

OS ATORES NEGROS E A SUA RELAÇÃO COM O TEATRO, O CINEMA E A TELENVELA NO FINAL DA DÉCADA DE 1960.¹

Marcelo Ribeiro Oliveira²

Este texto tem como finalidade contextualizar a situação do ator negro no final da década de 1960 no teatro e no cinema, e relacioná-la com o espaço destinado a esse profissional na telenovela. Um entendimento que enxerga esses espaços ora como campo de trabalho, ora como sistemas reprodutores de ideias através de personagens e enredos.

A pesquisa maior a qual esta comunicação está vinculada objetiva analisar o racismo na telenovela *A cabana do pai Tomás*, exibida em 1969 pela Rede Globo. Nessa pesquisa, a ideia problematizada parte da situação gerada pela utilização do *blackface* (a pintura de um ator branco de preto na sua produção) e da participação do teatrólogo Plínio Marcos por ser o principal a frente do movimento contra a utilização do recurso na novela.

Televisão e Telenovela: importação de formatos e autonomia de produção

Na época de exibição de *A cabana do pai Tomás*, a telenovela como um todo migrava para uma nova tendência que visava retratar as especificidades da sociedade brasileira: ela passava do melodramático para o nacional-popular. Um boletim de programação da Rede Globo em 1977³ explica a consolidação deste modelo no país:

“Não é cinema, nem teatro. Novela é coisa nossa: um gênero brasileiríssimo, que define as nossas possibilidades criativas. Até mesmo no mercado externo. Líder absoluta de audiência em seus quatro horários diários de telenovela, a Rede Globo mantém profissionais diretamente ligados à produção, num ritmo de trabalho que

¹ Essa pesquisa se restringe ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo pela concentração das emissoras de televisão e grupos de teatro nesses espaços.

² Graduando em História pela Universidade Estadual de Santa Cruz/DFCH. Bolsista de iniciação científica (FAPESB). Orientando do Prof. Dr. Rogério Rosa Rodrigues. E-mail: mrriboliveira@hotmail.com.

³ Há uma reprodução de um “scanner” do boletim original no livro de Mauro Alencar, *A Hollywood Brasileira: panorama da telenovela no Brasil* (2004).

[SEMINÁRIO CULTURA E POLÍTICA NA PRIMEIRA REPÚBLICA:
CAMPANHA CIVILISTA NA BAHIA]

equivale a um filme longa-metragem todos os dias. Com autores, diretores, técnicos e artistas brasileiros, a telenovela só podia ser um produto tão brasileiro quanto o samba, o café, a mulata, o carnaval e o futebol.” (ALENCAR, 2004, p.127)

Esse boletim tem o intuito de vender os produtos da Rede Globo no exterior. Nesse momento, o gênero telenovela já havia se consagrado perante a sociedade brasileira e se organizado internamente com suas especificidades técnicas. Com sucessos de audiência e de venda como *O Bem Amado* (1973), *Gabriela* (1975), *Pecado Capital* (1975) e *Escrava Isaura* (1976), a Rede Globo tenta equiparar a telenovela a outros “produtos nacionais” vendidos simbolicamente no exterior, como as mulatas, o carnaval e o futebol como se quisesse incluí-los num pacote de marca brasileira.

Mas o período trabalhado aqui ainda traz a telenovela se formando e se aperfeiçoando. É o final da década de 1960, quando a televisão como um todo devido a suas imperfeições técnicas e de produção, “importava” profissionais, formatos e experiências do teatro, do cinema e do rádio. Renato Ortiz (1991) no livro “Telenovela: História e Produção” diz que essa “importação” acontecia não só para atuar, mas também para escrever roteiros, produzir e dirigir programas, trabalhar na área técnica e copiar modelos de utilização de câmera e textos .

