
Protagonismo negro na telenovela brasileira: uma revisão da década de 1960¹

Tiago de Jesus Santos COSTA²
William Fernando de Oliveira SANTOS³
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Esta pesquisa tem como proposta revisitar os inícios da telenovela brasileira, em específico a década de 1960, para revisar a presença negra na teledramaturgia daquele período. A partir do entendimento de que há lacunas nessa historiografia, devido às problemáticas de preservação e disponibilização de arquivos, busca-se investigar a existência de protagonismo negro em telenovelas dos anos 1960. Como metodologia, realiza-se revisão bibliográfica em torno da história da televisão e telenovela brasileira, como também de conceitos em torno de questões de raça e representação. Então, adentra-se numa pesquisa de caráter documental, utilizando materiais de arquivo, atualmente disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, a fim de propor novos entendimentos sobre a história da representação negra na teledramaturgia nacional.

Palavras-chave: telenovela; raça; história; representação.

Introdução

Joel Zito Araújo pesquisou e reconstituiu a trajetória negra na história da telenovela brasileira ao longo de suas décadas de existência, resultando em sua tese de doutorado *A Negação do Brasil: identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira* (1999), no lançamento do livro *A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* (2000) e também no filme documentário de mesmo título (2000). Tal pesquisa teve caráter fundamental no entendimento da história negra na teledramaturgia nacional. Entretanto, como pontua o próprio autor (2004, p. 79-82), a memória da década de 1960 foi bastante prejudicada, devido à perda quase totalitária do material audiovisual produzido naqueles anos e à restrição a poucas fontes bibliográficas sobre esse período. Logo, não era possível realizar uma análise abrangente, deixando em aberto a quantidade de papéis interpretados por artistas negros e/ou quais funções desempenhavam nas narrativas.

Ao discutir sobre as adversidades enfrentadas por pesquisadores de telenovela, Gêsa Cavalcanti (2022, p. 3) observa que dificuldades são encontradas, sobretudo, para

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa – Estudos de Televisão e Televisualidades do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE), Bolsista de Pós-graduação pela FACEPE, email: macedocostatiago@gmail.com.

³ Estudante de Graduação, 8º semestre do curso de Cinema & Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco, email: william.fernando@ufpe.br.

aqueles que investigam os períodos iniciais da produção de teledramaturgia. Isto por conta de um “descaso programado” ou não, entendendo que a perda do material audiovisual ocorreu pela falta de preservação, mesmo diante de uma possível consciência do risco. Além disso, a complicação e burocracia de acesso aos acervos e documentações existentes. A autora enumera alguns caminhos possíveis que, atualmente, estão disponíveis para pesquisa, entre eles, a Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Trata-se de um acervo digital, com uma ampla gama de periódicos brasileiros digitalizados, que podem resguardar vestígios únicos sobre a história da telenovela nacional.

Investigações iniciais indicam a possível existência de casos de artistas negros assumindo papéis principais em algumas telenovelas dos anos 1960. A este trabalho interessa revisitar os princípios da telenovela brasileira, especificamente a década de 1960, revisando a presença negra na teledramaturgia deste período, se atentando, principalmente, a esses casos de protagonismo negro. A pesquisa parte de uma problemática historiográfica, buscando preencher as lacunas existentes nas narrativas históricas correntes em torno da telenovela brasileira. Entende-se que tais lacunas são geradas pelos conflitos em torno da conservação e disponibilização de arquivos.

Utiliza-se a hipótese de que a década de 1960 contou, de fato, com novelas que tiveram artistas negros em posição protagônica, sendo alguns destes personagens previamente abordados no trabalho de Joel Zito Araújo (2004, p. 79-102), mas cuja análise não pôde ser expansiva no que tange a função desempenhada por estes papéis na narrativa, ou seja, o exercício do protagonismo. Logo, este trabalho busca reconstituir essa história, a partir da investigação de documentações encontradas em publicações disponíveis na Hemeroteca Digital. Espera-se demonstrar que artistas como Iolanda Braga, Zózimo Bulbul e Ruth de Souza se destacaram, mesmo que momentaneamente, enquanto protagonistas de telenovelas.

