reynaldo Gianecchini), um homem de classe alta do Rio de Janeiro. Entretanto, os dois sofrem um golpe de Bárbara (Giovana Antonelli), ex-noiva de Paco, que consegue afastar os dois. Após voltar ao Rio, Paco sofre um acidente no mar e é dado como morto - mas na verdade ele assume o lugar do irmão gêmeo Apolo, do qual ele não tinha conhecimento. Pouco tempo após ver a notícia de Paco em um jornal, Preta descobre que está grávida, o que a consola. Preta decide criar sozinha o filho Raí sem procurar a família de Paco.

Após a morte da mãe, Preta decide ir para o Rio de Janeiro apresentar Raí à família de Paco. Entretanto, ela sofre diversos ataques de Bárbara, que tenta a todo custo evitar a aproximação de Afonso (Lima Duarte), pai de Paco, e Raí. Preta se envolve com o advogado Felipe (Rocco Pitanga), mas Paco, se passando por Apolo, se aproxima da moça e os dois acabam ficando juntos. Somente no final Paco revela sua identidade e é provado que Raí é realmente filho dele. Preta e Paco ficam juntos.

Viver a Vida⁷

Helena (Taís Araújo) é uma jovem modelo que decide largar a profissão para se casar com o milionário Marcos (José Mayer). Ela passa a ter uma relação conturbada com a ex-mulher de Marcos, Tereza (Lília Cabral) e com sua filha Luciana (Alinne Moraes), que também é modelo e inveja o sucesso da madrasta.

Logo no começo da trama, Helena e Luciana viajam com a agência para um desfile internacional. Lá, Helena sofre diversas provocações de Luciana, o que provoca discussões entre as duas. Na volta, Luciana sofre um acidente de ônibus e fica tetraplégica. Ao longo da trama, Helena descobre as traições do marido e se separa dele. Ela se envolve com Bruno

⁶ Fonte: <[Trama Principal | Da Cor do Pecado | memoriaglobo](#)>

⁷ Fonte: <[Trama Principal | Viver a Vida | memoriaglobo](#)>

(Thiago Lacerda), que mais tarde descobre ser filho de Marcos. Helena termina a novela casada com Bruno e reconciliada com Luciana.

Cheias de Charme⁸

Penha (Taís Araújo) é uma empregada doméstica que criou os irmãos mais novos sozinha. É casada com Sandro (Marcos Palmeira), com quem tem um filho - é ela quem sustenta o marido também. Penha trabalha na casa da cantora Chayene (Cláudia Abreu), de quem sofre humilhações.

Um dia, após chegar atrasada no serviço, Penha é agredida por Chayene e decide denunciá-la. Na delegacia, ela conhece Socorro (Leandra Leal) e Cida (Isabelle Drummond), que também são empregadas domésticas. Elas se tornam amigas e formam o grupo musical *As Empreguetes*, que se torna um sucesso. Apesar dos problemas que enfrentam ao longo da trama, o grupo sobrevive. Apesar das frequentes crises no casamento, Penha termina a novela ao lado de Sandro.

Amor de Mãe⁹

Vitória (Taís Araújo) é uma advogada bem sucedida que defende políticos e empresários de ética duvidosa, entre eles Álvaro (Iranthir Santos). Ela começa a trama casada com Paulo (Fabrício Boliveira), e nutre o desejo de ser mãe. Após se separar, ela adota Tiago (Pedro Guilherme Rodrigues). No mesmo período, ela descobre que está grávida de Davi (Vladimir Brichta), com quem passou uma noite.

Vitória guarda um segredo: ela foi mãe na adolescência e entregou o bebê a uma traficante de crianças. Ao se aproximar de Lurdes (Regina Casé), ela descobre que esse filho é Sandro (Humberto Carrão), que até então acreditava ser filho de Lurdes. A descoberta a faz se reaproximar de Raul (Murilo Benício), pai de Sandro, com quem termina a trama.

⁸ Fonte: <[Trama Principal | Cheias de Charme | memoriaglobo](#)>

⁹ Fonte: <[Estreia de 'Amor de Mãe': Taís Araujo é uma advogada bem-sucedida que sonha em ser mãe | vem por aí | gshow \(globo.com\)](#)>

2.1.2 *Corpus da pesquisa*

Para a análise, foram selecionadas entre quatro e cinco cenas de cada uma das novelas citadas acima, que mostram momentos importantes da protagonista com personagens do seu núcleo. A seleção das cenas se deu primeiramente pela leitura do enredo no site Memória Globo. Os critérios dessa escolha foram baseados na relação próxima dos personagens envolvidos e na importância dessa cena para a continuidade da trama. Embora o número de cenas selecionadas não permita esgotar toda a discussão sobre as relações de racismo vividas pelas protagonistas, entendemos que analisar cenas importantes para o enredo da novela são o ponto de partida para entender, de forma geral, como se dá a materialização do racismo através da linguagem.

O procedimento de análise consistiu em assistir as cenas selecionadas, descrever o que nela se passava, escrever a ação principal da cena e, a partir disso registrar o papel actancial da protagonista frente a essa ação, além das formas com que elas são nomeadas e qualificadas pelas outras personagens.

Além das cenas específicas que foram escolhidas, analisamos também, à luz das autoras feministas negras, como as caracterizações das personagens acontecem -incluindo, por exemplo, a descrição que o próprio site memória Globo trás das personagens, além dos figurinos e cabelo pertencentes à caracterização das protagonistas- já que entendemos que elas também são importantes mobilizações para a materialização do racismo.

CAPÍTULO 3 - ANÁLISES

Para fins de organização da análise, apresentaremos nossas observações e reflexões divididas por novelas. As cenas escolhidas para análise estão identificadas no anexo ao final do trabalho (p. 52), e ao longo das análises faremos referência à cena analisada em questão. Após as análises, procuraremos aglutinar e tensionar as observações encontradas de modo a gerar, na seção considerações finais, nossas principais conclusões.

3.1 *Preta*, novela da *Cor do Pecado* (2004)

Preta é uma personagem com uma grande marcação de raça, que já começa pelo próprio nome. O fato da protagonista da trama ser nomeada *Preta* sugere que a construção da personagem é uma tentativa de universalizar as experiências das mulheres negras. A personalidade de *Preta* é pouco trabalhada e ela apresenta pouca individualidade, o que nos leva a crer que ela foi incluída na trama para falar por todas as mulheres pretas. Essa característica, portanto, não traz representatividade ao grupo, já que essa abordagem a coloca como “mais uma” mulher negra, o que está de acordo com Bueno (2020), que afirma que as mulheres pretas são colocadas em um mesmo grupo de vivências e a elas são negadas a individualidade e a subjetividade.