Vale ressaltar que no Brasil a TV foi inaugurada no começo da década de 1950 de modo experimental e rudimentar, transmitindo programas ao vivo e de baixo custo econômico e tecnológico.⁴

Aos poucos ela procura se aperfeiçoar na maneira de se fazer televisão. Com interesse, buscou exemplos e formatos de outros espaços e contratou profissionais que auxiliaram nessa finalidade. Às vezes, essa “importação” acontecia de outros países. A Rede Globo em meados de 1966, por exemplo, contratou a escritora cubana de

⁴ Comparada a outras experiências televisivas, como a estadunidense, a brasileira está muito atrasada. Enquanto nos Estados Unidos a TV em cores surge quase ao mesmo tempo em que a TV no Brasil (década de 1950), essa experiência aqui só foi possível na década de 1970.

telenovelas Glória Magadan para, além de escrever obras, supervisionar a sua área de teledramaturgia.⁵

Essa prática televisiva de contratar profissionais de outros formatos é pesquisada aqui pelo viés da questão racial. Os atores negros nesse período estão ligados ao cinema ou ao teatro e eles também são “importados” ou aproveitados. Os passos seguidos para promover o debate partiram primeiro para o entendimento da situação dos atores negros no cinema e no teatro para posteriormente compará-los e perceber o quanto possibilitavam a atuação dos atores negros. Também saber quais se destacavam, para depois analisar se a telenovela se aproveitou dessa experiência e como ela o fez.

Segundo Solange de Lima (1980), a televisão na década de 1960 já sinalizava um grande campo de trabalho para diversos profissionais: atores, diretores, produtores e técnicos de produção. Seu trabalho analisa o espaço destinado aos profissionais negros na televisão de São Paulo e a possibilidade de ascensão profissional. Mas, além da televisão paulista havia apenas a do Rio de Janeiro. Emissoras importantes como TV Tupi, Excelsior, Globo e Record estavam concentradas nesses estados e representavam amplas oportunidades de trabalho em diversos setores.

Por outro lado, a televisão não era na década de 1960 um produto privilegiado na sociedade brasileira. O público do teatro e do cinema ainda era maior. Talvez seja por isso, que boa parte da programação nas emissoras era de filmes e teleteatros. Estes últimos eram reproduções do formato teatral pela TV. Durante toda a década de 50 o teleteatro foi marcante na programação da TV brasileira. Só perderam seu *status* no início de 1960 com conquista do público pela telenovela.⁶

A telenovela que substituiu o gosto popular passa por momentos importantes destacados pela antropóloga Esther Hamburger. Na sua obra “Brasil Antenado” (2005, p. 149) ela tenta entender como na história da telenovela no Brasil se constitui num

⁵ Parceria que durou até o começo da década de 1970, quando o formato melodramático especialidade de Magadan, é substituído por outro mais realista.

⁶ Informações retiradas do almanaque Telenovela: melhores momentos, uma coletânea de novelas que visa traçar a história e produção do gênero no país. Foram reunidas por estudiosos da época, sem nenhum vínculo com as emissoras, mas com densa pesquisa baseada em entrevistas, reportagens de jornais, revistas e dados das emissoras.

produto nacional e de sucesso perante a sociedade. Ela aponta o formato fantasioso e melodramático pré-1968, e a fase nacional-popular⁷ que dura até 1990. Hamburger percebe a ruptura a partir do sucesso obtido pela telenovela *Beto Rockfeller*, obra de Cassiano Gabus Mendes, exibida pela TV Tupi em 1968, que foi a primeira produção do gênero a obter sucesso ao representar a sociedade brasileira com suas especificidades, transformações e cotidianos.

A obra responsável pela conquista do público é transmitida em 1964,⁸ uma adaptação de *O Direito de Nascer* pela TV Tupi. De autoria do autor cubano Félix Caignet, essa história narra a vida de uma mulher que engravida sem casar-se. Seu pai tenta se livrar do neto bastardo, mas a empregada da casa o leva para longe antes que ele o fizesse. A trama se desenrola com a aproximação do neto com a família de sangue quando grande. A tensão está na descoberta da sobrevivência do “neto bastardo” pela família de sangue.

A empregada chamada carinhosamente de Mamãe Dolores era interpretada pela atriz negra Isaura Bruno. Segundo o jornal *Folha de São Paulo*,⁹ todos queriam saber o que gostava, o que lia, qual sua música favorita. Ela era tema de salões de beleza e de barbearias, e “Mamãe Dolores” virou até forma de chamar alguém que agisse com exagerada sinceridade. É o primeiro registro de um grande sucesso de um personagem negro nos estudos sobre o tema.

Joel Zito Araújo, cineasta pesquisador, analisou a presença dos atores negros e os estereótipos dos personagens representados pela telenovela. Sua pesquisa, transformada no livro e documentário *A Negação do Brasil* (2000), visou entender como a telenovela desde 1963 até 1997 estabeleceu um diálogo com a sociedade brasileira no que tange ao debate racial. Ao mesmo tempo identificou e analisou os personagens representados por eles nesse período no intuito de enxergar manifestações

⁷ Telenovelas que abordam e discutem temas sociais, políticos e culturais brasileiros em suas histórias.