A pesquisa também pretende entender por que a presença de artistas negros em posição protagônica foi descontinuada após os casos dos anos 1960. No final daquela década, a partir do sucesso de *Beto Rockfeller* (de Bráulio Pedrosa, 1968-1969), a telenovela brasileira constituiu uma identidade própria, substituindo histórias fantasiosas e atuações grandiloquentes por narrativas mais próximas à realidade do Brasil, com interpretações naturais, falas coloquiais e personagens menos maniqueístas. A Rede Globo foi responsável por solidificar este novo modelo (FERNANDES, 1982, p. 13-14, 33-36). No entanto, esse momento inédito, que prezava por um retrato do povo brasileiro,

negava espaço às minorias étnico-raciais do país em posições de destaque. Parte-se da hipótese de que a televisão brasileira é regida por estruturas racistas, guiadas pela ideologia do branqueamento, a branquitude como padrão estético e o mito da democracia racial (ARAÚJO, 2006; MUNANGA, 1999).

A metodologia da pesquisa se concentra na revisão bibliográfica da historiografia da televisão e telenovela brasileira, utilizando, principalmente, os trabalhos de Ismael Fernandes (1982), Joel Zito Araújo (2000) e Sérgio Mattos (2002). Também, uma revisão acerca dos conceitos norteadores da investigação em torno do racismo que habita o audiovisual brasileiro, a partir dos trabalhos de Abdias Nascimento (1978), Clóvis Moura (1988), Silvio de Almeida (2018), João Carlos Rodrigues (1988), Kabengele Munanga (1999) e Joel Zito Araújo (2006). Ainda, uma pesquisa de caráter documental, utilizando materiais de arquivo, com peças digitalizadas de jornais e revistas impressos, disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional⁴.

Estruturas racistas do audiovisual brasileiro

A sociedade brasileira, historicamente, é fruto da violência racial, desde as fundações coloniais que deram origem ao genocídio contra os indígenas e a escravização do povo negro sequestrado de África. Ainda que as instituições e a própria ideia de nação tenha se transformado ao longo dos anos, as opressões sistemáticas do Estado a esses dois grupos de minorias se preservam, seja na forma da violência policial nas favelas ou da violação de terras indígenas, que se dá através de projetos de lei como o do marco temporal⁵.

Mesmo nesse panorama institucional racista, o Brasil ainda afirma ser um estado democrático de direito, onde o racismo é até mesmo tipificado como crime. Essa contradição entre o sistema jurídico/político e a prática social só é possível graças à manutenção da estrutura racista. Como bem descreve Silvio Almeida (2019),

[...] o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. O racismo é parte de um processo social que ocorre “pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição”. [...] A viabilidade da reprodução sistêmica

⁴ Hemeroteca Digital. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/07/2023.

⁵ “Marco Temporal levará à extinção de povos indígenas e regularizará grilagem”, diz professor da USP. Disponível em: <https://deolhonosruralistas.com.br/2017/08/14/marco-temporal-levara-extincao-de-povos-indigenas-e-regularizara-grilagem-diz-professor-da-usp/>. Acesso em: 15/08/2023.

de práticas racistas está na organização política, econômica e jurídica da sociedade. O racismo se expressa concretamente como desigualdade política, econômica e jurídica.

Ao mesmo tempo, essa mesma estrutura precisa sempre construir uma ideologia que mascare o problema do racismo, a fim de manter uma aparência minimamente democrática para a maioria da população do país, que é negra. O próprio modelo de colonização fez com que aqui houvesse uma maioria de pessoas não-brancas⁶, antes mesmo da abolição da escravatura. Com a abolição, essas pessoas passariam a ser parte constitutiva da sociedade brasileira, ainda que, na prática, não gozassem dos mesmos direitos que a elite fundiária branca, que outrora os escravizou. É assim que nasce o mito da democracia racial. Kabengele Munanga (1999, p. 80) diz que:

O mito de democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não-brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade.

Por efeito, esse conceito é um instrumento ideológico, desenvolvido na academia em resposta à contradição de uma sociedade que é racista, ao mesmo tempo que possui uma maioria populacional negra. E, para que esse conceito pudesse de fato alcançar seu objetivo e penetrar na sociedade brasileira, ele precisou ser disseminado culturalmente.