O título da novela, *Da cor do pecado*, é construído por um procedimento de qualificação: atribui uma característica específica à cor preta. Sabemos que se trata da cor, preta, por objetivamente verificarmos na imagem a inscrição textual sobre uma pele negra. Contudo, a relação entre tal pele/cor e o pecado é realizada de modo subjetivo, pois revela um imaginário, uma representação estereotipada, de valor sexual e objetificante para pessoas negras. Também na imagem temos um reforço visual para essa representação, já que está enquadrado o colo de uma mulher preta.



Figura 5 - abertura da novela. Fonte: Memória Globo

Essa associação - das pessoas negras com o pecado - se mostra em consonância com a ideia muito disseminada de que as mulheres negras possuem uma sexualidade desviante e pecaminosa, que teve origem no período escravocrata. Conforme hooks (2019), a moral europeia culpou as mulheres brancas pelo pecado original. Por muitos séculos, elas foram consideradas sedutoras sexuais em virtude disso. Entretanto, com a chegada das mulheres negras nas Américas, essas foram consideradas “selvagens sexuais”, que naturalmente seduziam os homens brancos, enquanto as mulheres brancas passaram a ser vistas como puras e virtuosas, e se tornaram o modelo padrão de sexualidade.

Na novela, podemos ver a associação desse estereótipo com a protagonista. Preta é frequentemente colocada no papel de selvagem, já que além da cor negra, ela também é natural de São Luís, no Maranhão, o que destoa dos outros personagens da trama, brancos e pertencentes à classe alta do Rio de Janeiro. Ela é considerada uma pessoa de fora, que não pertence àquele lugar.

Essa característica pode ser vista desde o primeiro capítulo. Paco conhece Preta em sua viagem a São Luís, e se encanta ao vê-la dançando o *tambor de crioula*¹⁰. Ele vê a moça com o olhar de alguém de fora, que não pertence àquele lugar, quase como um estrangeiro. Preta é o alvo de sua admiração e fascínio. Essa cena representa o que diz Lélia Gonzalez (1984) sobre a exaltação da mulata do carnaval, quando homens de diversas partes do mundo voltam os seus

¹⁰ O tambor de crioula é uma expressão típica maranhense, de matriz africana. É ao mesmo tempo uma forma de entretenimento e uma homenagem a São Benedito, considerado o protetor dos negros. <[Tambor de Crioula: marcas da resistência cultural e religiosa | São João 2022 no Maranhão | G1 \(globo.com\)](#)>

olhares para assistidas e as admiram como ícones sexuais. Apesar de se enquadrar em outro contexto, a cena mostra que Paco vê Preta com exotividade, com fascínio pela sua aparência, que é diferente da realidade em que ele vive.

O outro lado da mulata, conforme Gonzalez (1984), é a empregada doméstica, sempre tida como inferior e submissa aos brancos. Esse estereótipo também é associado a Preta, conforme podemos ver nas cenas analisadas. Das cinco cenas escolhidas, Preta está no papel de paciente da ação em quatro delas, ou seja, ela sofre a ação, o que não é esperado de uma protagonista.

Nas cenas *“Preta e Paco se conhecem na feira”*, *“Bárbara falsifica o resultado do exame de DNA de Raí”* e *“Afonso oferece dinheiro para passar mais tempo com Raí”*, Preta é vítima de ações que contestam o seu caráter. Uma vez colocada no papel actancial de vítima, Preta reage em resposta, se defendendo das acusações e ofensas que lhe são proferidas. Isso mostra que Preta passa mais tempo orbitando as histórias dos outros personagens do que ditando o andamento da trama. Ademais, as próprias ações em questão já se mostram como uma materialização do racismo: a tentativa de Paco de “comprar” a atenção de Preta; a falsificação do teste de DNA de Raí planejado por Bárbara; o frequente questionamento de Afonso sobre o caráter de Preta.

Apenas na cena *“Germana pede que Preta fique mais tempo no Rio”* é que Preta, apesar de paciente, é beneficiária da ação. Na cena, Germana pede a Preta que fique mais tempo no Rio de Janeiro e oferece apoio financeiro para que ela consiga prolongar a estadia. Entretanto, Preta recusa o benefício que lhe foi oferecido por uma questão de valores.

A única cena analisada em que Preta exerce o papel de agente da ação é *“Preta pede que Felipe não a procure mais”*. Ao longo da trama, Preta vive um romance com Felipe. Ao descobrir que ele viu um homem parecido com Paco, a protagonista interpreta a situação como um sinal para que os dois não fiquem juntos, e pede para que ele não a procure mais. É importante notar que Preta desempenha o papel de agente apenas com o único homem negro do núcleo. A relação estabelecida entre os dois é de igualdade, o que permite que Preta decida a sua ação - entretanto, essa decisão gira em torno de Paco.

Os processos de nomeação e qualificação dados a Preta também se mostram como uma forma de materialização do racismo, reproduzindo diversos estereótipos associados às pessoas negras. Na cena em que Preta e Paco se conhecem, a protagonista recusa a oferta de dinheiro de Paco, e ele diz que ela “não é fácil” por ter se ofendido com a proposta. Essa interação mostra a diferença de classe entre os dois personagens. Paco, um homem rico, acredita que uma relação pautada na “prestação de serviços” é comum, e que uma mulher de classe baixa

como Preta não recusaria uma oferta de dinheiro. Isso reforça o estereótipo de “empregada doméstica” analisado por Gonzalez (1984), que mostra que a relação entre uma mulher negra e um homem branco é criada principalmente pela prestação de serviços, que traz uma dimensão de posse sobre o corpo da mulher negra. Ao recusar, Preta mostra como é uma aproximação baseada em recursos financeiros é constrangedora.

Bárbara, a antagonista de Preta, nomeia e qualifica a protagonista de forma negativa, durante toda a trama, para descredibilizá-la. Na cena analisada, ela usa palavras como “golpistinha”, “ordinária”, “mulher louca”, “perigosa”, “ladrazinha barata” e “favelada” para se referir a Preta, com o objetivo de mostrar que ela é uma pessoa que não pertence àquele lugar. O uso do diminutivo nos adjetivos “golpistinha” e “ladrazinha” é proposital, inserido como forma de evidenciar a suposta diferença entre as personagens Bárbara, uma mulher branca e rica, que performa a identidade padrão (Silva, 2000) e por isso acredita ser superior a Preta, uma mulher negra e pobre. Dessa forma, além de usar termos que questionam o caráter da personagem, o uso do diminutivo é empregado para ressaltar ainda mais a diferença entre as duas. A referência à cor de Preta aparece na fala *“a sua ficha é preta mesmo, né Preta?”*. Com essa frase, a identidade racial e o nome de Preta são associados a algo ruim, sem valor e sem moral, o que possui um cunho racista - a cor de Preta é ruim, assim como a sua reputação naquele local.

