

O ESCRAVIZADO NA TELENÓVELA DO BRASIL: FICÇÃO SERIADA DE ÉPOCA E O PROCESSO DE CONFORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA HISTÓRICA

ENSLAVED IN BRAZILIAN SOAP OPERAS: PERIOD SERIAL FICTION AND THE PROCESS OF SHAPING HISTORICAL CONSCIOUSNESS



<https://doi.org/10.22228/rtf.v17i1.1116>

Daniel Henrique Diniz Barbosa

 Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

 Orcid:

 E-mail: danieldiniz@cefetmg.br

Fabiano Gomes da Silva

 Instituto Federal de Minas Gerais

 Orcid:

 E-mail: fabiano.silva@ifmg.edu.br

Resumo: Este texto aborda a telenovela brasileira, em especial as produções cujas tramas remontam ao passado (também conhecidas como telenovelas de época), e sua relação com a conformação da consciência histórica do público brasileiro. Ele parte de uma pesquisa que buscou investigar a reação de alunos do ensino médio ao discurso sobre o passado construído e apresentado pela ficção seriada televisiva brasileira, e como esse discurso fomenta a construção do imaginário sobre determinadas questões históricas. Neste artigo, apresentamos algumas considerações acerca do conceito de consciência histórica, observamos como a telenovela brasileira se constituiu no tempo como produto capital da mídia de massa no Brasil, como ela buscou se diferenciar do melodrama tradicional televisivo por meio de tramas que apelassem mais ao naturalismo, ao realismo e à verossimilhança e como isso, de certa maneira, afeta a percepção em relação às telenovelas de época que, ao cabo, sugerem-se reconstruções históricas verossímeis, senão realísticas. Por fim, discutimos levantamento produzido no escopo deste trabalho sobre as telenovelas voltadas à questão da escravidão no Brasil, buscando compreender se e como a ficção seriada televisiva do país contribuiu para o enquadramento histórico do tema no público em geral.

Palavras-chaves: Consciência histórica – telenovela de época – escravidão

Abstract: This paper addresses the Brazilian soap opera, especially the ones in which their plot is back in the past (also known as vintage soap operas), and its relation to the conformation of the audience historical consciousness. It is part of a research that sought to investigate the reaction of high school students to the discourse about the past constructed and presented by Brazilian television serial fiction, and how this discourse encourages the construction of the imagination about certain historical issues. In this article, we present some considerations about the concept of historical consciousness, we observe how the Brazilian soap opera was constituted over time as a capital product of the mass media in Brazil, how it sought to differentiate itself from traditional television melodrama through plots that appealed more to naturalism, realism and verisimilitude and how this, in a certain way, affects the perception in relation to period soap operas which, in the end, suggest credible, if not realistic, historical reconstructions. Finally, we discuss a survey produced within the scope of this work on soap operas focused on the issue of slavery in Brazil, seeking to understand whether and how the country's television serial fiction contributed to the historical framing of the theme among the general public.

Keywords: Historical consciousness – Vintage Soap opera – Slavery

Há muito fogo na noite escura. Corpos negros, suados, são iluminados pelas tochas fumegantes. Há tensão quase palpável na cena. A música incidental aumenta a sensação de incômodo no público. Ouvem-se estalos de chibatas. Há um feitor, um capitão do mato. Há choro, um tanto de altivez de certa parte, um pouco de ironia de outra. Na casa grande, observa-se, impávido, o senhor. Dependendo da trama, há uma caçada, ouvem-se gritos, ou há apenas lamúria e assiste-se a uma sequência de açoitamento.

Com algumas variações, essas características estão presentes em cenas centrais de algumas das principais telenovelas que tiveram a escravidão como tema na televisão brasileira nas últimas décadas. Em *Sinhá Moça* (Tv Globo, 1986 e 2006), *A escrava Isaura* (Tv Record 2004-2005) e *A escrava mãe* (Tv Record, 2016), estão presentes logo no primeiro capítulo, nas primeiras cenas, apresentando o enredo. Em *Pacto de Sangue* (Tv Globo, 1989) ou *Abolição* (Tv Globo, 1988) estão pela trama, marcando claramente a narrativa sobre a escravidão no Brasil.

É sintomático observar a persistência desse tipo de cena nas novelas sobre escravidão, sobretudo porque permite inferir como certo imaginário sobre o ser escravizado, o ser africano ou afroamericano, sobre a vida sob cativo, sobre a própria senzala e as possibilidades de resistência, negociação e articulação foi sendo entabulado pelo discurso das telenovelas que se dedicaram ao assunto. Nesse sentido, é curioso observar que enquanto a primeira versão de *A escrava Isaura* (Tv Globo, 1976) tem um primeiro capítulo sem qualquer referência à violência sofrida pelos escravizados, a segunda versão, de trinta anos depois – e já influenciada por toda uma evolução do tema nas produções, conforme abordaremos – é introduzida pela cena chavão, não obstante o diretor de ambas as produções tenha sido exatamente o mesmo.

Imaginamos possível supor, nesse sentido, que não apenas as próprias telenovelas se autoalimentam com ideias gerais e generalistas sobre o fenômeno histórico em tela e se reproduzam e se citem, num processo indefinido de constante autorreferência. Antes, supomos existir aí a construção de dada percepção sobre o fenômeno histórico da escravidão que é partilhado por produtores, de modo geral, e que ajuda a construir um senso comum a respeito do tema, alimentando e sendo alimentado, num processo de fluxo contínuo. A proposta deste texto é a de, portanto, buscar subsídios para avançar nesta discussão tentando compreender como essas telenovelas de época consolidam esses quadros de memória, historicamente como elas produziram e apresentaram o argumento sobre o tema escravidão e como isso pode ser pensado como algo relativo à conformação da consciência histórica do público.

Consciência histórica, a telenovela brasileira e as produções de época

Pensar o processo de consciência histórica pressupõe qualificá-lo como algo não exclusivo da transmissão formal do conhecimento histórico, como uma consciência construída ou adquirida por meio dos espaços formais de produção e transmissão do passado, externo portanto ao cotidiano e às práticas comuns de todo o tecido social.¹ Antes, o processo de consciência histórica vem sendo compreendido, notadamente nas últimas décadas, como algo inerente ao indivíduo e, por definição, de acordo com Heller², não adquirível³ uma vez que “não há a opção de atribuir ou não significado ao tempo que passamos ou que passa por nós”.⁴ Nesta leitura, o passado cumpre papel determinante, notadamente por ser o fio que dá sentido ao presente e ao futuro, pois a consciência histórica decorreria, no limite, da noção – amplamente partilhada por todos os indivíduos – de nossa própria historicidade. Em outras palavras, justamente porque sabemos que não fomos os primeiros e nem seremos os últimos é que possuímos como um de nossos atributos formativos uma consciência histórica, especialmente na medida em que se pergunta “quanto haverá de passado em nosso presente e em nosso futuro”.⁵

Esta consciência histórica, não adquirível porque fruto da consciência de nossa própria historicidade portanto, se articula, neste sentido, tanto a partir dos pressupostos formais de condução do conhecimento histórico (livros, pesquisas, estudos, memórias, aulas e cursos específicos, escola e academia, publicações múltiplas, dentre outros), como também e fundamentalmente por meio de uma gama variada de plataformas que, longe de representarem espaços formais de construção e divulgação especificamente científica, são capazes de difundir informações sobre o passado (seja na divulgação de documentos antigos, imagens selecionadas ou outrem, seja nas releituras produzidas no presente sobre o passado). Isso porque, de acordo com Rüsen, “a narrativa é a face material da consciência histórica”⁶ uma vez que, no limite, “a história continua precisando ser ‘escrita’

¹ CERRI, Luis Fernando. *Ensino de história e consciência histórica. Implicações didáticas de uma discussão contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2011; CERRI, Luis Fernando. Os conceitos de consciência histórica e os desafios da didática histórica. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, V. 6, n. 2, 2001; RUSSEN, Jörn. *História Viva. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Ed. UnB, 2010.

² HELLER, Agnes. *Uma teoria da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

³ De forma que “Mobilizar a própria consciência histórica não é uma opção, mas uma necessidade de atribuição de significado a um fluxo sobre o qual não tenho controle: a transformação, através do presente, do que está por vir no que já foi vivido, continuamente”. CERRI, Luis Fernando. Os conceitos de consciência histórica e os desafios da didática histórica. *Op. cit.*, 2001, p.99.