Outro fundamento ideológico da manutenção do racismo na sociedade brasileira é o ideal de branqueamento, que foi inclusive política de estado do país por muitos anos. Como aponta Abdias do Nascimento (1978, p. 69-71), é “fato inquestionável que as leis de imigração nos tempos pós-abolicionistas foram concebidas dentro da estratégia maior: a erradicação da “mancha negra” na população brasileira”. O autor também denuncia como essa ideologia traduz o apagamento da população negra, afirmando que “o processo de mulatização, apoiado na exploração sexual da negra, retrata um fenômeno de puro e simples genocídio”. Além de se transformarem em políticas de estado, essas ideologias também foram difundidas através da cultura, que tentava construir uma identidade nacional. Nesse sentido, o audiovisual desempenhou um papel fundamental.

O intelectual João Carlos Rodrigues (1988) se dedicou a estudar e sistematizar os diversos arquétipos de personagens negros e negras construídos pelo cinema nacional.

⁶ INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Brasil: 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro: 2000.

Boa parte dos arquétipos descritos, como os de “mãe preta”, “negro de alma branca”, “malandro”, “crioulo doido” e “mulata boa”, são exemplos do caráter racista dos filmes nacionais, seja por trazerem características negativas e unidimensionais atreladas ao indivíduo racializado, seja por submeterem os personagens negros a um ideal de superioridade branca. Esses personagens estereotipados serviam muito à lógica da democracia racial. Ao mesmo tempo que o cinema nacional não tem tantos casos de *blackface*, como fazia Hollywood da época das leis de segregação, aqui os atores negros do cinema até os anos 1950 só interpretavam papéis secundários ou estereotipados. Mesmo atores e atrizes de grande projeção, como Grande Otelo e Ruth de Sousa, só puderam dar vida a personagens coadjuvantes, na maior parte de suas carreiras.

Nas telenovelas, historicamente o produto audiovisual mais consumido pelo povo brasileiro, o panorama não é diferente. Joel Zito Araújo (2006, p. 77) denuncia o papel da TV como formadora do ideal de beleza pautado pela branquitude, que celebra “modelos ideais de beleza europeia”, enquanto “atores de origem negra e indígena serão escalados para representar os estereótipos da feiúra, da subalternidade e da inferioridade racial e social, (...) de acordo com o seu grau de mestiçagem”. O resultado da disseminação em massa dessa ideologia foi, infelizmente, percebido de maneira sensível na população brasileira, que aderiu a essas ideologias, envergonhando-se de sua identidade. O historiador Clóvis Moura nota isso ao analisar o censo de 1980, onde os brasileiros se autodeclararam como indivíduos de mais de 130 cores diferentes, escapando do termo “negro(a)”, para dizerem “alva-escura”, “morena-clara”, “mulata” etc.

É inevitável, portanto, entender o audiovisual brasileiro como mais uma estrutura que reproduz o racismo da sociedade brasileira. Entretanto, sendo também manifestação cultural, ela ainda foi e é capaz de apresentar fissuras. A exemplo da própria Ruth de Souza, que conseguiu brilhar mesmo em um papel secundário em *Sinhá Moça* (1953), chegando a ser indicada a um prêmio no Festival de Veneza. Os artistas não-brancos que ajudam a construir o audiovisual brasileiro tendem a fissurar essa estrutura. Também fazem o mesmo pesquisadores não-brancos, que se dedicam a estudar o assunto, desmistificando o caráter racista de certas teorias - algumas ainda hoje abraçadas pela academia brasileira e disseminadas nas universidades como ciência.

Formação da televisão e telenovela brasileira

A primeira transmissão da televisão brasileira ocorreu no dia 18 de setembro de 1950, através do canal TV Tupi São Paulo. O começo das operações televisivas no país

foi marcado por improvisações, recursos limitados e pouca mão de obra. O público consumidor também era diminuto, uma vez que, naquele ano, o número de televisores existentes no país era de somente duzentas máquinas, todas importadas. Em 1951, o Brasil passa a fabricar tais aparelhos e chega a sete mil aparatos. A cada ano subsequente, a produção desses dispositivos aumentou, assim como a aquisição dos mesmos. Porém, durante um longo período, o televisor foi um objeto de luxo, acessado pelas elites, devido ao seu alto preço. Por esses fatores, o período de 1950 a 1964 é conceituado por Sérgio Mattos (2002, p. 78-84) como a *fase elitista* da televisão brasileira.