Afonso, que na cena analisada assume o papel de agressor de Preta, a nomeia como “mulher” e “criatura” e usa as qualificações “mulher sem nenhuma moral”, “ladra ordinária”, e “influência nefasta”. Ao nomear Preta como “mulher” e “criatura”, Afonso nega a sua existência e a sua identidade (Charaudeau, 2008), considerando-a indesejada naquele ambiente.

Podemos afirmar que Preta possui dois personagens aliados em seu núcleo: Germana e Felipe. Germana a qualifica como “querida”. Felipe se refere a Preta apenas pelo seu nome, sem nenhum questionamento à sua conduta moral ou referência a sua cor, o que mostra a igualdade entre os dois.

Conforme apontado nas análises acima, Preta é tida como “indesejada” e “intrusa” em diversos momentos da novela. Isso reflete na imagem e no comportamento da personagem, que ao longo da novela vai se transformando para se adaptar ao novo ambiente.



Figura 6 - Preta, caracterizada na primeira fase da novela, no Maranhão.

Fonte: Memória Globo

Na primeira fase da novela, Preta é apresentada com o cabelo cacheado e frequentemente solto, usando vestidos estampados e acessórios que demarcam uma regionalidade. No Rio de Janeiro, com os diversos ataques à sua origem e sua cor, Preta passa a apresentar uma aparência mais embranquecida, como uma tentativa de ser aceita pela família de Paco. O cabelo aparece mais alisado e por vezes preso, e as roupas e acessórios ficam mais alinhados aos usados pelas outras personagens femininas do Rio de Janeiro.

A necessidade sentida por Preta de se adaptar a um padrão de beleza branco é histórica e tem origem nas teorias eugenistas divulgadas no século XIX. Nesse período, era amplamente aceita no meio científico a ideia da existência de raças humanas - com pressuposto biológico, e não social, como trabalhamos aqui - e uma suposta hierarquia entre essas raças. Essa hierarquia determinava que os brancos eram superiores aos negros, considerados exóticos, incivilizados e inferiores (Lourenço, 2021).

Em nome da criação de uma identidade brasileira cientificamente evoluída, as autoridades brasileiras incentivaram a imigração de europeus para promover o embranquecimento da população. Diante da falha em embranquecer a população fisicamente, as estratégias passaram a ser psicológicas e simbólicas, através das constantes opressões presentes nas relações sociais (Cruz; Martins, 2017), que forçam as pessoas negras a apresentarem traços e comportamentos próximos da elite branca para serem aceitos em

determinados ambientes. Diante disso, a mudança de Preta é uma estratégia de sobrevivência junto a um grupo que a considera inferior.



Figura 7 - Preta passa a apresentar traços mais embranquecidos no decorrer da trama.

Fonte: reprodução/ Globoplay

Através dessa reflexão, podemos concluir que o racismo sofrido por Preta é marcado principalmente através da linguagem. Nem sempre os personagens que se opõem a ela fazem referências a sua cor, mas a contestação do seu caráter é uma constante. Ela precisa, por toda a trama, provar a paternidade do filho Raí, que é sempre questionada por Bárbara e Afonso. Mesmo após a confirmação de que Raí é realmente neto de Afonso, a desconfiança em relação a Preta continua. Ela é vista por Afonso como uma mulher interesseira, que se aproximou dele por causa de sua fortuna. Em contraponto, Bárbara, que também afirmava ter um filho com Paco, nunca foi submetida a um teste de DNA ou às mesmas ofensas que Preta.

A pesquisa realizada por Lemos (2008) mostra que as mulheres negras são geralmente escolhidas para serem parceiras sexuais, mas preteridas para um relacionamento afetivo estável, que engloba a formação de família, filhos, casamento e relação durável. Trazendo essa informação para o nosso objeto de análise, compreendemos que Afonso possui esse pensamento em relação a Preta. Ele se recusa a aceitar que Paco teve um filho com uma mulher preta e pretendia se casar com ela, mesmo estando noivo de Bárbara, uma mulher branca. Da

mesma forma, Bárbara se sente hostilizada com a escolha de Paco em ficar com Preta, uma mulher que ela considera inferior.

O embranquecimento, que identificamos como uma das estratégias de Preta para ser aceita junto à família de Afonso, mostra o esforço de uma mulher negra em ser mais respeitada e tratada com igualdade. Entretanto, constatamos que isso não acontece, já que, com exceção de Germana, os outros personagens brancos continuam vendo ela como uma invasora naquele ambiente. O maior aliado de Preta na história é Felipe, um homem negro, o único que estabelece com ela uma relação de igualdade.

3.2 *Helena*, novela *Viver a Vida* (2008)

Viver a Vida foi a primeira novela do dramaturgo Manoel Carlos a apresentar uma *Helena*¹¹ negra e jovem. Essa também foi a primeira novela protagonizada por Taís Araújo no horário principal da Globo, às 20h. Apesar do marco, o racismo não é discutido no enredo. As ações socioeducativas apresentadas na novela incluíam apenas a tetraplegia.¹²

Ao não dar enfoque na discussão racial, a produção da novela ignorou que o racismo é estrutural (Almeida, 2019) e permeia todas as relações, o que podemos perceber ao longo da trama. Helena, a única personagem negra do núcleo principal, é alvo da inveja de Luciana e Tereza, que buscam várias formas de atacá-la.

Logo nos primeiros capítulos, na cena “*Helena e Luciana discutem*” Luciana afirma que a protagonista apenas alcançou o sucesso por causa de um aborto que fez no passado, o que possibilitou que ela seguisse a carreira. Dessa forma, Helena é vítima da ação de Luciana, que a qualifica como uma “mulher que faz aborto”. A fala de Luciana deslegitima toda a trajetória de Helena e a reduz apenas a uma ação do passado - mesmo Helena tendo sido pressionada a realizar o aborto. Isso mostra o quanto o sucesso profissional de Helena - e de tantas mulheres pretas - é questionado pela branquitude, já que a ideologia racista perpetuada na sociedade considera as mulheres negras pouco capazes (Almeida, 2019). Por isso, uma mulher preta, independente e bem sucedida causa estranheza na branquitude, que espera que

¹¹ As protagonistas da maior parte das tramas escritas por Manoel Carlos se chamavam *Helena*. A inspiração para o nome é *Helena de Tróia*, personagem da mitologia grega que tinha a reputação de ser a mulher mais bonita do mundo. <[Manoel Carlos 90 anos: relembre as Helenas do autor | Mundo de novela | gshow \(globo.com\)](#)>

¹² A novela apresentava, ao final de cada capítulo, o depoimento de pessoas que superaram tragédias pessoais – a maior parte dos depoentes eram paraplégicos ou tetraplégicos. <[Bastidores | Viver a Vida | memoriaglobo](#)>

ela se mantenha em lugar controlado (Bueno, 2020) destinado a ela - lugar este que têm como objetivo mantê-la em uma posição de subalternidade.