⁴ *Ibidem*

⁵ CERRI, Luis Fernando. *Ensino de história e consciência histórica. Op. cit.*, 2011, p.21.

⁶ SCHMIDT, Maria Auxiliadora, BARCA, Isabel e MARTINS, Estevão de Rezende (org). *Jörn Rüsen e o ensino de História*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, p.12.

ou seja, apresentada de alguma maneira (...)”.⁷ Assim, ao lado de cursos, aulas, universidade e publicações, se pode compreender como plataforma de divulgação do passado – e formação da consciência histórica – filmes, exposições, museus, telenovelas, jornais, romances, enfim, uma multiplicidade variadíssima de meios pelos quais emerge algum tipo de contato com o passado e que, ao cabo, permite a conformação de nossa consciência histórica e nos faz compreender que há uma didática da história que transcende, portanto, o espaço da sala de aula e que se faz no cotidiano das variantes de produções que informam as leituras sobre o passado.⁸

Sabemos bem que a observação sobre o passado é uma reconstrução cujo eixo se compõe pelas preocupações do presente bem como também é claro, ao historiador, que o passado não se revela, não pode ser retomado, não podendo assim ser “resgatado” de forma integral. Pelo contrário, a ciência histórica é composta por um discurso – que se desenvolve e se apresenta científico – sobre o passado que se constrói a partir da observação atenta e crítica dos restos legados pelo passado e pelos seus homens àqueles que, no presente, se propõem ao trabalho historiográfico a partir de um paradigma que se propõe indiciário.⁹ Ao historiador cabe, sempre, garimpar esses restos compreendendo por que foram deixados, buscando perceber as preocupações de quem o produziu bem como os interesses de quem o preservou em detrimento de todo o resto que foi descartado, interpretando dedicadamente esta rede de sinais – sobretudo por ser ela que permite aquilatar a escolha política que se desenha por meio deste articulado jogo entre lembrança e esquecimento. E a partir deste exercício, tentar reconstruir uma visão aproximada daquilo que se tenta historiograficamente alcançar. Ao longo sobretudo do último século, a ciência histórica muito se debateu no intuito de refinar seus procedimentos de construção científica, *pari passu* dedicando-se às formas de difusão do conhecimento alcançado.

Assim que, se compreendermos o processo de consciência histórica como aqui resumido, torna-se fundamental que passemos, gradativamente mais, a observar o discurso histórico e a didática relacionada à sua transmissão fora do universo formal. Por um lado, isso se mostra importante por que aqueles que produzem determinadas leituras

⁷ RÜSEN, Jörn. *História Viva. Op. cit.*, 2010, p.11.

⁸ É fundamental perceber que, não obstante a consciência histórica se forme além do banco escolar, nas múltiplas plataformas sugeridas, isso não significa, em nenhuma hipótese, que tal consciência está aqui compreendida como o resultado exclusivo da articulação de uma plêiade de plataformas, de modo que a negação da exclusividade da formação erudita não a substitui, automática e imediatamente, por outros fornecedores de conteúdo. Antes, parte-se do pressuposto de que esta consciência, em sendo inadquirível, conquanto moldada pelas influências externas, jamais poderia ser tomada a partir de algo, apenas mais ou menos formatada à medida em que mais ou menos suscetível a determinado discurso histórico institucionalizado.

⁹ GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.143-179.

sobre o passado fora dos meios científicos podem não partilhar do fazer historiográfico como os profissionais e, portanto, é inferível que prescindam do ferramental condizente para a reconstrução histórica, gerando discursos históricos cientificamente obtusos, não obstante tão influentes na conformação da consciência histórica como qualquer outro. Por outro lado, porque, se compreendida a consciência histórica como aqui se propõe, pode-se também mais bem perceber a dificuldade da didática tradicional em construir, com o alunado, uma justificativa eficiente para seu estudo pois, conforme sublinha Cerri,

O estabelecimento de uma tensão entre dois pólos – um ensino de história ideal e um ensino de história real ou possível – tem sido o gerador de tensões e angústias que se desdobram na rebeldia ou na apatia entre os professores da disciplina, e não é capaz de equacionar a dinâmica da mudança na educação histórica, de modo que o professor possa colocar-se diante dela com serenidade, firmeza e clareza, e não com a sensação de insegurança perante uma realidade que lhe tira o chão, ou com o desalento de um João Batista que clama no deserto.¹⁰

Assim, discutir a construção da consciência histórica como algo articulado a partir de uma gama multifacetada de plataformas implica sublinhar a importância de se observar as formas que o discurso sobre o passado assume sob a costura dessas plataformas,¹¹ os modos como se transmite este discurso produzido e, sobretudo, a eficiência desta transmissão na formação da consciência histórica do público, e especialmente quando este público se vê, por obrigação escolar, forçado a cotejar a informação formalmente constituída e transmitida com aquela que recebe por meios outros que não os formais.

Para avançarmos na observação dessa questão, selecionou-se uma dessas plataformas não formais de produção e difusão do conhecimento histórico: a telenovela de época. A força da telenovela no Brasil, bem como em toda a América Latina, é algo amplamente estudado, na medida em que dela se compreende ser mais que mero entretenimento; antes, ela corresponde à narrativa formativa da nacionalidade, capaz de ser espaço de formulação da consciência nacional.¹² A ficção seriada latinoamericana cumpre espaço determinante, notadamente no século XX, na consolidação política e

¹⁰ CERRI, Luis Fernando. Os conceitos de consciência histórica e os desafios da didática histórica. *Op. cit.*, p.110

¹¹ “Nesse contexto, a narrativa é entendida como a forma usual de produção historiográfica, que pode emanar de escolas diversas. Pela análise de uma narrativa histórica ganha-se acesso ao modo como o seu autor concebe o passado e utiliza as suas fontes, bem como os tipos de significância e sentidos de mudança que atribui à história. Ela espelha por isso, tácita ou explicitamente, um certo tipo de consciência histórica, isto é, as relações que o autor encontra entre o passado, o presente e, eventualmente, o futuro, no plano social e individual”. SCHMIDT, Maria Auxiliadora, BARCA, Isabel e MARTINS, Estevão de Rezende (org). *Jörn Rüssen e o ensino de História. Op. cit.*, p. 12.

¹² LOPES, Maria Immacolata Vassalo de Lopes. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, vol. 26, 2003; LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, São Paulo, v. 3, nº1, 2009; MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento. *Revista USP*, São Paulo, vol. 48, 2000-2001.

cultural dos países do continente, bem como são responsáveis pela difusão, por países de todos os continentes do mundo, tanto nossos valores como nossa estratégia de narrativa televisiva – essencialmente diferente de sua correlata norte-americana, por exemplo.¹³

A telenovela latinoamericana¹⁴ representa gênero narrativo único, pois reúne elementos determinantes e característicos no escopo da indústria cultural, sendo eles o fio condutor melodramático, o apelo à emoção, seu caráter de serialidade e duração.¹⁵ A telenovela brasileira, contudo, e segundo a literatura especializada, representa categoria ímpar no mundo, segmentando a própria produção latinoamericana.¹⁶ As características que a tornam distintas das demais, transformando-a em gênero único no escopo da indústria cultural, seriam, nesse sentido, e além dos já citados para a produção latinoamericana, um apelo ao compromisso social, um modo peculiar de estruturação do cotidiano e uma suposta incompletude da telenovela brasileira, de sorte que, de acordo com Motter, na telenovela brasileira

(...) identificamos a característica universal do gênero que é o melodrama, à qual se acrescentou a dimensão social e um rigoroso critério de verossimilhança. Esse critério, levado às últimas consequências, dota-a de um caráter realista criador de uma impressão de realidade forte a ponto de,

¹³ MATTELART, Michèle, MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens. A ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

¹⁴ Compreende-se por telenovela os produtos de ficção seriada encadeada, que assume várias formas. Conforme Maria Victoria Bourdieu, “La denominación telenovela involucra una amplia gama de productos televisivos, una categoría capaz de clasificar una variada serie de programas”. BOURDIE, Maria Victoria. *Pasión, heroísmo e identidades colectivas*. Um recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina. Buenos Aires: Universidade Nacional de General Sarmiento, Los Polverines, Biblioteca Nacional, 2009.