O golpe de estado que depôs o presidente João Goulart e deu início à ditadura militar no país, levou também a televisão do Brasil a um novo estágio: a *fase populista* (1964-1975). Com tecnologias e capitais estrangeiros, o país passou por um processo de desenvolvimento conhecido como o “milagre econômico brasileiro” – mais tarde freado pelo endividamento público. A televisão assumiu um papel de propagação da ideologia do governo e também se tornou um forte veículo anunciante de bens de consumo vendidos, principalmente, pelas empresas multinacionais. Nesse período, o preço do aparato de TV diminuiu e o governo chegou a instaurar políticas de crédito para aquisição de televisores. Se em 1964 o número de aparelhos televisivos era de 1,6 milhão, cresceria para 4,5 milhões no ano de 1970 e 11,6 milhões em 1976. Nessa fase, a telenovela despontou como o principal produto da televisão brasileira, conquistando as massas e representando os maiores faturamentos comerciais (MATTOS, 2002, p. 88-90, 103).

A história da telenovela no Brasil começa em 1951, um ano após a inauguração da televisão. À época, a ideia era transpassar para o audiovisual a fórmula narrativa das radionovelas. A primeira foi *Sua Vida me Pertence* (de Wálter Foster, 1951), que era encenada ao vivo duas vezes por semana, possuía somente dois cenários e um elenco reduzido. Experiências similares ocorreram também por outros países da América Latina. Para Milton Fernandes (1982, p. 11-14), as produções dramatúrgicas dos anos 1950 podem ser consideradas *seminovelas*, dada a sua precariedade e duração reduzida – as tramas daquela época costumavam ter médias de 20 capítulos. Fernandes defende três períodos para compreender a história da telenovela brasileira, iniciando a partir do momento em que se começa a produzir novelas de exibição diária no país.

Em 1963, a TV Excelsior veiculava a novela *2.5499 Ocupado* (de Dulce Santucci), com três exibições semanais. Nesse tempo, as novelas já não eram mais encenadas ao vivo e sim gravadas com *videotape*. Cerca de um mês após a estreia desta

trama, a emissora decidiu transformar sua exibição em diária, inaugurando uma nova prática. Todas as telenovelas da emissora que vieram adiante seguiram o mesmo modelo. Logo, outras emissoras também adotaram a novela de segunda à sexta. O primeiro grande sucesso nessa nova forma foi *A Moça Que Veio de Longe* (de Ivani Ribeiro, 1964), seguida do primeiro grande fenômeno, *O Direito de Nascer* (de Thalma de Oliveira e Teixeira Filho, 1964-1965), que consolidou o gênero da telenovela. A prática comum a esses anos era a produção de tramas adaptadas de textos de outros países latinos. Da primeira novela diária ao primeiro grande sucesso nesse modelo está compreendido o primeiro período da telenovela brasileira (FERNANDES, 1982, p. 11-13).

O segundo período abrange a segunda metade dos anos 1960, quando todas as emissoras (Excelsior, Tupi, Globo e Record) passam a realizar altos investimentos na produção de telenovelas, frente a uma extensiva popularidade do gênero. Essa fase é marcada também pelas disputas autorais, quando autores nacionais começam a reivindicar a produção de textos originais, enquanto decaí a importação de roteiros latinos. Produções que demonstravam mais proximidade com a realidade brasileira tendiam a ser mais consumidas, sendo Ivani Ribeiro pioneira no êxito com textos autorais. A Globo foi a última das emissoras do período a abandonar as histórias rocambolescas ambientadas em outros países distantes, defendidas pela autora cubana Glória Magadan – à época, principal responsável pela teledramaturgia global (FERNANDES, 1982, p. 13).

Por fim, o terceiro período, que pavimenta o que seria a telenovela nas décadas seguintes, tem como marco inicial a novela *Beto Rockefeller* (de Bráulio Pedroso, 1968-1969). A obra abria mão parcialmente de várias tendências comuns às influências de novelas latinas, como as atuações grandiloquentes, as frases feitas, a linguagem engessada, o maniqueísmo sem dubiedade e o melodrama excessivo. No lugar, buscava representar uma realidade mais próxima ao Brasil, com o uso de linguagem coloquial, dramas do cotidiano, atuações mais fiéis ao modo brasileiro de falar e gesticular, personagens dúbios – como o próprio protagonista, que segue um arquétipo de malandro. Veiculada na TV Tupi, a trama foi um grande sucesso, mas a Globo quem viria a incorporar melhor as fórmulas de *Beto Rockefeller* e estabelecer o padrão de telenovela brasileira nos anos seguintes (FERNANDES, 1982, p. 13-14).