Mais adiante, na cena “*Tereza culpa Helena pelo acidente de Luciana*”, a protagonista é questionada novamente sobre o aborto. Nessa cena, além de acusar Helena de ter se tornado bem sucedida em decorrência de um aborto, Tereza também afirma que a protagonista superou o racismo, a pobreza e conseguiu se casar com um homem rico, inferindo que ela conseguiu tudo que almejava.

A fala emblemática de Tereza permite várias análises. Helena conseguiu sair da pobreza por seu trabalho e passou a ser respeitada por ele, mas isso não significa que ela tenha “superado” o racismo, já que, como uma mulher negra, ela continua sendo vítima desse sistema de opressão. Afirmar que o enriquecimento livrou a personagem do racismo é corroborar com o mito da democracia racial e com a meritocracia - ideias que sugerem que as pessoas pretas são culpadas por suas próprias mazelas e podem se libertar delas através de seus esforços (Almeida, 2019), o que naturaliza as violências sofridas por esse grupo. Além disso, afirmar que o relacionamento com um “homem rico” era um objetivo para Helena é sexista, porque sugere que todas suas conquistas até ali foram uma forma de conquistar um homem de classe alta.

A qualificação feita por Tereza aproxima Helena da imagem de controle da *black lady* (Bueno, 2020), ao afirmar que ela superou todas as adversidades, inclusive o feto que gerava, para se dedicar à carreira.

Dessa forma, identificamos, novamente, o controle sobre o corpo de uma mulher negra, que apesar de supostamente “não sofrer racismo”, tem a sua intimidade invadida e exposta por uma mulher branca que a coloca em um nível inferior.

Na mesma cena, Tereza culpa Helena pelo acidente que deixou Luciana tetraplégica. Helena tenta se defender, mas é chamada de “petulante”. Ribeiro (2018) argumenta que reações como essa são comuns quando uma mulher negra não se curva às expectativas de controle do grupo dominante.

O encerramento mostra Helena se ajoelhando e pedindo perdão a Tereza, que desfere uma bofetada contra ela. Além da violência física, a ação de Tereza mostra uma violência simbólica contra Helena ao castigá-la por um acontecimento que não era de sua responsabilidade, o que pode ser uma forma de tornar a protagonista “dócil” e amedrontada, para que não contrarie a sua vontade, conforme argumenta bell hooks (2019). A cena se torna ainda mais problemática por ter sido exibida na semana da consciência negra, e mesmo assim mostrar a protagonista numa posição de submissão em relação a uma personagem branca.



Figura 8 - Helena se ajoelha e pede perdão a Tereza

Fonte: reprodução/ YouTube

A ação de Tereza durante a cena é uma forma de se reafirmar como superior, já que Helena, portadora de uma identidade considerada desviante, está ocupando um espaço que antes pertencia a ela. Mais uma vez, Helena é colocada no papel actancial de vítima e qualificada como “criminoso” pelo acidente de Luciana. Ela não responsável por essa ação; entretanto, na visão de Tereza, ela é uma malfeitora por ter se casado com seu ex-marido, feito um aborto e ter tomado uma decisão que culminou no acidente de Luciana. A revolta de Tereza é, sobretudo, por ver uma mulher negra e jovem ocupando espaços que antes pertenciam a ela.

Helena também é vítima na cena “*Marcos fica enciumado pela retomada da carreira de Helena*”. Apesar de se manter vários relacionamentos extraconjugais, Marcos tem um forte sentimento de posse por Helena. Na cena analisada, Marcos se irrita com Helena por ela retornar à carreira de modelo. Ele usa termos como “mulher casada”, “minha mulher” e “minha esposa”. Como vítima da ação, Helena reage em resposta dizendo que não abrirá mão de sua independência e liberdade em nome do relacionamento. A fala de Marcos expõe o sentimento de posse que geralmente homens brancos têm em relação a mulheres negras, o que é uma herança do período colonial em que as mulheres escravizadas eram posse de seus senhores e precisavam satisfazer todas as suas vontades (Gonzalez, 1984).

Por fim, Helena também é colocada no papel de vítima na cena “*Bruno revela que é filho de Marcos*”. Ao descobrir quem é filho do ex-marido de Helena – com quem, nessa altura

da trama, namora- Bruno imediatamente conta a verdade a Helena. Assim, mesmo que de forma involuntária, ele atua como agressor da protagonista, que é impactada pela notícia. Dessa vez, ela reage em negociação, tentando encontrar uma forma de que o relacionamento dos dois fique bem apesar da descoberta improvável. A conversa tem um tom afetuoso e ele a chama apenas pelo nome, o mostra uma igualdade entre os dois.

Assim como Preta, Helena também performa predominantemente o papel de paciente e vítima das ações da trama. Apesar de protagonista, ela não tem um enredo próprio, e apenas acompanha o desenrolar da história da família de Marcos - principalmente a recuperação de Luciana, que passa a ser o foco da novela.

Dessa forma, apesar de ser a protagonista do principal horário de novelas da Globo e ter uma caracterização que demonstra ascensão social e prestígio profissional - devido a uma atividade que coloca em foco a beleza e o corpo da atriz - não vemos um avanço em relação à representação de mulheres negras, já que Taís continuou relegada a um papel com pouca relevância para a trama.



Figura 9 - Helena em Viver a Vida

Fonte: [Manoel Carlos 90 anos: lembre as Helenas do autor | Mundo de novela | gshow \(globo.com\)](#)

Um ponto positivo que notamos em relação à imagem da personagem é o cabelo, que aparece com cachos mais definidos e volumosos. À época da exibição da novela, tornava-se popular no Brasil redes sociais como Facebook e YouTube, que se tornaram ambientes de divulgação de conteúdos sobre o cuidado com cabelos cacheados e crespos, bem como

responsáveis pelo surgimento de comunidades de apoio entre mulheres negras que atuavam como resistência ao afirmar a beleza de diferentes texturas de cabelo (Matos, 2016). Também nessa década se tornaram mais populares marcas de cosméticos especializadas em cabelos cacheados e crespos (Passos, 2019). Associado a esse movimento, a representação de uma modelo de sucesso e ligada ao mundo da moda que usa o cabelo de forma natural pode ter sido benéfica para a autoimagem de mulheres negras.