⁸ A telenovela diária surgiu no Brasil em 1963 com *2-5499 Ocupado* na TV Excelsior. Via de regra, tinha menos de cem capítulos com cerca de trinta minutos cada.

⁹ Citado pro Joel Zito Araújo (2000, p. 85). Marcelo Mansfiel, “Rainha por um ano”, na seção TV a Lenha, em *Folha de São Paulo*, 12 out, 1997.

de racismo. Sua conclusão sobre a participação de Isaura Bruno nessa novela passa pelo descaso com o sucesso da atriz, pois, para ele, seus personagens após esse trabalho foram de pouco ou nenhum destaque, e não aproveitaram o reconhecimento que possuía pelo público.

A perspectiva dada por Joel Zito a esse fato pode não ter muita importância sem contexto e comparação com o que acontece aos atores de maior destaque e relevância na televisão nesse período. Sem isso, pode não possibilitar a crítica fundamentada em fatos e deixar cair no velho clichê “isso aconteceu porque era negra”, ou seja, uma afirmação pouco argumentada. O autor perde uma oportunidade de perceber que o problema não é o pouco destaque dado a ela, ou não apenas isso. Não é difícil imaginar que isso tenha acontecido com outros atores também, sejam eles negros ou não, mas observando os ídolos promovidos e alimentados pela telenovela percebe-se que a tendência é a preferência absoluta por atores brancos. Alguns como: Glória Menezes, Karin Rodrigues, Regina Duarte (ganhou o título de namoradina do Brasil com a telenovela *Minha Doce Namorada*-1971), Sérgio Cardoso, Tarcísio Meira, Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Rosamaria Murtinho, Aracy Balabanian, Reginaldo Faria, e outros. A televisão alimentou esses ídolos os colocando sempre em papéis de destaque nas telenovelas, mas não o fez quando se tratou de qualquer ator negro.

A telenovela *A cabana do pai Tomás* também traz problemas para o ator negro. O personagem principal que é um escravo negro é interpretado por um branco pintado. A primeira oportunidade de um personagem principal ser interpretado por um afro-brasileiro é negada. Por outro lado, a mulher do escravo negro que é interpretada por Ruth de Souza passa por problemas. Seu nome é mudado de posição na abertura devido ao protesto que outras atrizes da equipe fizeram para ver seus nomes na frente do de Ruth. Curiosamente seu personagem perde a importância inicial que possuía (JESUS, 2004, p. 112). A experiência dessa atriz será abordada mais adiante.

Teatro: o TEN, a experiência sócio-racial e outros grupos teatrais

O pouco aproveitamento visto na telenovela pode ser visto também na história do teatro. É essa condição de exclusão que propicia a criação de uma companhia de teatro voltada especificamente para os afro-brasileiros. *O Teatro Experimental do Negro* (TEN) surgiu em 1944, criado e idealizado por Abdias do Nascimento. Intitulando-se economista numa viagem ao Peru, Abdias assiste a uma montagem de *O Imperador Jones*¹⁰ em Lima na qual os personagens negros eram brancos pintados de preto. Nessa época, afirma ele, nada sabia de teatro, mas se perguntava “por que um branco pintado de preto?”, e se “não existem atores negros?”, ao mesmo tempo em que percebia que nunca tinha assistido a uma peça de teatro no Brasil com um intérprete da sua cor (NASCIMENTO, 1968, p. 194). Essas primeiras indagações e percepções se juntaram a outros sentimentos que forneceram a ele e a alguns amigos a iniciativa de fundar um espaço de capacitação e aproveitamento do potencial nas artes cênicas do negro.

Antonio Sérgio Guimarães faz em seu livro “Classes, Raças e Democracia” (2002) um debate sobre classe e raça no país para tentar entender como esses dois conceitos ora são vistos em conjunto ora separados para se analisar o racismo e a posição social de afro-brasileiros. Para ele, o TEN é a principal organização negra nesse período no país:

Embora tivesse, de início, o objetivo, eminentemente cultural, de abrir o campo das artes cênicas brasileiras aos atores negros, acabou, com o tempo, por se transformar em agência de formação profissional, clínica pública de psicodrama para a população negra e movimento de recuperação da imagem e da auto-estima dos negros brasileiros (2002, p. 89)

É nesse sentido que o teatro é visto nesta pesquisa como o espaço onde o debate racial se desenvolve e permite a introdução do profissional negro nas artes cênicas. Entendido que essa introdução ocorre pela consciência da exclusão pelos atores e pela possibilidade de realizar um projeto que os auto-valorize. Durante suas atividades, o

¹⁰ Peça de autoria do dramaturgo estadunidense Eugene O’Neill.