O período investigado neste trabalho se localiza entre o fim da *fase elitista* e o começo da *fase populista* da televisão brasileira, mais especificamente entre 1963 e 1969. Dentro dos momentos da telenovela nacional, a pesquisa trabalha com o final do primeiro

período e ao longo do segundo período, compreendido entre o fenômeno de audiência de *O Direito de Nascer* (1963), até a revolução de *Beto Rockefeller* (1969). No tempo entre os anos dessas tramas citadas, estão as novelas apontadas como tendo tido protagonismo negro: *A Cor da Sua Pele* (de Walter George Durst, 1965), *Vidas em Conflito* (de Teixeira Filho, 1969) e *A Cabana do Pai Tomás* (de Hedy Maia, 1969).

Presença e protagonismo negro na telenovela brasileira dos anos 1960

Segundo CAMPOS (2007), “protagonista” é o mesmo que “personagem principal”. É o papel diretamente integrado à história central e participante dos desenlaces da mesma. Na telenovela, o protagonismo pode ser desempenhado por somente um personagem, mas também por vários. Esta pesquisa entende como “protagonista” aquele que assim é declarado pela sinopse/argumento da novela, posto em destaque nas peças de divulgação da obra para a imprensa e/ou evidenciado nos créditos principais da trama. Geralmente, é interpretado por um ator/atriz que já seja bastante famoso, ou cujo estrelato seja projetado ao ser lançado num papel de tamanho destaque. Na televisão brasileira, desde o início dos anos 1960, opera uma certa lógica de *star-system*, com as emissoras assinando contratos exclusivos e de longo prazo com os artistas que estrelam suas telenovelas. No entanto, durante décadas, nenhum ator negro fez parte desse sistema privilegiado, mesmo que casos de destaque ou protagonismo tenham ocorrido.

A primeira ocorrência registrada de destaque para um artista negro numa telenovela brasileira foi a de Isaura Bruno como Mamãe Dolores em *O Direito de Nascer* (TV Tupi, 1964), uma adaptação de um texto cubano. A personagem era mãe adotiva do galã da trama, tem peso na narrativa e guarda o principal segredo da história. Apesar de sua importância no enredo, ela não é considerada protagonista. No entanto, Mamãe Dolores é referenciada como um marco histórico da teledramaturgia do Brasil, uma vez que fez enorme sucesso entre o público.

Isaura Bruno se tornou uma celebridade, estampou a publicidade de produtos alimentícios, lançou livros de receitas e tinha uma legião de fãs. Com o encerramento da trama, a TV Tupi promoveu eventos de encontro do elenco com o público e Isaura foi ovacionada nessas ocasiões. No entanto, sua fama durou pouco. A atriz teve poucos papéis nos anos seguintes (ARAÚJO, 2004, p. 84-88). Porém, seu êxito, mesmo que passageiro, pode ter influenciado a aposta em artistas negros para alguns papéis principais nos anos subsequentes.

Figuras 1 e 2: imagens promocionais de Isaura Bruno e Amilton Fernandes em “O Direito de Nascer”.



Fonte: Acervo/TV Tupi

Iolanda Braga pode ser destacada como a primeira atriz negra a protagonizar uma telenovela no Brasil. Com a personagem Clotilde, ela foi o nome principal de *A Cor da Sua Pele* (TV Tupi, 1965), ao lado do ator Leonardo Villar. A novela, adaptada de um texto argentino, contava a história de amor entre um homem branco e uma mulher negra, marcada pelo preconceito racial. Há poucas recorrências sobre a atriz em trabalhos científicos que versam sobre protagonismo negro no Brasil. Na pesquisa de Joel Zito, Leonardo é pontuado como o protagonista da trama, mas Iolanda não. No entanto, registros publicados no ano de 1965 em periódicos disponíveis na Hemeroteca, como *Diário de Pernambuco*, *Diário de Notícias (RS)*, *Revista do Rádio (RJ)* e *Correio Braziliense (DF)*, evidenciam Iolanda Braga como atriz principal da novela. A maior fonte de registros para esse protagonismo se encontra em inúmeras edições da *Revista Intervalo (RJ)*, que publicou reportagens e entrevistas com a atriz, acerca do seu destaque. Para uma matéria, BRAGA (1965, ed. 141, p.19) declarou:

É esta a primeira vez que uma atriz de côr tem um papel tão importante na TV. Por isso, é grande a minha responsabilidade. A minha atuação em *A Côr da Sua Pele* pode abrir muitas portas para as pessoas de côr na televisão. Não há necessidade de atrizes brancas pintarem o rosto para interpretarem gente de côr. Nós mesmas podemos fazê-lo, e melhor do que ninguém.