3.3 *Penha*, novela *Cheias de Charme* (2012)

Ao contrário das duas personagens analisadas anteriormente, observamos que *Penha* é uma personagem que possui uma maior complexidade em sua trama. Ela influencia o enredo da novela, atua em diferentes núcleos e se transforma ao longo da narrativa. Outra diferença é que ela não é a única protagonista e divide a centralidade da história com Rosário e Cida (personagens brancas), com quem forma o grupo musical *As Empreguetes*. O site GShow descreve *Penha* como:

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

Diante desse perfil, percebemos que a imagem da protagonista se aproxima do estereótipo de empregada doméstica descrito por Lélia Gonzalez (1984). *Penha* é uma mulher sobrecarregada, que cuida dos dois irmãos caçulas e do filho sozinha, já que o marido não desempenha nenhuma atividade que traga retorno financeiro, ou seja, ela é o arrimo de família. Também fica perceptível que a condição de *Penha*, embora exaustiva, é mostrada de uma forma romantizada, como uma “heroína brasileira”. Essa representação pode ser ligada à teoria freyriana de que as mulheres negras exerceram um papel mediador nos conflitos étnico-raciais no Brasil por serem agentes da miscigenação e “pau pra toda obra” nas atividades econômicas (Pacheco, 2008). Em outras palavras, as mulheres negras são consideradas por Gilberto Freyre o grupo que permitiu a construção de uma “democracia racial” no Brasil.

No começo da história, Penha é constantemente humilhada por Chayene, sua patroa, que desempenha o papel actancial de agressora, conforme observamos na cena “*Chayene agride Penha*”. Como vítima, Penha é nomeada como “curica”, “égua” e “jumenta”, além de ser referida como “isso aí”. A escolha de não se referir a Penha pelo nome mostra que Chayene nega a sua existência (CHARAUDEAU, 2008) e contribui para a sua animalização, o que está em consonância com o estereótipo descrito por Gonzalez (1984). O condomínio onde Chayene mora se chama *Casagrande*, um nome que também é indicativo de como Penha é tratada.

Dentre as cenas analisadas, Penha performa o papel actancial de vítima apenas em relação a Chayene. Entretanto, mesmo reagindo em fuga diante do confronto, ela luta por seus direitos ao processar a patroa, o que mostra o protagonismo da personagem. É importante notar que a disputa entre as duas se situou no mesmo período de discussão da PEC das domésticas¹³, que foi aprovada em 2013, ano seguinte à exibição da novela.

A violência sofrida por Penha também é sexual. Na cena “*Alejandro assedia Penha*”, o seu patrão, um homem branco de classe alta, enxerga o corpo de Penha e a sua posição de prestadora de serviços como uma permissão para violentá-la sexualmente. Vemos nesse ponto uma associação com o conceito de mucama (GONZALEZ, 1984) uma mulher negra que, no período escravocrata, realizava as tarefas domésticas e era alvo do desejo sexual do homem branco.

Penha é a única negra dentre as empreguetes e também a mais velha delas. Isso faz com que, em alguns momentos da trama, ela seja colocada numa posição de aconselhadora de Rosário e Cida, que são mais jovens e brancas, e nem sempre ela é a agente da ação. Na cena “*As empreguetes se conhecem na delegacia*”, Penha é beneficiária da ação das amigas, que a incentivam a conseguir uma vida melhor.

O cuidado constante de Penha com a família somado ao cuidado com Cida e Rosário a aproximam, no começo da trama, à imagem de controle da *mammy* (Bueno, 2020) uma mulher negra que dedica a sua vida a cuidar de outras pessoas. Entretanto, a complexidade da personagem permite que ela escape dessa imagem após alguns capítulos.

O protagonismo mostrado por Penha, diferentemente de Preta e Helena, permite que ela defina os rumos da sua história e não se prenda a relações amorosas. Isso fica bem claro na cena “*Penha expulsa Sandro de casa*” quando ela termina o relacionamento com o marido. Ao longo da trama se envolve com outros personagens e se mostra uma mulher livre para escolher

¹³ <[Senado aprova PEC das Domésticas: veja os direitos que já vão valer - Notícias - Portal da Câmara dos Deputados \(camara.leg.br\)](#)>

com quem quer se relacionar; ela não hesita em sair de um relacionamento que não a agrada, o que mostra uma predominância do papel actancial de agente.

O sucesso como cantora permite que Penha ascenda economicamente e não precise mais trabalhar como doméstica, o que possibilita que ela se torne ainda mais independente, mas principalmente, mais respeitada pelos outros personagens. Ao contrário do que é esperado, Penha continua vivendo no *Morro do Borracho* e mantém sua família como prioridade.



Figuras 10 e 11 - Penha antes e depois do enriquecimento como cantora

A imagem de Penha não se altera muito após o sucesso como cantora. O cabelo, apesar de alongado com apliques, continua cacheado, o que mostra que a protagonista não aderiu ao ideal de embranquecimento. Uma diferença maior se nota nas roupas: apesar de se manter usando peças parecidas com as de antes, elas passaram a ter mais brilhos, assim como os acessórios usados pela personagem, o que é uma estratégia para mostrar o novo status e ser mais respeitada.

Observamos também que Penha é tratada com mais igualdade nas relações com outros personagens, o que é perceptível na forma como ela é nomeada e qualificada. Com exceção de Chayene, os outros personagens a chamam pelo nome, e por vezes a qualificam com termos

que demonstram afeto, como “amiga”, mesmo nas cenas em que são mostradas algum desentendimento, como “*as empreguetes decidem se separar*”. Vemos também que na cena “*Sandro reconquista Penha*”, o personagem nomeia Penha como “pretinha”. Entretanto, esse termo não é usado para diminuir a personagem, e sim para demonstrar o carinho que sente por ela.

Podemos associar a maior igualdade vivenciada por Penha à presença de mais personagens negros e de classe baixa na trama, em decorrência do já citado Estatuto da Igualdade Racial, aprovado dois anos antes da exibição da novela.

3.4 *Vitória*, novela *Amor de Mãe* (2020)

Vitória é uma advogada bem sucedida na carreira e financeiramente e, assim como Penha, é uma personagem muito complexa e que apresenta mudanças ao longo da trama. Ela tem objetivos bem definidos e faz o possível para alcançá-los.