¹⁵ Sobre a definição de melodrama e seus limites especificamente à reconstrução histórica – em especial no que concerne à necessidade de, ao apelar para a reconstrução do passado, a ficção seriada televisiva no Brasil procurar utilizar os recursos do melodrama para recompor cenário histórico que aluda ao passado buscando influenciar o presente, ver KORNIS, Mônica Almeida. *Ficção televisiva e identidade nacional: Anos dourados e a retomada da democracia*. In: ABREU, Alzira Alves de, WELTMAN, Fernando Lattman, KORNIS, Mônica Almeida. *Mídia e política no Brasil. Jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

¹⁶ De acordo com Bourdieu, citando classificação apresentada pela pesquisadora argentina Nora Mazziotti, é possível identificar ao menos seis segmentos diferentes de telenovela na América Latina, notadamente determinadas por seus países de origem: i) a telenovela mexicana, modelo tradicional de melodrama clássico em que se transpõe para a tevê o mesmo esquema normativo e a mesma cruzada moral que originou o modelo de radionovela, com a defesa exacerbada da família e o castigo a todo o tipo de transgressão e com novelas de época reiterando, sempre, os arquetípicos clássicos da elite da sociedade mexicana; ii) a telenovela colombiana, que escapa do modelo tradicional (com protagonistas feios, impotentes ou prostitutas), mas sem politizar essas questões mas, antes, valendo-se do humor, da sensualidade e buscando alternar caminhos entre temáticas modernas e tradicionais; iii) a telenovela venezuelana, que produz tanto a telenovela clássica – o melodrama tradicional e moralista – como a telenovela contemporânea que aborda fatos sociais e políticos, porém, nunca essas duas se encontram numa mesma novela; iv) a telenovela estadunidense, em que se valoriza especialmente a estética dos atores em detrimento dos enredos que, em geral, giram em torno de problemas como imigração ilegal ou relações com os vaqueiros e afins; v) a telenovela argentina, especialmente dedicada a trabalhar com a construção do amor romântico em casais heterossexuais monogâmicos e tradicionais em que todo o seu entorno pode oferecer pequenos conflitos, sempre evidentes por seus traços físicos mais característicos e; vi) a telenovela brasileira, (para a qual transcrevemos o texto da autora, registrando a leitura estrangeira sobre nossa telenovela), “Se mantiene la temática melodramática sin expresar el sufrimiento de manera exagerada. Se aleja de la emoción. No hay una única pareja protagonista. Es moderna, ágil y colorida, y tiene una estética visual muy cuidada. Aquí, el sexo se disfruta sin prejuicios y el cuerpo se exhibe sin temores. Construye su modelo con los gustos de las clases medias brasileñas”. BOURDIE, Maria Victoria. *Pasión, heroísmo e identidades colectivas*. Op. cit., p. 21-2.

em alguns casos, quase fundir acontecimentos dos planos da ficção e da realidade.¹⁷

Todos estes elementos distintivos da teledramaturgia brasileira¹⁸ foram adquiridos quando, ao final da década de 1960, o modelo clássico do folhetim melodramático latinoamericano (influenciado fortemente pela interseção entre o folhetim cubano e a difusão para a sociedade de massa produzida pelas agências de publicidade norte-americanas) foi adaptado no Brasil pelos autores do teatro e do cinema que, impedidos de trabalhar em seus meios originais (geralmente em decorrência da perseguição política promovida pela censura encampada pelo Regime de 1964) e cômicos da importância da televisão como meio de divulgação da cultura de massa, migram para a tevê passando a escrever telenovelas e seriados que, ao romper com as temáticas tradicionais do folhetim também incorporaram questões sociais e políticas como eixos das tramas, transformando a alteração de conteúdo em parcial alteração da própria forma (uma vez que a unidade do melodrama permanecia inalterada).¹⁹

¹⁷ MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. *Op.cit.* p.76.

¹⁸ Deve-se destacar que a procura por uma ficção mais apropriada ao mundo urbano dos países latino-americanos, intentando com isso romper com a tradição do melodrama cubano, não foi exercício apenas brasileiro. Assim que, entre 1972 e 1973, o roteirista Alberto Migré escreveria um dos maiores sucessos da tevê argentina, *Rolando Rivas, taxista*. Na série, Rivas é apresentado como o buenarense típico: trabalhador, honesto, dedicado à família, e lida com um irmão, pouco dedicado e afeito ao trabalho, que se volta à guerrilha como forma de luta política. Cumpre destacar que Migré vinha da tradição radiofônica e adaptara inúmeros roteiros para a rádio e tevê argentinas e, após *Rolando Rivas*, voltou a escrever ficção seriada tradicional. O corte, no caso brasileiro, portanto, parece ser mais sensível e vertical no que tange à imersão nos problemas e na realidade brasileira da década de 1970, sem com isso entrar de fato no cerne das questões. Sobre a cultura política argentina do período e o papel da mídia, com um capítulo especialmente dedicado à análise de *Rolando Rivas, taxista* ver CARASSAI, Sebastián. *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013.

¹⁹ A este respeito ver também ORTIZ, Renato Ortiz (et al.). *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989; MOTTER, Maria Lourdes. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. Tese de Livre Docência, ECA-USP, São Paulo, 1999; ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. *O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*. São Paulo: Annablume, 2003. Por exemplo, Mônica Almeida Kornis sugere que “(...) o ingresso na emissora [tv] de dramaturgos como Dias Gomes significava a realização do projeto nacional-popular preconizado pela esquerda a partir de fins dos anos 1950, e que defendia a ideia de, através da televisão, atingir amplas camadas da população.” KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: Anos dourados e a retomada da democracia. *Op. cit.*, p.79. Também cumpre sublinhar que a migração desses quadros da vanguarda intelectual da esquerda para a tevê acompanha seu processo de popularização, notadamente devido ao incremento do número de domicílios com aparelhos de tevê e cidades com transmissões televisivas regulares. Somente em 1966, por exemplo, foram vendidos 408 mil televisores, o mesmo número praticamente do acumulado entre 1951 e 1959, sendo que em 1965 já havia incremento de 333% no uso de televisores em relação ao ano de 1960. Em 1970, 80% dos lares urbanos possuíam um aparelho de tevê, sendo que entre 1965 e 1975, três quartos da programação era composta por entretenimento, com crescente participação da telenovela, em espaço e audiência, nesse predomínio do entretenimento. Para os dados ver Renato Ortiz (et al.) *Telenovela: história e produção*. *Op. cit.*, p. 78-9; TEMER, Ana Carolina Pessoa e MONTEIRO, Cláudia Guerra. Anos 70: consolidação da liderança da Rede Globo. In: REIMÃO, Sandra (coord.) *Em instantes. Notas sobre a programação na tv brasileira (1965-1995)*. São Paulo/Taubaté: Faculdades Salesianas, Cabral Editora Universitária, 1997, p. 38 e p. 100.

Assim, a telenovela brasileira se consolidou definitivamente, a partir da década de 1970,²⁰ sendo espaço de reflexão dos problemas brasileiros e tendo por característica nuclear sua linguagem realista e busca por excessiva naturalidade, que muitas vezes se apresenta como verossimilhança.²¹ A impossibilidade de ser verossímil, neste sentido, afasta o público daquele produto que não corresponde à realidade pois, de acordo com Lopes,

Entre as tramas, os problemas reais e a tendência para uma maior verossimilhança nas histórias contadas, está, aliás, uma demanda forte do próprio público. (...) Essa tendência ao realismo, ou mais precisamente, a uma naturalização das histórias contadas nas telenovelas talvez esteja na base dos mecanismos de legitimação e de credibilidade das telenovelas no Brasil.²²

Além disso, se concordamos com Motter, que sugere “pensar a telenovela como uma forma de memória que registra, no curso do tempo, o processo de transformação da sociedade brasileira”,²³ podemos inferir que a reconstrução do passado por meio de uma telenovela de época tende a reunir, mesmo que artificialmente, os fios que ligam o presente ao passado, por meio de sua narrativa, favorecendo a formação de uma memória comum sobre o passado que ganha os relevos e contornos sublinhados pela ficcionalidade televisiva.