A *Revista Intervalo* também costumava publicar a programação semanal dos canais de televisão. Ao anunciar a novela *A Cor da Sua Pele*, o nome de Iolanda sempre obtinha o primeiro ou segundo crédito e, às vezes, era a única artista creditada do elenco da trama. Além disso, algumas publicações evidenciaram a estreia de uma atriz negra como protagonista de uma novela. No entanto, à época, não foram utilizados termos de identificação como “negra” ou “preta” pela imprensa, mas sim “mulata de olhos verdes”,

“morena jambo” e “morena cor de canela”. Era o discurso racista do ideário de branqueamento. Como pontua MUNANGA (1999, p. 120), o uso de tais termos demonstra um afastamento da realidade étnica, buscando uma colocação próxima da branquitude, considerada superior. No entanto, Iolanda continuava sendo uma mulher negra, que apesar do aparente bom desempenho da trama, não conseguiu outras boas oportunidades na televisão. Ao contrário das expectativas da artista, postas na citação acima, também não há registros de outros casos de destaque para artistas negros em telenovelas nos três anos seguintes. Iolanda Braga continuaria sua trajetória no teatro, com alguns poucos trabalhos no cinema e na televisão, se afastando do meio artístico nos anos 1980.

Figura 3: imagem promocional de Iolanda Braga e Leonardo Villar em “A Cor da Sua Pele”.

Figura 4: Iolanda Braga em publicidade dos cosméticos Belinda.

Figura 5: Iolanda Braga em retrato para reportagem da Revista Intervalo.



Fonte: Acervo/Revista Intervalo

Em 1969, a novela *Vidas em Conflito* (TV Excelsior) volta a trazer a questão racial para uma trama central. Na história, a divorciada Cláudia (Nathália Timberg) encontra um novo amor, Wálter (Paulo Goulart). Sua filha Débora (Leila Diniz) se apaixona pelo mesmo homem, mas ele prefere ficar com a mãe. Revoltada, Débora começa a namorar um jovem negro, Rodney (Zózimo Bulbul), como forma de se vingar da família. Depois, no entanto, ela se apaixona de verdade. Porém, a relação entre as famílias do casal de namorados tem uma série de conflitos, marcados pelo preconceito racial. O autor Teixeira Filho criou a história com o objetivo de discutir a discriminação, também por ser casado com uma mulher negra. A novela tinha um grande elenco negro, que acabou sendo eliminado aos poucos, pois o criador alegou que o público estava reagindo mal à temática, através de cartas. Ainda, disse que tais atores eram incapacitados de atuar, demonstrando uma postura racista (ARAÚJO, 2004, p. 96).

O protagonismo de Zózimo Bulbul em *Vidas em Conflito* carece uma análise um pouco mais delicada. A sinopse encontrada nas buscas na Hemeroteca e no livro de Joel Zito Araújo (2004) não é suficientemente expansiva para tirar conclusões a respeito da posição estelar dos personagens citados. Tal novela não parece ter tido peças publicitárias na imprensa, provavelmente pelas dificuldades financeiras da TV Excelsior, que seria fechada no ano seguinte. Também não é de conhecimento público se restam arquivos audiovisuais dessa telenovela, uma vez que o acervo da emissora se queimou em um incêndio em 1970, enquanto o material restante está espalhado por diferentes domínios, que não digitalizaram ou disponibilizaram tal catálogo. No entanto, recortes de periódicos encontrados em um blog mantido por um colecionador de revistas antigas elucidam a questão.

Gêsa Cavalcanti (2022, p. 13) reconhece a importância de fãs no processo de colecionar e preservar acervos, sendo um apoio fundamental aos pesquisadores de telenovela. O blog em questão se chama *Revista Amiga & Novelas* e é mantido por Césio Vital Gaudereto, desde 2011. Em postagem no ano de surgimento do blog⁷, o colecionador divulgou recortes de uma matéria sobre a novela *Vidas em Conflito*, que teriam sido publicadas pela Revista Intervalo – no entanto, essa reportagem não foi encontrada nos acervos disponíveis desse periódico na Hemeroteca. Na publicação de 1969, o nome de Zózimo Bulbul é destacado como o quarto crédito do elenco, atrás somente de Nathália Timberg, Paulo Goulart e Leila Diniz. Tendo em vista o peso da discussão racial na trama e a creditação de Zózimo, ele pode ser entendido como protagonista, ou, ao menos, como coprotagonista dessa narrativa. Deve-se destacar ainda que tais recortes incluem também as únicas fotografias encontradas de Zózimo na novela.