O percurso da personagem ao longo da trama nos permite observar que o seu perfil se aproxima da imagem de controle da *black lady* (BUENO, 2020) uma mulher negra que enfrenta todas as adversidades com o propósito de construir uma carreira e prosperar financeiramente. Por vezes, Vitória é mostrada como uma mulher fria, que persegue os seus objetivos incansavelmente. Na cena “*Paulo e Vitória se separam*”, vemos que esse é um dos motivos que provocam o divórcio, o que também é uma das características da *black lady* - uma mulher que se dedica muito à carreira e acaba intimidando os homens ao seu redor, e por isso, não consegue manter um relacionamento. As qualificações da personagem também ajudam a reforçar a sua associação com a imagem de *black lady*: na cena em questão, Paulo a qualifica como “grosseira”. Além disso, o próprio site Gshow, ao traçar o perfil da personagem, apresenta as qualificações “implacável” e “cruel”¹⁴, descrições típicas de uma *black lady*.

Como uma mulher de classe alta, ela é respeitada por outros personagens, mas isso não impede que ela vivencie situações de racismo, que são apresentadas em alguns momentos. Esse fato nos confirma o quanto a ideologia racista está enraizada na estrutura da sociedade (Alemida, 2019) e não poupa nem mesmo as pessoas que ascenderam socialmente e dispõem de mais poder. Apesar disso, o status de Vitória permite que ela se imponha e tenha sua reação validada pelas personagens que estão à sua volta.

¹⁴ <[De advogada implacável a mãe carinhosa, relembre as fases de Vitória em 'Amor de Mãe' | Amor de Mãe | gshow \(globo.com\)](#)>

A condição financeira de Vitória também confere a ela uma maior autonomia da sua sexualidade. Historicamente, os corpos de mulheres pretas estão no centro de disputas de poder, já que, no período colonial, o direito reprodutivo das mulheres escravizadas também era propriedade dos senhores, que exploravam a fertilidade dessas mulheres para obtenção de lucro (Davis, 2016). A interseccionalidade da objetificação dos corpos negros com o sexismo presente na nossa sociedade patriarcal continua negando o controle de natalidade às mulheres, que não têm a liberdade para viverem sua sexualidade, mesmo que estejam dispostas a vivenciar sozinhas a maternidade (França; Brauner, 2018).

Por isso, é um grande avanço a decisão de Vitória em conquistar a maternidade mesmo sem um parceiro. Isso acontece, primeiramente, na adoção de Tiago, e novamente quando engravida de Davi, com quem ela se relaciona por apenas uma noite. Devido a sua independência financeira, esse fato não é usado por outros personagens para diminuí-la; pelo contrário, ela recebe apoio da família e de Davi, que apesar de não manter um relacionamento com Vitória, se mostra presente na função de pai. Essa é uma grande diferença em relação às outras personagens, que sofriam com a vigilância de seus corpos.

As relações de poder relacionadas às classes sociais ficam explícitas em diversas cenas. Como patroa, Vitória não perpetua o padrão de exploração com os seus funcionários e mantém uma relação de respeito com eles. Nas cenas “*Vitória conta a Lurdes que é mãe de Sandro*” e “*Vitória explica a Sandro porque o abandonou*”, Vitória desempenha o papel de agressora, mesmo que de forma involuntária, em ao descobrir ser a mãe biológica de Sandro, que até então acreditava ser filho de Lurdes. Mesmo assim, uma hierarquia patroa/empregada pode ser notada já que Lurdes a nomeia como “dona Vitória” ou “senhora”, e Sandro também a nomeia como “senhora”, apesar da situação conflituosa.

Em algumas cenas Vitória desempenha um papel de submissão em relação a Álvaro, o empresário a quem representa. Em algumas cenas, fica claro o sexismo de Álvaro, que também demonstra um sentimento de posse ao qualificar Vitória como “minha advogada”, ou seja, uma sensação de domínio de um corpo negro. Atribuímos a isso a interseccionalidade entre as opressões entre raça, gênero e classe (Akotirene, 2018) que gera uma violência maior sofrida por Vitória nas ações praticadas por Álvaro.

Entretanto, Vitória recobra o papel de agente e se mostra segura em suas decisões, mesmo em situações que prejudicam a sua carreira, como na cena “*Vitória rasga o contrato n frente de Álvaro*”, que faz com que ela perca boa parte dos seus bens. Após o pedido de demissão da PWA, empresa de Álvaro, Vitória muda a sua prioridade da carreira para a família, e passa a ser representada como uma mãe amorosa, o que ajuda a quebrar a imagem de *black*

lady desempenhada por ela. A partir daí, ela passa a sustentar sua família como costureira e aparece mais frequentemente com roupas mais simples, o que mostra a mudança de imagem da protagonista.

Do ponto de vista discursivo, Vitória desempenha majoritariamente o papel actancial de agente, mostrando o protagonismo da personagem, que determina os rumos da história. Devido ao seu status social, apenas o processo de nomeação e qualificação (Charaudeau, 2008) feito por Álvaro tentam diminuí-la, devido ao seu sexismo e posição de chefe. As relações da personagem nas cenas analisadas não indicam tentativas de diminuí-la ou negar a sua existência.



Figura 12 - Vitória em Amor de Mãe. Fonte: GShow

A caracterização de Vitória é a primeira, dentre as personagens analisadas, que permite que Taís Araújo apareça com o seu cabelo natural, com textura crespa. Essa aparição evoca o empoderamento atrelado ao cabelo, uma forma de autoafirmação da identidade negra. O empoderamento indica o questionamento de poder e as opressões vigentes por membros de grupos minoritários (Berth *apud* Lourenço, 2021), uma característica que identificamos na trajetória de Vitória.

No período da trama em que Vitória passa por dificuldades financeiras, ela aparece nos capítulos diversas vezes com o cabelo preso em um coque, o que pode ser um indicativo de que a personagem teve o seu empoderamento cerceado pela perda dos bens. Ao conseguir recuperar a carreira na advocacia, voltamos a vê-la com os cabelos soltos. Através dessa observação, podemos afirmar que o cabelo de Vitória não é apenas um elemento de caracterização, mas sim um reflexo de sua autoimagem e independência.

3.5 Síntese das análises

Através do resultado da análise, percebemos as diferenças nas representações das protagonistas interpretadas por Taís Araújo no intervalo de 17 anos.

As duas primeiras protagonistas, Preta e Helena, frequentemente desempenham o papel actancial de paciente da ação nas cenas analisadas, o que mostra a subalternidade a que essas personagens são submetidas. Elas possuem percursos que giram em torno dos seus relacionamentos amorosos e suas respectivas famílias - os dois relacionamentos, inclusive, são interracialiais, o que aumenta as disputas de poder vivenciadas entre elas e o restante do núcleo principal.