No que tange às novelas de época, contudo, há um problema: ser *verossímil*, possuir como traço definidor a fidelidade a uma linguagem realista ou natural, não distingue tempo histórico. Sendo marca do melodrama televisivo brasileiro, esse apelo à realidade e à naturalidade tende a tratar a reconstrução apresentada sobre o passado como uma construção fidedigna. Mas, conforme salientamos, não se alcança com fidedignidade o passado por meio da reconstrução histórica – e nem isso se objetiva. A história é, por

²⁰ Considera-se como a primeira experiência de telenovela em que aparece o anti-herói e centrada em temas urbanos e com ênfase em linguagem realista a produção Beto Rockefeller, produzida pela Tv Tupi ainda em fins da década de 1960 e escrita por Bráulio Pedroso que, posteriormente, seria autor de tramas importantes na Tv Globo, justamente por aproximar a linguagem realista e a experimentação da produção da emissora carioca.

²¹ Cumpre esclarecer que essa característica, conquanto altere o temário não altera a forma *per se*. De acordo com Ismail Xavier, por exemplo, a habitual diferenciação entre as telenovelas da tevê Globo e a tradição dos dramalhões hispano-americanos “a partir da oposição entre realismo (telenovelas modernas) e melodrama (novelas tradicionais), (...) me parece um equívoco, visto que a produção brasileira atual continua a observar as regras do gênero e se pauta pela mesma presença de um coeficiente de realismo (poder-se-ia dizer naturalismo) na representação que caracterizou o cinema hollywoodiano dos anos 1950, o que não significa um abandono do melodrama como matriz do que pode ou deve acontecer na ficção, enfim, do que se assume como plausível ou desejável no andamento da trama (sabemos que cada gênero narrativo-dramático, ou seja, o campo do que, dentro dele, é aceitável na composição das personagens e de sua interação)”. XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução moral negociada. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 57, 2000, p. 88.

²² LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Op. cit.*, p. 26

²³ MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. *Op.cit.*, p. 76

óbvio, uma ciência inexata que se define muito mais por sua capacidade de levantar dúvidas e hipóteses (mesmo que tentando sempre cercá-las documentalmente) que por uma inquestionável capacidade de reconstruir, com fidedignidade, o passado.

Mas, se percebemos a telenovela de época como elemento relevante na formação da consciência histórica, se ela é imprecisa como qualquer discurso sobre o passado, mas se é percebida como fidedigna (dadas suas características distintivas de gênero narrativo, em especial no caso brasileiro), em tese teríamos uma contradição: o discurso formal se apresentando como uma narrativa sobre hipóteses cientificamente formuladas e investigadas e o discurso não formal se apresentando como inquestionável, verossímil, incapaz de portar e difundir dúvidas. Nossa hipótese, nesse sentido, é que há, por parte do receptor, uma mediação dessas influências na conformação de sua leitura sobre os fatos, processos e a perspectiva histórica que podem contribuir na formação de sua consciência histórica, conquanto o discurso produzido pela mídia seja muitas vezes bastante sedutor. Tentaremos, na sequência, observar como um tema capital para a compreensão do passado brasileiro foi tratado, ao longo do tempo, pelas produções de teledramaturgia para avançar em nossa discussão.

Ser escravo na telenovela do Brasil

Nas produções de época na televisão brasileira, se houve um tema tão reiterativo quanto às próprias tramas das telenovelas este foi o da escravidão moderna e suas relações com a sociedade brasileira do século XIX, sobretudo. Assunto que percorreu central ou tangencialmente a maioria das tramas, a escravidão foi paulatinamente sendo introduzida nas telenovelas de época, construindo ou reafirmando estereótipos clássicos estabelecidos já desde o cinema norte-americano – reforçados também nas produções sobre temas contemporâneos²⁴ – e produzindo, no plano da teledramaturgia brasileira, um tipo específico de enquadramento para o assunto. Não obstante esse enquadramento tenha variado ao longo das décadas (corroborando argumento trabalhado por exemplo por Kornis,²⁵ que sustenta que a telenovela sobre o passado é produzida tendo em vista as questões do presente e os interesses da sua emissora produtora em firmar uma narrativa específica sobre o evento em tela), é possível notar também regularidade considerável nos

²⁴ De acordo com Joel Zito Araújo, os estereótipos do negro na indústria cultural norte-americana, retomados na tevê brasileira, vão do mulato trágico, que tenta esconder sua origem e acaba não conseguindo um final feliz, até a *mammie*, a doméstica negra assertiva e irritável, mas ao mesmo tempo maternal, que se consagrou em inúmeras produções, passando pelo negro dócil ou pelo negro hipersexualizado. Ver: ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil. O negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2000, p.47-51.

²⁵ KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: Anos dourados e a retomada da democracia. *Op. cit.*,

enredos e em relevantes perspectivas que se entabulam sobre o tema. A circunscrição geográfica das tramas (predominantemente nos Vales do Paraíba fluminense e paulista), por exemplo, determina o tipo de escravidão, de organização social, de quantidade de cativos por senhor, de relação senhorial, de arranjo familiar escravista, de negociação ou não negociação que possa ter existido, dentre inúmeros outros fatores. Veremos, mais adiante, como isso impõe uma narrativa única, plana, sobre pontos nevrálgicos acerca do passado escravista brasileiro que, ao ser tratado na maioria das vezes de forma menos complexa, sugere um quadro pouco ou nada condizente com as reais contradições enfrentadas pelos cativos no Brasil. Isso não apenas parece-nos relevante no que toca à compreensão do fenômeno escravista brasileiro, mas, inclusive, sugere pensar sobre como permitiu, ao longo das décadas mais recentes, não apenas consolidar a ideia da democracia racial como, no limite, possibilitou prosperar aceitação, mesmo que velada, do crescimento de uma agenda de preconceito racial (o que, por hipótese, não julgamos ser algo exclusivo desse fenômeno aqui tratado, embora acreditemos que ele possa ser um colaborador importante).

O percurso da escravidão na telenovela acompanhou, segundo Araújo,²⁶ *o desejo de reafirmar as concepções vencedoras na escolha dos mitos fundadores da identidade nacional* de sorte que, sobretudo aquelas produzidas pela Tv Globo especialmente na década de 1970

(...) parecem ter confirmado a versão da história oficial de que a libertação dos escravos foi um feito realizado só por brancos. E o que é mais trágico, a única personagem afro-brasileira que demonstrou consciência de sua época e orgulho de si mesma, foi a escrava Isaura, interpretada por uma atriz branca.²⁷

Em linhas gerais, pode-se afirmar que a teledramaturgia abriu espaço para a temática de forma muito lenta e com muitos obstáculos ao longo do tempo, conquanto o assunto tenha ganhado desenvoltura especialmente na década do centenário da abolição da escravidão. Cumpre destacar, também, que a telenovela sobre temas vinculados diretamente à escravidão tornou-se elemento principal dentre os produtos mais rentáveis na pauta da exportação da mídia brasileira; *A escrava Isaura* e *Sinhá Moça* são, respectivamente, os maiores êxitos de exportação da Tv Globo o que pode indicar o aumento considerável, a partir de 1976, sobretudo, da produção de tramas baseadas neste tema. Podemos observar, na listagem a seguir, um levantamento que mostra todas as

²⁶ ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil*. Op. cit. p.188.

²⁷ *Ibidem*, p.187.

tramas que trataram do tema da escravidão, direta ou indiretamente, na televisão brasileira desde o início da década de 1950. No Quadro 1, encontram-se as produções, seus anos de realização e exibição e a emissora em que foram produzidas e veiculadas até 2017.