Figuras 6 e 7: Zózimo Bulbul entre elenco de “Vidas em Conflito”.



Fonte: Acervo/Revista Amiga & Novelas/Revista Intervalo

⁷ Blog Revista Amiga & Novelas. “Vidas em Conflito – 1969 – Intervalo (Abril)”. Disponível em: <https://revistaamiga-novelas.blogspot.com/2011/06/vidas-em-conflito-1969.html>. Acesso em: 15/08/2023.

Chama também a atenção uma matéria publicada pelo extinto Jornal Cidade de Santos, em 14 de março de 1969, afirmando que as atrizes brancas Cleyde Yáconis e Lélia Abramo estavam recebendo cartas e telefonemas com ameaças de morte, devido ao racismo de suas personagens. A reação negativa do público apontada pelo autor da novela seria, então, contra os personagens negros, ou contra o racismo? Fato é que o elenco negro foi prejudicado. A carreira de Zózimo Bulbul na televisão foi bastante limitada, mas ele se consagrou um dos diretores e atores mais respeitados do cinema nacional. Hoje, seu nome é reiterado por alguns veículos de imprensa contemporâneos como o do primeiro homem negro a protagonizar uma novela no Brasil.

Ainda em 1969, foi lançada a novela *A Cabana do Pai Tomás* (Rede Globo), que abordava a escravidão e tinha um amplo elenco negro, interpretando personagens escravizados. O casal de personagens principais era negro, mas somente a atriz era negra de fato, Ruth de Souza. Já o personagem masculino, que dá título à trama, foi interpretado pelo ator branco Sérgio Cardoso, sob a prática de *blackface*. O caso gerou uma das primeiras grandes polêmicas de cunho racial da televisão brasileira, com protestos de artistas negros e cobertura midiática (ARAÚJO, 2004, p. 90). Anteriormente, Sérgio também havia ocupado inadequadamente o papel de Martinho Porres – um santo negro – na novela biográfica *O Santo Mestiço* (de Glória Magadan, 1968). Não houve polêmica à época, mesmo que, além do racismo, tenha sido um desrespeito religioso.

O protagonismo de Ruth de Souza na novela é bastante delimitado. Ela estampa, ao lado de Sérgio Cardoso, o material publicitário da trama. Sua personagem é deliberada como o principal papel feminino, esposa do personagem-título. Seu crédito na abertura era o segundo, atrás somente de Sérgio. No entanto, isso mudou no meio da obra, quando as atrizes brancas protestaram por mais destaque. Ruth, sabendo que era uma questão de sobrevivência, aceitou ter seu nome rebaixado. Joel Zito Araújo (2004, p. 90) também pontua a artista como protagonista da trama. No entanto, apesar desse protagonismo ter notória legitimação, precisa ser reiterado, uma vez que uma série de publicações jornalísticas equivocadas já atribuíram a Taís Araújo o posto de primeira protagonista negra, com *Xica da Silva* (de Walcyrr Carrasco, 1996). O entendimento dos nomes de Iolanda Braga e Ruth de Souza enquanto primeiras mulheres negras a assumirem posição protagônica em novelas deve ser demarcado na história, arquivado e partilhado.

Figura 8: Ruth de Souza em “A Cabana do Pai Tomás”.



Fonte: Acervo/Memória Globo

Os três casos de protagonismo negro partilham de uma similaridade: todas as três novelas traziam a questão racial como trama principal, sendo duas adaptações e um texto original, motivado pela experiência pessoal do próprio criador. São enredos que não conseguiriam ter condução sem a presença de atores negros - ou quase, já que Sérgio Cardoso assumiu um papel negro sob *blackface*. No fim dos anos 1960, o sucesso de Beto Rockfeller instaurou um novo modelo de telenovela, mais próximo da realidade brasileira. Uma realidade que, no entanto, não reservava espaço para personagens negros em postos de destaque.