As disputas de poder ficam claras nas interações de Preta com Afonso e Bárbara, que a chamam de “ladrazinha ordinária”, “favelada”, dentre outras expressões que tentam colocar a protagonista numa posição de inferioridade. Em várias cenas em que Preta não está presente, Bárbara se refere a ela como “neguinha” e “selvagem”, deixando claro o seu racismo. A única relação que mostra alguma igualdade é a estabelecida com Felipe, sendo a única cena analisada em que a protagonista possui o papel de agente. Entretanto, Preta abre mão do relacionamento com Felipe para ficar com Paco, o que é mais um indício de que a história não gira em torno dela.

Helena, diferente de Preta, não houve acusações relacionadas a sua cor. Entretanto, outras formas de inferiorizar a personagem são mobilizadas: ela é chamada de criminosa por ter realizado um aborto no passado e culpada pelo acidente de Luciana. A partir deste episódio, Helena perde gradativamente seu protagonismo na narrativa e sua história passa a gravitar ao redor da recuperação de Luciana, do relacionamento com Marcos e, posteriormente, do relacionamento com Bruno.

Penha se parece muito com Preta: ambas são trabalhadoras, honestas e priorizam a família, além de pertencerem à mesma classe social. Apesar das cenas analisadas não mostrarem um racismo explícito, podemos afirmar que as agressões sofridas por Penha são interseccionais, ou seja, soma-se a essa agressão o fato dela ser mulher, negra e empregada doméstica. Apesar disso, Penha é uma personagem mais complexa, que mostra a sua individualidade ao lutar por seus direitos e se impor nas situações de agressão que vive, além de determinar os rumos da história, mostrando o seu protagonismo. Esses fatores evidenciam uma mudança em relação às duas primeiras personagens.

Vitória é a personagem que mais escapa do padrão de subalternidade. Ela possui um protagonismo na trama e ocupa o papel de agente em várias ações. Vitória tem o respeito das personagens do seu núcleo, o que pode ser associado ao seu poder financeiro. Apesar disso, o sucesso de sua carreira não é associado a um rompimento com o racismo, como é sugerido em *Viver a Vida*. As situações de racismo continuam existindo na narrativa da personagem, mas são abordadas de forma mais sensível do que nas outras novelas.

Ao analisar as personagens, é marcante a manutenção da noção de pecado em seus enredos, onde o sofrimento aparece como uma forma de purificação de seus pecados. Preta é tida como uma mulher selvagem, “da cor do pecado”, que não pertence ao lugar que ocupa, e por isso é questionada durante toda a trama sobre o seu caráter. Helena, por ser portadora de uma identidade desviante, precisa “pagar” pelos erros que supostamente cometeu, e por isso sofre de violência física e simbólica ao longo da trama – esta última, de forma velada. Penha precisa trabalhar em condições degradantes, no começo da novela, para sustentar sozinha a sua família. Ela sofre agressões físicas, sexuais e psicológicas, até enriquecer como cantora e ser tratada com mais igualdade. Vitória, que na adolescência abandonou o filho ainda bebê, passa boa parte da trama tentando conquistar novamente a maternidade e consertar o erro que cometeu no passado. A sua disposição em conquistar os seus objetivos a fazem ser vista como uma mulher “cruel”; não coincidentemente, ela é representada de forma mais amorosa e humanizada a partir do momento em que o seu foco passa a ser a maternidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na produção deste trabalho, procuramos investigar como acontece o processo de construção discursiva de quatro protagonistas, interpretadas por Taís Araújo, e como ela contribui para a materialização ou para o questionamento do racismo vivenciados pelas protagonistas. Associamos à análise discursiva a identificação dos estereótipos e imagens de controle em que se enquadram as personagens, com base na produção de Winnie Bueno (2020) e Lélia Gonzalez (1984).

Taís Araújo é a primeira atriz negra a protagonizar novelas no Brasil e a única a protagonizar mais de uma. Cabe ressaltar aqui que o destaque da atriz na TV vai além do talento na atuação: a sua pele clara e traços que se aproximam dos de pessoas brancas tornam a sua identidade mais “aceitável” para ser exibida na tv aberta. Outras grandes atrizes negras, como Zezé Motta, que possuem traços mais retintos, nunca tiveram a mesma chance, apesar da grande competência. Esse acontecimento se liga à discussão sobre colorismo e o preterimento de pessoas retintas em produções audiovisuais (Lourenço, 2021).

Em relação à análise discursiva, utilizamos o Questionário dos Papéis Actanciais proposto por Charaudeau (2008) para identificar os papéis que as personagens possuem na trama. Também fizemos uso dos processos de nomeação e qualificação para analisar a materialização do racismo e das disputas de poder referentes às identidades (SILVA, 2000) no discurso das personagens do núcleo principal das histórias.

Como o *corpus* selecionado para análise está localizado em um grande intervalo de tempo - 17 anos-, notamos alguns avanços, bem como algumas manutenções, nas relações de racismo vividas pelas personagens.

O primeiro avanço é que as personagens conquistaram mais protagonismo na história. Começamos por Preta, que desempenha o papel de agente da ação em apenas uma das cinco cenas analisadas, e chegamos até Vitória, que é agente em quatro das cinco cenas analisadas. Nos processos de nomeação e qualificação, também avançamos: Preta era qualificada frequentemente com adjetivos que a inferiorizavam, e nas três novelas seguintes vemos uma diminuição gradativa da qualificação negativa - as personagens Penha e Vitória são mais referidas pelo nome próprio, o que demonstra mais igualdade nas relações. Além disso, é observável que as personagens se tornam mais complexas e as tramas apresentam discussões mais sensíveis em relação ao racismo.

Outro grande avanço que percebemos na representação das personagens é o cabelo. Ao longo das quatro novelas analisadas, os cabelos das protagonistas vão se tornando mais cacheados e volumosos, culminando na aparição de Taís com o seu cabelo natural em *Amor de Mãe*. Essa transformação mostra como nesse período a percepção dos cabelos cacheados e crespos mudou no Brasil. Como já citado anteriormente, o intervalo de tempo entre a exibição da primeira e da última novela analisada corresponde a um período em que se passou a questionar mais sobre a ideia já muito naturalizada de que é necessário alisar e domar os cabelos com fenótipos africanos. Atrelado a isso, a aceitação do cabelo natural da atriz também mostra o crescente empoderamento das protagonistas, que conforme o resultado da análise, se tornam mais independentes.

Como uma mulher negra, é gratificante e inspirador para mim acompanhar, desde a minha infância, o trabalho de Taís na TV e no cinema. Como uma criança de classe baixa na década de 2000, eu não tinha acesso a muitas opções de cuidado com o cabelo; somando isso à escassa aparição de mulheres negras na TV, eu era levada a acreditar que os meus traços não poderiam ser sinônimo de beleza. Por isso, quando ela interpretou Helena, com o cabelo cacheado e volumoso, eu fiquei extremamente alegre - foi a primeira vez que vi uma mulher parecida comigo sendo exaltada como um ícone de beleza, o que contribuiu muito para a minha autoestima.