Quadro 1: Telenovelas brasileiras relacionadas ao tema escravidão

Telenovela	Ano de produção e exibição	Emissora
A Moreninha	1956	TV Tupi
A Moreninha	1965	Rede Globo
Os Ossos do Barão	1973-1974	Rede Globo
Helena	1975	Rede Globo
A Moreninha	1975-1976	Rede Globo
O Noviço	1975	Rede Globo
Senhora	1975	Rede Globo
Escrava Isaura	1976-1977	Rede Globo
Sinhazinha Flô	1977-1978	Rede Globo
Memórias de Amor	1979	Rede Globo
Sinhá Moça	1986	Rede Globo
Dona Beija	1986	Rede Manchete
Helena	1987	Rede Manchete
Abolição	1988	Rede Globo
Pacto de Sangue	1989	Rede Globo
Sangue do meu Sangue	1995-1996	SBT
Xica da Silva	1996-1997	Rede Manchete
Os Ossos do Barão	1997	SBT
Força de um Desejo	1999-2000	Rede Globo
Terra Nostra	1999-2000	Rede Globo
O quinto dos Infernos	2002	Rede Globo
Esperança	2002-2003	Rede Globo
Escrava Isaura	2004-2005	Rede Record
Sinhá Moça	2006	Rede Globo
Paixões Proibidas	2006-2007	Rede Bandeirantes
Lado a Lado	2012-2013	Rede Globo
Escrava Mãe	2016-2017	Rede Record

Fonte: Autores

Percebe-se, da análise do levantamento, que a Tv Globo foi a maior produtora de telenovelas que trataram direta ou indiretamente da questão escravista no Brasil. É fato que as demais emissoras possuem produção intermitente de telenovelas (caso de Bandeirantes, Record ou SBT) ou mesmo deixaram de existir (caso da Manchete e Tupi), não sendo possível, em toda a extensão do tempo, traçar paralelo com a produção da Tv Globo. É possível, contudo, observar que, especialmente quando se consagrou o modelo de

telenovelas de época na década de 1970, a Globo rivalizava em produção, autores, atores e horários com a já decadente – porém ainda forte – Tv Tupi. Neste sentido, é sugestivo perceber que, conforme bem nota Joel Zito Araújo ao longo de um importante capítulo de seu trabalho “A negação do Brasil”, o tema da escravidão tenha sido absolutamente ausente da emissora do grupo Diários Associados na década de 1970, justamente quando se consolida na Globo – embora o negro tenha assumido mais espaço nas produções contemporâneas da emissora paulista, não obstante cumprindo as mesmas figuras estereotipadas sempre reservadas aos atores negros (a empregada engraçada ou insolente, o chofer, o pobre, entre outros). Pode-se inferir, então, que mais que uma opção mercadológica pela telenovela de época sobre a escravidão que, a partir de *A escrava Isaura* demonstrou possuir enorme mercado estrangeiro, havia uma opção clara por se construir uma narrativa específica sobre o processo de exploração do trabalho escravizado no Brasil bem como sobre a própria idealização do passado brasileiro.²⁸

A construção dessa narrativa passou, ainda segundo Araújo, por três fases bem claras na produção sobretudo da Tv Globo em que o tema escravidão foi sendo moldado na perspectiva da democracia racial que, de resto, já talhava a inclusão da maioria dos personagens negros em qualquer novela com temática contemporânea seja em que emissora fosse.²⁹

A primeira fase foi aquela, anterior ao sucesso de *A escrava Isaura* (Tv Globo, 1976), quando surgiram tramas de época, especialmente inspiradas em clássicos da literatura, em que o tema da escravidão é citado como um dado da realidade daquela sociedade em que se desenvolve a trama. Especial atenção merecem as produções *A moreninha* (com uma primeira versão em 1956 na Tv Tupi – quando a tevê ainda não

²⁸ Em extensa reportagem, a revista *Veja*, em sua edição de 06/10/1976, informava que a Tv Globo buscava esquadrihar com nitidez o público para quem falava. Assim que “Desde 1971, a Globo realiza em média 10 milhões de entrevistas por ano. Anota os hábitos, o comportamento e as tendências de uma respeitável massa de telespectadores das cinco maiores cidades brasileiras – São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e Recife. O resultado de todas as enquetes é religiosamente encaminhado ao homem que as encomenda e estuda, Homero Icaza Sánchez, chefe do Departamento de Análise e Pesquisas da Rede Globo”. Foi Homero Sánchez quem, a partir dos dados, traçou o perfil do público da emissora e explicou a construção de sua grade de programação noturna. Afirmou que o telespectador para quem a Globo fazia tevê preferencialmente, em 1976, era “mulher, casada, pouco mais de 30 anos, católica.” Para ela, colocava no ar “às 6 horas com uma história juvenil, que faz a mulher recordar o tempo das avós, pureza, romantismo (*A moreninha*, *O feijão e o Sonho*). Às 7, solto uma coisa ainda leve, mas já com alguns problemas (...)”. Ver: *O Futuro da Globo*, *Veja*, Rio de Janeiro, p. 87, 6 de out. 1976. Foram estes os horários dedicados às telenovelas de época e isso explica, dentre vários outros fatores (como a própria tentativa de enquadramento do discurso da telenovela ao contexto da Ditadura Militar), o porquê de tratar do passado de forma tão suave a ponto de abordar a escravidão sem falar em lutas abolicionistas ou violência na década de 1970.

²⁹ “Nas histórias da Tupi e da Globo (...) não existe conflito nem ódio entre as raças, embora existam personagens brancos preconceituosos e racistas. O personagem negro normalmente reage diante de uma situação de discriminação racial com educação, compreensão e poucas vezes com indignação, mas nunca com revolta. Todas as subtramas com personagens negros que são utilizadas para demonstrar que ainda existiam preconceitos no Brasil, mesmo enfatizando que só ocorriam em cidades do interior, conforme declaração do autor Teixeira Filho, colaboravam com a reprodução do mito da democracia racial brasileira”. ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil*. Op. cit. p.182.

alcançava o grande público e a telenovela sequer era diária – e depois gravada em 1965 e regravada em 1975, na Globo), *Helena* (Tv Globo, 1975) e *Senhora* (Tv Globo, 1975). Esta é a fase em que os escravizados começam a surgir nas telenovelas, sempre ostentando a suavidade e a lealdade dos impecáveis serviçais, características de um estereótipo de “criado” naturalizado pela narrativa da telenovela (seja escravizado no século XIX seja diarista no Brasil contemporâneo, esse empregado nunca possui história própria, antes, ele é apêndice da narrativa em que figura).³⁰

A segunda fase é marcada pela produção de *A escrava Isaura* (Tv Globo, 1976), telenovela em que apesar da protagonista ser uma escrava branca, refinada e culta, interpretada por Lucélia Santos – sempre apresentada em oposição ao conjunto dos escravos como alguém diferenciada – e que tinha como uma de suas principais algozes uma antagonista negra (a vilã escrava Rosa, vivida por Léa Garcia) surgem as contradições da escravidão de forma minimamente mais complexa. Esta segunda fase marca, assim, uma etapa em que os conflitos pela abolição e as personagens negras ganham alguma dimensão, complexidade e protagonismo. São destaques do período, além de *A escrava Isaura*, *Sinhazinha Flô* (Tv Globo, 1977-8) e *Memórias de Amor* (Tv Globo, 1979), adaptação do romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia.

Inspirada em obra homônima de Bernardo Guimarães (autor abolicionista do século XIX), *A escrava Isaura* de 1976, roteirizada por Gilberto Braga, guarda a mesma entonação e o mesmo distanciamento de um século antes para o tratamento com a questão racial. Se a Isaura do romance era branca, dadas as necessidades da intolerância do leitorado da época, a Isaura de 1976 poderia ter sido parda, ao menos, haja a vista que era filha de uma negra e um homem branco, adaptando-se assim à contemporaneidade aquilo que fora impossível pelas contingências do século XIX. Contudo, Braga guardou a semelhança sendo fiel à história original. Seria o caso de fidelidade absoluta não fosse a criação de outros dois núcleos na trama, inexistentes no romance e, no caso, ambos núcleos brancos. Para um crítico da época, “Talvez o adaptador pudesse tentar atualizar esta aventura ambientada nos primeiros anos do Brasil de dom Pedro II. Assim, quem sabe, ele conseguiria relativizar o simbolismo da hoje claudicante força panfletária do romance”.³¹

Gilberto Braga pode ser considerado uma personagem importante do processo de consolidação dos enredos de época na teledramaturgia da Tv Globo, senão central, na

³⁰ Excetuando pela telenovela *Cheias de Charme* (Tv Globo, 2012), em que a trama principal abordava três empregadas domésticas e suas vidas e famílias. Contudo, a trama – que obteve imenso sucesso – transformará as três em estrelas da música, criando um grupo de cantoras de música popular cujo mote era seu passado como domésticas.