Ao longo da década de 1970, a quantidade de televisores no país saltou de 4,5 milhões para 18 milhões, entre o começo e o fim desse decênio (MATTOS, 2002, p. 83). Com o aumento de público, cresceram também as receitas financeiras e as demandas do mercado publicitário, regidos pela branquitude como padrão estético. Ainda, numa sociedade dominada pelo ideário de branqueamento, tampouco havia demanda de público pelas hoje tão debatidas políticas de representatividade. Nesse ínterim, não houve espaço para protagonismo negro durante um período de 27 anos, até a estreia de *Xica da Silva* com Taís Araújo na Rede Manchete. E, mesmo após o estrelato de Taís, o protagonismo negro não se tornaria uma realidade constante na televisão brasileira até a década de 2020.

Considerações Finais

Nos últimos anos, o panorama racial das telenovelas se transformou, com vários casos de protagonismo negro nas novelas da Rede Globo, nas diversas faixas de horário, como Lucy Alves em *Travessia* (de Glória Pérez, 2023), Sheron Menezes em *Vai na Fé*

(de Rosane Svartman, 2023) e Diogo Almeida em *Amor Perfeito* (de Duca Rachid, Júlio Fischer e Elísio Lopes Jr., 2023). Essa mudança se deve a um Pacto Global pela Equidade Racial, assinado pela Rede Globo com a ONU em 2020⁸. Também, pelas transformações do mercado publicitário, que ao reconhecer o potencial de consumo do público negro⁹, maioria na população brasileira, começa a investir também em representatividade.

Mesmo que a televisão brasileira esteja se direcionando para um futuro com maior igualdade racial, não se pode esquecer ou dispersar da constituição e reconstituição da história da presença negra na telenovela brasileira. Como pontua Gêsa Cavalcanti (2022, p. 15), mesmo que grande parte do material dos primórdios da televisão no Brasil tenha se perdido, ainda existe um extenso acervo em posses privadas, sem acesso pelo público. Além disso, há arquivos digitalizados nos últimos anos que ainda são pouco investigados e teorizados por pesquisadores de telenovela. Há uma vasta história a ser revista e recontada.

Num país como o Brasil, com um longo histórico de apagamento de pessoas negras, é fundamental que se resguarde, reitere e reverencie os feitos de artistas negros do passado. Iolanda Braga, Zózimo Bulbul e Ruth de Souza ocuparam posições de destaque como protagonistas de novelas e representaram fissuras nas estruturas marcadamente racistas do audiovisual nacional. Só é possível haver um futuro representativo, se houver também resgate e conservação da memória de artistas que ajudaram a pavimentar o caminho até o momento atual, onde os interesses midiáticos enfim começam a se alinhar à diversidade étnica brasileira.

REFERÊNCIAS

A NEGAÇÃO DO BRASIL; Direção: Joel Zito. Brasil: Casa de Criação, 2000.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019

ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

_____. **A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac São Paulo, 2ª edição, 2004.

_____. **A negação do Brasil: identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira**. 1999. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

⁸ SPLASH UOL. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/feito/2023/02/27/o-que-explica-o-crescimento-de-protagonismo-negro-nas-producoes-da-globo.htm>. Acesso em: 16/08/2023.

⁹ MEIO & MENSAGEM. A influência negra na mídia e publicidade. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/comunicacao/influencia-negra-midia-publicidade>. Acesso em: 16/08/2023.

_____. **A força de um desejo - a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual.** Revista USP, São Paulo, nº 69, p. 72-79, 2006.

BRAGA, Iolanda. **Amor não tem vez na vida de Iolanda Braga.** Revista Intervalo, edição 141, p. 19, 1965.

CAMPOS, Flávio. **Roteiro de Cinema e Televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

CAMPOS, Luiz Augusto; JÚNIOR, João Feres. **“Globo, a gente se vê por aqui?” Diversidade racial nas telenovelas das últimas três décadas (1985–2014).** Plural - Revista de Ciências Sociais, v. 23, n. 1, p. 36-52, 2016.

CAVALCANTI, Gêsa. **Um objeto sem memória: lugares de memória e a pesquisa em telenovela.** Anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, São Paulo, SP, 2022. São Paulo: Intercom, 2022.

FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira.** São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira.** Petrópolis: Vozes, 2002.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro.** São Paulo, Ática, 1988.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.** Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

NASCIMENTO, do Abdias. **O genocídio do negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado.** 1978. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro.

RODRIGUES, João Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema.** 1ª edição, Rio de Janeiro: Globo, 1988.