Em contraponto às mudanças apresentadas, também vemos manutenções apresentadas pelas personagens. Apesar do crescente empoderamento apresentado pelas protagonistas, elas não deixam de ser centro de relações de racismo, mesmo que de forma velada. Tais relações continuam a enquadrar as personagens em imagens de controle, que, como vimos, tentam manter mulheres negras em lugares controlados pela elite branca para a manutenção dos seus privilégios (Bueno, 2020).

Assim, percebemos como o racismo se utiliza da linguagem como uma forma de se materializar e apresenta diversas adaptações ao longo do tempo para se perpetuar, mesmo que de formas mais sutis. Trago novamente aqui o argumento de Gabriel Nascimento (2020) de que o racismo nasce das disputas nas relações sociais, mas precisa da linguagem para se manifestar.

Finalizo com o apelo de Djamila Ribeiro (2018) para que passemos a questionar com mais frequência a presença de pessoas negras - e aqui direciono para a presença específica de mulheres negras - nas produções audiovisuais brasileiras. Precisamos de mais atrizes negras nas telenovelas, especialmente como protagonistas, bem como mulheres negras roteiristas, diretoras, bem como nos demais cargos de produção. Como um meio dominado por pessoas

brancas, a mídia tem falhado em representar as mulheres negras com suas identidades, individualidades e multiplicidades, e, parafraseando Patrícia Hill Collins (2019), a verdade sobre nós cabe a nós mesmas contar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

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

BORGES, Rosane. **Mídia, racismos e outras formas de destituição: elementos para o reposicionamento do campo da comunicação**. Vozes negras em Comunicação: Mídia, racismos, resistências, Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BUENO, Winnie. **Imagens de Controle: Um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins**. Porto Alegre: editora Zouk, 2020.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, v. 49, p. 49-58, 2003.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. Editora Contexto, 2008.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Boitempo editorial, 2019.

CORRÊA-ROSADO, Leonardo Coelho. A narrativa telenovelistica: algumas considerações. *In*: MACHADO, Ida Lúcia; MELO, Mônica Santos de Souza (org.). Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas na visão da Análise do Discurso. **Belo Horizonte, MG: FALE/UFMG, 2016**. cap. 7, p. 151-182.

CRUZ, JT da; MARTINS, Patricia. Colorismo e embranquecimento na rede: o racismo e a tentativa histórica de apagar a ancestralidade africana. **VI Seminário de Extensão, Ensino, Pesquisa e Inovação do IFPR**, 2017.

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

DA SILVA, Tomaz Tadeu et al. A produção social da identidade e da diferença. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2000.

DE LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. Comunicação & Educação, n. 26, p. 17-34, 2003.

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

FRANÇA, Karoline Veiga; BRAUNER, Maria Claudia Crespo. **O corpo feminino sob uma perspectiva foucaultiana: rumo à construção dos direitos sexuais e reprodutivos das mulheres no Brasil**. VII Seminário de Corpo, Gênero e Sexualidade, 2018.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista ciências sociais hoje, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GRIJÓ, Wesley Pereira; SOUSA, Adam Henrique Freire. **O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações**. Estudos em Comunicação, v. 11, n. 2012, p. 185-204, 2012.

HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo**. 10ª edição. Rio de Janeiro, RJ: editora Rosa dos Tempos, 2019.

LOURENÇO, Suéllen Stéfani Felício. **Representação de pessoas negras na publicidade: uma análise discursiva da campanha# AvonTáOn**. Viçosa, MG: UFV, 2021.

MATOS, Lídia. **Transição capilar como movimento estético e político**. Anais do I Seminário Nacional de Sociologia da UFS, 2016.

NASCIMENTO, Gabriel. **Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo**. Editora Letramento, 2020.

OLIVEIRA, Laila Thaíse Batista de. **A mulher negra na primeira pessoa: uma construção de raça e gênero nas novelas protagonizadas por Taís Araújo**. São Cristovão, SE: UFSE, 2016.

PACHECO, Ana Claudia Lemos et al. **Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia**. Salvador, BA: UFBA, 2008.

PASSOS, Gabriela Pereira. **Abaixo a ditadura dos lisos: uma análise da marca Lola Cosmetics no processo de aceitação dos cabelos crespos e cacheados na sociedade brasileira**. Brasília, DF: UNB, 2019.

PINHEIRO, B. S. **Análise acerca da representação de pessoas negras nas telenovelas da rede globo**. Viçosa, MG: UFV, 2021

PROCOPIO, Mariana Ramalho. **Análise discursiva dos procedimentos narrativos e descritivos em biografias nacionais**. *Línguas & Letras*, v. 17, n. 35.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. Companhia das letras, 2019.

ANEXO - IDENTIFICAÇÃO DAS CENAS ANALISADAS

PERSONAGENS	CENA	CAPÍTULO
DA COR DO PECADO		
Preta e Paco	Preta e Paco se conhecem na feira	Capítulo 1
Preta e Germana	Germana pede que Preta fique mais tempo no Rio	Capítulo 35
Preta e Felipe	Preta pede que Felipe não a procure mais	Capítulo 39
Preta e Bárbara	Bárbara falsifica o resultado do exame de DNA de Raí	Capítulo 65
Preta e Afonso	Afonso oferece dinheiro a Preta para passar mais tempo com Raí	Capítulos 96 e 97
VIVER A VIDA		
Helena e Luciana	Helena e Luciana discutem	Não foi possível identificar os capítulos da novela.
Helena e Tereza	Tereza culpa Helena pelo acidente de Luciana	
Helena e Marcos	Marcos fica enciumado pela retomada da carreira de Helena	
Helena e Bruno	Bruno revela que é filho de Marcos	
CHEIAS DE CHARME		
Penha e Chayene	Chayene agride Penha	Capítulo 1
Penha, Cida e Rosário	As empreguetes se conhecem na delegacia	Capítulo 1
Penha e Alejandro	Alejandro assedia Penha	Capítulo 21
Penha, Cida e Rosário	As empreguetes decidem se separar	Capítulo 115
Penha e Sandro	Sandro reconquista Penha	Capítulo 143
AMOR DE MÃE		

Vitória e Paulo	Paulo decide se separar de Vitória	Capítulo 3
Vitória e Lurdes	Vitória conta a Lurdes que é a verdadeira mãe de Sandro	Capítulos 36 e 37
Vitória e Sandro	Vitória revela a Sandro que é sua mãe biológica	Capítulo 37
Vitória e Álvaro	Vitória rompe o contrato com Álvaro	Capítulo 56

Fonte: elaboração da autora