³¹ MARCIO, Flávio. *Senzala Modelo*. *Veja*, Rio de Janeiro, p. 122, 17 de nov. de 1976.

medida em que seu texto deu enquadramento às principais produções do tipo na década de 1970. São dele *Helena*, *Senhora* e *A escrava Isaura*. Alguns outros autores serão relevantes na construção deste tipo de trama, caso de Benedito Ruy Barbosa (já nos anos 1980, com *Sinhá Moça*), Wilson Aguiar Filho, Marcos Rey e mesmo Jorge de Andrade, quadro importante no que concerne à compreensão das tramas mais experimentais da emissora carioca no período. Mas, a tônica dada por Braga, reconstruindo uma escravidão com ruídos previsíveis e com uma escravizada branca (tema que retornaria em outra novela sua em fins da década de 1990 – *Força de um desejo*, Tv Globo, 1999), ajudava a moldar um corte específico de negro escravizado a ser retratado pela telenovela de época e da própria forma distante de se tratar o indivíduo subjugado pela condição de servidão e mesmo a dinâmica da escravidão e dos processos abolicionistas. A percepção de que a telenovela deveria cumprir seu papel de legitimadora da narrativa histórica – e que falhava ao não cumprir esse predicado essencial – parece ser o senão primordial da crítica publicada pelo jornalista Flávio Márcio com pouco mais de um mês de exibição da telenovela. Ele reclamaria que além de ser “Formal em todos os sentidos, a produção possuía uma queda pelo formalismo [que] acaba contaminando em geral a própria ação (...) a miséria surge sempre muito bem arrumada, como se tivesse acabado de sair do chuveiro: os escravos usam roupas de matar de inveja os shows para turistas”. Para concluir, especialmente no que tange à questão abolicionista, que

Pelo menos até agora, a luta pela liberdade está aprisionada a uma ou outra tirada de alguma personagem. Tiradas docemente verbais, é claro: para uma novela que vive mais de guardanapos tocando o canto dos lábios, não só as costas dos escravos mas também as palavras precisam ser exangues. Os bonzinhos da história não perdem a oportunidade de um close para proclamar o seu horror à escravidão, mas com a retórica de um candidato a vereador em tempos bem menos remotos.³²

Além dos problemas no roteiro de Gilberto Braga, de acordo com Araújo,³³ em *A escrava Isaura* (Tv Globo, 1976) também a direção de atores demonstrava

(...) dificuldades oriundas de uma leitura equivocada do comportamento do escravo diante dos seus algozes. Em todas as cenas da novela, apesar de texto e imagem buscarem demonstrar a crueldade dos senhores e feitores, bem como alguma resistência dos escravos, a atuação dos atores negros não demonstra orgulho, enfrentamento, nem identidade racial. A postura é permanentemente de servidão e docilidade, atendendo às exigências que já se encontravam no próprio texto (...).

³² MARCIO, Flávio. *Senzala Modelo. Veja*, Rio de Janeiro, p. 122, 17 de nov. de 1976.

³³ *Ibidem*, p. 207.

Este dado sublinhado por Araújo é curioso, uma vez que Milton Gonçalves, ator e militante do movimento negro, codirigiu esta telenovela de acordo com o Guia Ilustrado de Novelas e Minisséries da Tv Globo,³⁴ que se propõe trazer a sinopse de todas as produções da emissora. Milton, aliás, é um dos atores mais recorrentes em participações nas senzalas cenográficas das telenovelas da Globo, inclusive sendo o ator que interpreta a personagem que é açoitada no capítulo inicial de *Sinhá Moça* na versão de 1986 e na de 2006.

A escrava Isaura (Tv Globo, 1976) teve direção geral, no entanto, de Herval Rossano. Rossano dirigiu, aliás, todas as telenovelas de época do período, excetuando *Memórias de Amor* (Tv Globo, 1979). Ele também foi diretor de *Pacto de Sangue* (Tv Globo, 1989), *Dona Beija* (Tv Manchete, 1986) e, quando a Tv Record resolveu regravar *A escrava Isaura*, em 2006, o contratou para a empreitada. Podemos inferir, então, o grau de contribuição que certa estética, forjada por este diretor, cumpriu na construção do imaginário televisivo sobre a escravidão no Brasil.³⁵

O terceiro momento apontado por Araújo foi aquele, na década de 1980, a partir sobretudo de *Sinhá Moça* (Tv Globo, 1986), *Abolição* (Tv Globo, 1988) e *Pacto de Sangue* (Tv Globo, 1989), em que as relações entre escravizados e senhores, negros e brancos, abolicionistas e escravistas se tornam ligeiramente mais complexas. Já a partir de *Sinhazinha Flô* (Tv Globo, 1978), o tema da abolição passa a ganhar destaque como eixo das tramas, em detrimento apenas da escravidão. Também essas produções passam a enfocar as contradições dos movimentos abolicionistas, a resistência dos escravos frente à violência e, inclusive, como no caso de *Pacto de Sangue* (Tv Globo, 1989), emergem as raízes africanas religiosas, mesmo que de forma quase cosmética, sem aprofundamento.

Há duas variáveis nas tramas sobre escravidão seja neste período analisado por Araújo seja nas produções mais recentes, como *Força de um desejo* (Tv Globo, 1999), ou *Lado a Lado* (Tv Globo, 2011)³⁶ e *A escrava mãe* (Tv Record, 2006)³⁷ que vão além destes três eixos sublinhados pelo autor que gostaríamos de destacar, a par sobretudo do avanço da produção historiográfica atinente ao tema.

³⁴ *Guia ilustrado Tv Globo: novelas e minisséries*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

³⁵ Também são importantes os atores e atrizes que marcaram essas produções, com especial destaque para Léa Garcia, Chica Xavier, Milton Gonçalves, Haroldo de Oliveira e Ruth de Souza, como escravos, e Rubens de Falco como senhor de escravos.

³⁶ *Lado a lado* foi uma produção cujo recorte temporal se inicia em 1903. Procurou abordar a incorporação do negro livre na república, especialmente no Rio de Janeiro. Está aqui inserida pela aproximação com a temática histórica e com a questão dos negros brasileiros na construção da cidadania republicana, no difícil contexto do princípio do século XX, conquanto não tenha relação direta com a questão da escravidão e de sua representação.

³⁷ O primeiro capítulo de *A escrava mãe*, conquanto reforce os elementos como a caçada, o feitor, as cenas de fuga e a narrativa excessivamente maniqueísta, buscou maior sofisticação temática tratando da complexidade de um reino africano, mostrando uma cerimônia de casamento, preservando a língua nativa na gravação das primeiras cenas, etc.

A primeira delas diz respeito à circunscrição geográfica das tramas e as consequências disso para o enredo e para a abordagem do fenômeno escravista. Na maioria absoluta das vezes, a telenovela sobre escravidão se restringe aos Vales do Paraíba paulista e fluminense e ao século XIX (excetuando casos como o de Xica da Silva – Tv Manchete, 1996 – por exemplo). Regiões determinantes no processo de estruturação da América Portuguesa e, posteriormente, do Império do Brasil, como as regiões de mineração (com grande número de cativos espalhados por inúmeros proprietários) ou as grandes regiões açucareiras (com grandes conjuntos de cativos dedicados à lógica quase industrial da produção do açúcar, como destaca Stuart Schwartz), geraram exploração da mão de obra escrava muito diferente do modelo da plantation mobilizado nas telenovelas de época. Os grandes plantéis, vivendo em senzalas e produzindo café às vésperas da abolição é uma realidade parcial de uma dinâmica de exploração do trabalho servil muito mais sofisticada e vertical na estrutura econômica seja da Colônia seja do Império. Essas diferentes dinâmicas de exploração do trabalho servil constituíam sociabilidades e personagens muito características (como as negras de tabuleiro, por exemplo) e isso desaparece da narrativa plana das telenovelas de época, bem como desaparecem, também, ao centrar as histórias no século XIX paulista e fluminense cafeeiro e no período da abolição, tanto o Brasil do século XVII como o do XVIII, tanto Pernambuco e Bahia do açúcar como as Minas setecentistas.³⁸

Já a segunda diz respeito aos arranjos característicos de uma sociedade escravista complexa e multifacetada que desaparecem ou surgem apenas muito sutilmente nas tramas. Assim, aspectos como a formação das famílias escravizadas, as relações de compadrio, os casamentos entre cativos, as uniões ou disputas entre grupos étnicos – muitas vezes ferramentas mais sofisticadas e eficientes para se alcançar a paz social que a força – são diluídos em favor de uma relação senhor/escravo em que a narrativa maniqueísta, que tende a reforçar a matriz melodramática das telenovelas e a própria identificação dos telespectadores com as personagens (torcendo pelos protagonistas e detestando os antagonistas), torna-se quase exclusiva.³⁹ Dessa forma, apesar da existência

³⁸ A bibliografia sobre a escravidão nas duas regiões é extensa. Apenas como exemplo citamos: SCHWARTZ, Stuart. *Escravos, roceiros e rebeldes*. Bauru: Edusc, 2001; RUSSELL-WOOD, A.J.R. *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005; PAIVA, Eduardo França. *Escravos e libertos nas Minas Gerais do século XVIII: estratégias e resistência através dos testamentos*. São Paulo: Annablume, 1995; BERGAD, Laird W. *Escravidão e história econômica: demografia de Minas Gerais, 1720-1888*. Bauru: Edusc, 2004; SILVA, Fabiano Gomes da. *Viver honradamente do trabalho no Brasil colonial: mercado, trabalho e trabalhadores livres em Mariana (1711-1750)*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2019.

³⁹ Sobre a família escrava ver: SLENES, Robert W. *Na senzala uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava (Brasil sudeste, século XIX)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999; FLORENTINO, Manolo e GÓES, José Roberto. *A paz das senzalas: famílias escravas e tráfico atlântico, Rio de Janeiro (1790-1850)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

do tema como eixo principal das telenovelas de época, ele interessa sobretudo quando permite mais bem reproduzir o mecanismo ideal do melodrama: a relação maniqueísta entre bem e mal, a disputa entre vício e virtude – com a vitória da segunda sobre o primeiro, sempre, e o predomínio da trama sobre a personagem.⁴⁰ Também se dilui a complexidade do próprio povo negro que, quando surge, é apenas para mostrar sua religiosidade e sua crença desprezando-se questão de relevo nessa perspectiva: a identificação religiosa era parte de processo mais amplo de identificação, articulação e ruptura política desses povos que, desde as mais diversas Áfricas de onde provinham, acabavam por moldar mecanismos de resistência e acordos de acomodação no contexto da escravidão moderna.⁴¹

Uma pequena minissérie em quatro capítulos, *Abolição* (Tv Globo, 1988), levada ao ar para a comemoração do centenário da libertação dos escravizados no Brasil, não deixa de ser sugestiva para pensarmos, nesse sentido, no tanto que o enquadramento histórico, ao tratar o passado está na verdade dialogando com o presente e permitindo, por conseguinte, tanto uma reavaliação do processo histórico abordado como uma ressignificação do próprio presente, forjado à luz dos quadros estabelecidos a partir da conformação da consciência histórica.

A microssérie aborda o período abolicionista no Brasil, apresentando as contradições entre a vida de negros no campo e na cidade. Nela estão presentes os tipos clássicos da teledramaturgia sobre escravidão no Brasil: o cruel senhor de escravizados, o capitão do mato sádico, o jornalista branco abolicionista, a boa, gentil e generosa Princesa Isabel, o nobre escravista que representa o interesse dos senhores de escravizados, o Rio de Janeiro como centro da trama (que se passava entre uma fazenda em Campos dos Goytacazes e a cidade do Rio de Janeiro). Mas, nela também estão presentes elementos mais complexos: o negro livre e jornalista (Lucas, vivido por Luiz Antonio Pillar, que protagoniza a trama), a guerreira e líder espiritual (Iná, interpretada por Ângela Corrêa, também protagonista), a forte e articulada resistência escrava e, inclusive, inúmeras falas em iorubá.

A produção contou com mais de cem atores envolvidos, foi dirigida por Walter Avancini (que, depois de Herval Rossano, parece ter sido aquele que mais dirigiu telenovelas de época na tevê brasileira), de quem foi o argumento da série, foi escrita por

⁴⁰ KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: Anos dourados e a retomada da democracia. *Op. Cit.*

⁴¹ SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002; KIDDY, Elizabeth W. Quem é o Rei do Congo? Um novo olhar sobre os reis africanos e afro-brasileiros no Brasil. In: HEYWOOD, Linda M. *Diáspora negra no Brasil*, São Paulo: Contexto, 2017, p.165-192.

Wilson Aguiar Filho e contou com suporte do historiador Joel Rufino dos Santos para o enredo e com o do historiador Francisco Alencar para a reconstituição histórica.

A trama trata do amor entre Iná e Lucas, extremamente dificultado por ser ele livre e ela escravizada. A personagem Iná, aliás, rompe com vários estereótipos do escravizado na telenovela. O primeiro, ela é uma liderança guerreira e religiosa em sua origem sendo reconhecida, mesmo sob servidão, e sua força reside justamente na sua capacidade de organizar a resistência ativa e forjada na luta. O segundo, ela é uma mulher – a resistência, nesse caso, é feminina, enquanto a parcimônia (marcada pela crença no acordo entre negros e brancos) é masculina. O terceiro é que são os negros os principais agentes de suas próprias liberdades no caso das fugas, diferente por exemplo de outros sucessos como *Sinhá Moça* (Tv Globo, 1986) que apenas dois anos antes apresentava escravos fugindo de suas senzalas para quilombos sendo libertados por um jovem rapaz branco abolicionista.

Abolição foi recebida, de acordo com reportagem publicada pela revista *Veja*, em edição de 23 de novembro de 1988, como “um momento de maturidade da televisão brasileira uma vez que apresenta bons momentos e funciona também como um exercício didático para o telespectador, que visualizará a Abolição da Escravatura com maior clareza” (pp.103-104). A ideia, portanto, de um produto que transcendesse a própria forma do entretenimento melodramático televisivo e ocupasse o lugar de conformador de uma interpretação do passado era algo tanto do interesse do produtor (de sorte que se cercava de historiadores para apurar sua produção) como da imprensa especializada ao abordar sua recepção, uma vez que, segundo a mesma reportagem de *Veja*, Abolição sugeria “o surgimento dos republicanos, que formarão o centro da narrativa de República, minissérie que deverá ser exibida no próximo ano [1989, quando do centenário da Proclamação da República]”. A República surgiria, assim, a partir de uma continuação da história de Abolição, sendo a História do Brasil, segundo a emissora, uma série de capítulos sobretudo enfileirados em um movimento uniforme de causas e consequências.

Um pequeno resumo da trama, apresentado pelo sítio Memória Globo, em que a emissora condensa toda a sua versão sobre seus produtos audiovisuais, permite avançar nossa interpretação em pontos significativos. Dentre outros elementos, informa o resumo da trama que

A escrava Iná Inerã (Ângela Corrêa), líder espiritual e guerreira, representa a luta pela manutenção da identidade africana a qualquer preço, pago com a própria vida, se preciso. O jornalista Lucas (Luiz Antônio Pillar), por sua vez, é um negro alforriado que acredita na integração pacífica entre brancos e negros.

O coronel Macedo Tavares (Milton Moraes), dono da fazenda onde vive Iná, vive entrando em conflito com a escrava, castigando-a com as mais severas

punições. Destemida, Iná continua a desafiá-lo e organiza fugas, manifestações de escravos e até assassinatos de jagunços do fazendeiro. O braço-direito do coronel é o mau-caráter Osvaldo, sempre pronto a cumprir as exigências do patrão.

Iná e Lucas são apaixonados um pelo outro, mas não conseguem ficar juntos por conta de suas divergências. *O caminho dela é o da guerra, enquanto o dele, o de mudar as leis.*

A luta pela libertação dos escravos é pontuada pelo debate entre as posições de brancos e negros. Além disso, apresentam-se as divergências entre os brancos: alguns são verdadeiros opressores, sobretudo os senhores da zona rural, enquanto outros lutam pelo ideal abolicionista, tornando-se militantes da libertação dos negros.

O coronel Macedo consegue que Iná seja presa e entregue à Justiça, antes que a Lei Áurea se torne realidade. O último capítulo da trama mostra a princesa Isabel assinando a Lei Áurea e a comemoração da população nas ruas. Lucas, por sua vez, procura o coronel para lhe pedir a libertação de Iná, mas o fazendeiro é irredutível e diz que ela será julgada pelos crimes que cometeu. Iná é condenada à prisão perpétua, e Lucas sofre com a sentença.

Quando Iná está sendo transferida para a casa da Corte, um grupo de negros – contando com a ajuda de Lucas – rende os guardas e a liberta. Ela se despede do amado e foge com o grupo. Os fugitivos, porém, são seguidos pelo braço-direito do coronel Macedo Tavares e seus capangas. Todos são assassinados a tiros por Osvaldo. A cena final mostra Iná caída no chão, junto com os demais negros, morta.⁴²

Abolição é uma microssérie que trata do fim da escravidão no Brasil quando da efeméride do evento. A efeméride do evento, contudo, ocorre no ano da promulgação da nova carta constitucional do país. Os anos de 1986, 1987 e 1988 foram tomados pelos debates acerca da Assembleia Nacional Constituinte no Brasil e dos pactos que estavam se estabelecendo para forjar aquilo que se convencionou por Nova República. Assim, não deixa de ser curioso que o principal ruído estabelecido entre o casal protagonista da minissérie tenha sido justamente entre buscar a justiça dentro ou fora da lei, seguir o ordenamento jurídico mesmo que isso fosse lento e exigisse resiliência (o que a personagem de Lucas demonstrava possuir de sobra) ou lutar pela justiça acima de tudo, mesmo que fora da ordem jurídica e da lei, o que implicava um risco seríssimo à própria vida. A reiteração da importância da lei, da justiça, do cumprimento dos deveres e acordos do pacto estabelecido em torno da Constituição parecia ser um chamado vigoroso que, ao falar de 1888 falava, também, a 1988.

Considerações finais

⁴² Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/abolicao/trama-principal.htm>. Acesso em 20 julho de 2017. Grifos dos autores.

Telenovelas de época são produtos televisivos para entretenimento do público, como qualquer outra telenovela ou produto de televisão. Mas, colaboram na construção de quadros interpretativos sobre o passado, contribuindo com a conformação da consciência histórica da sociedade em que se realiza e exhibe. A pretensão de reconstruir o passado a partir de um interesse específico, conquanto esse interesse seja fruto muitas vezes de disputas, de contradições, de dúvidas e mesmo de acasos, acaba por tornar determinada obra uma referência mais ou menos importante para se pensar o processo. É preciso, para quem investiga, ter clareza de que os autores nele envolvidos operam com alguma consciência sobre a obra, embora na maioria das vezes estejam, mesmo, apenas produzindo para mídia de massa, sem maior reflexão. Assim que o mesmo Walter Avancini que se preocupava em *Abolição* em fornecer um discurso histórico apurado e que é apontado por Veja como o indutor de *uma linguagem televisiva acadêmica para fazer seu mergulho na História* (Veja, 23/11/1988: 104) será aquele que, apenas oito anos mais tarde, em entrevista à Folha de S. Paulo – e em resposta à crítica de historiadores que argumentavam que ele não estava sendo “fiel à História” em sua telenovela *Xica da Silva* (Tv Manchete, 1996) – responderá que “Não estou fazendo história, nem telecurso, mas uma ficção a partir da história. (...) É a liberdade que se tem em uma ficção”.⁴³ A liberdade que se tem em uma ficção, no entanto, está inexcedivelmente emoldurada pelo enquadramento histórico quando a produção televisiva ficcional busca abordar o passado.

As narrativas sobre a escravidão e os escravizados presentes nas telenovelas brasileiras, por exemplo, carregam escolhas de tratamento que se mostram insuficientes inclusive aos seus recortes espaciais e cronológicos – revelando pouca observância ou apuro com a reconstrução histórica. Neste sentido, cumpre-nos lembrar que as zonas cafeeiras cariocas e paulistas durante o século XIX experimentaram, para além do que as tramas televisivas apresentam, a luta dos escravizados e ex-escravizados pela conquista e garantia da liberdade (alforrias) no mundo senhorial; a forte presença demográfica da gente africana e afro-brasileira no universo de livres; as sociabilidades entre escravizados e libertos no contexto do “feitor ausente” das vilas e cidades; a atuação decisiva dos escravizados e libertos na radicalização do processo de abolição da escravidão com movimentos em massa de fugas, abandonos, recusas de trabalhar e revoltas nas unidades produtivas da zona cafeeira do Sudeste.⁴⁴

⁴³ Disponível em: Folha de S. Paulo, 01/12/1996, http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/01/tv_folha/7.html Acesso em 27 julho de 2017.

⁴⁴ CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012; CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; MACHADO, Maria Helena P.T. *Crime e escravidão: trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas (1830-1888)*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987; ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente: escravidão*

No lugar do protagonismo do povo negro (escravizado e liberto), exibiu-se o moralismo de ocasião (a escravidão como uma luta entre vícios e virtudes), o formalismo no tratamento do ambiente cinematográfico e da ação dos personagens, apresentando tipos escravizados desprovidos de qualidades naturais necessárias para a conquista da liberdade. Se a saída do cativo se apresentava na trama, a liberdade que quase sempre prosperava era aquela outorgada pela graça e virtude do elemento senhorial ou a nascida dos exercícios verbais e escritos dos setores educados e abolicionistas (jornalistas, escritores, advogados, professores, políticos).

Pode-se aceitar como crível que essa narrativa concorria para a reiteração dos mitos fundadores da nacionalidade como a democracia racial. Uma abolição concedida dentro dos limites da legalidade e sem conflitos tanto reafirma o papel positivo de parcela das elites educadas e abolicionistas quanto esvazia a resistência e a luta de cativos e libertos. Porém, não se deve ignorar as próprias obras literárias fartamente utilizadas por diretores e roteiristas. Tem-se a impressão que a telenovela de época brasileira “preguiçosamente” transplantou alguns dos opúsculos do século XIX sem problematizar os limites, embates e silêncios que aquelas obras travavam na época em que foram escritas.

Nesse sentido, não deixa de ser sintomática a ausência de qualquer referência, nas telenovelas e nos romances adaptados, ao fato de que as últimas gerações de escravizados africanos desembarcados no Brasil após 1831 tenham sido fruto de contrabando ilegal. Têm-se 750 mil escravos africanos e mais seus descendentes que foram mantidos ilegalmente em cativeiro nas moradas e fazendas oitocentistas. Isso significou que a “expansão da cultura cafeeira na atual região Sudeste e a riqueza daí advinda tiveram origem nesse crime contra as leis do país e contra a própria humanidade”, segundo o historiador Sidney Chalhoub.⁴⁵

O silêncio era de boa valia. Nos folhetins românticos e nas telenovelas, a escravidão se resumia à moralidade, mas quase sempre à custa da ilegalidade do cativeiro das últimas gerações de africanos e afro-brasileiros. Assim, a propriedade permanecia imaculada e as reparações do cativeiro ilegal omissas. Ao cabo, a reiteração desses quadros ajudou a compor uma imagem geral da escravidão para consumo da audiência, sedimentando na consciência histórica do público brasileiro um enquadramento geral e uma leitura comum

urbana no Rio de Janeiro. São Paulo: Vozes, 1988; CASTRO, Hebe Maria Mattos de. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista (Brasil, século XIX)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995; KLEIN, Herbert S. e COSTA, Iraci del Nero da. *Pessoas livres de cor numa sociedade escravocrata: São Paulo e Minas Gerais no início do século XIX*. In: LUNA, Francisco Vidal, COSTA, Iraci del Nero da e KLEIN, Herbert S. *Escravidão em São Paulo e Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2009, p.461-492.

⁴⁵ CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão*. Op. cit., p. 30.

que mais que determinar o que se deve lembrar, preocupou-se com aquilo que se deveria firme e dedicadamente esquecer.

Recebido em 27 de maio de 2021

Aceito em 08 de abril de 2024