TEN realizou peças em conjunto com outros grupos e com atores convidados, nunca deixando de destacar em suas peças conteúdos que traziam a questão racial e social brasileira à tona, bem como a cultura e costumes afro-brasileiros.

Ao mesmo tempo, a existência de uma companhia de teatro voltada especificamente para o público negro quebra a lógica da democracia racial criada por Gilberto Freire e a política da mestiçagem do Estado Novo de Getúlio Vargas, como bem aponta Lília Schwarcz (1999).¹¹ A autora faz um histórico de como a questão racial é vista e produzida no país desde a abolição. Até esse período de 1944, a ideologia da democracia racial e a ideia do mulato ou mestiço como símbolo nacional ainda permeava a sociedade com força significativa. Por causa disso, o TEN foi alvo de críticas por ter criado um espaço voltado para os afro-brasileiros quando a sociedade na qual ele está inserido era tida como “tolerante” e “anti-racista”.

Apesar dos ataques, o TEN segue suas atividades ininterruptamente até 1968 quando é dissolvido devido ao auto-exílio de Abdias do Nascimento. Enquanto ativo, proporcionou a formação e a militância de vários ícones afro-brasileiros nas artes cênicas, que tiveram um reconhecimento tímido em outros grupos de teatro e também no cinema, principalmente a partir da década de 1970. Entre eles duas mulheres que se destacam até hoje na teledramaturgia: Léa Garcia e Ruth de Souza.

Não se deve entender, por isso, que o teatro como um todo no Brasil proporcionava a mesma oportunidade. Atente-se para Milton Gonçalves, que hoje é um dos mais importantes atores negros no Brasil. Através do seu depoimento¹² pode-se saber que o *Teatro Brasileiro de Comédia* era o maior do Brasil no período. Voltado mais para as classes mais abastadas, trazia para o país profissionais e peças estrangeiras que tomavam a maioria do seu repertório,¹³ mantendo um pouco da tradição do século XIX.

¹¹ Capítulo do livro *História da Vida Privada no Brasil*, vol.4 “Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade”.

¹² Dado ao site memoriaglobo.globo.com.

¹³ Informação confirmada pelo site www.itaucultural.org.br.

A formação de Milton atravessa as décadas de 1950 e 60 no Teatro de Arena, o qual ele ajudou a solidificar como um grupo teatral em busca da renovação e da nacionalização dessa arte no país. O *Arena* surgiu em São Paulo no ano de 1953 fundado pelo ator e diretor José Renato. Assim como o TEN, o *Teatro de Arena* tinha como público-alvo as classes populares, mas esse, ao contrário daquele, não se constituiu como uma experiência sócio-racial.¹⁴

O seu início foi economicamente precário também, mas com a chegada do ator Francisco Guarniere, egresso da Escola Paulista do Estudante, as atividades do teatro puderam seguir sem muitos problemas. Como o único negro no grupo, Milton se lembra que entrou por volta de 1956 e 1957. De lá saiu pouco antes da inauguração da Rede Globo em 1965. Sua relação com a televisão já havia começado antes por ter dirigido um programa na TV Excelsior com alguma dificuldade. Na Rede Globo ele foi um dos primeiros funcionários a ser admitido.

Além de Milton Gonçalves, Ruth de Souza, egressa militante do Teatro Experimental do Negro, também começou a participar da televisão nessa época, mas teve a oportunidade de atuar algumas vezes no cinema. O livro “Ruth de Souza: estrela negra” (2004) traz um pouco da sua história profissional no teatro, no cinema e na telenovela contada por ela mesma sob coordenação da jornalista Maria Angela de Jesus. Através dele vê-se que entrou para o TEN em 1945 e ajudou na sua consolidação. Segundo ela, foi através desse espaço que conseguiu evoluir suas aptidões para as artes cênicas e pôde ter oportunidades que outros grupos teatrais não deram. Sobre esse último aspecto, Ruth fala ainda que enquanto o TEN crescia:

[...] começaram a aparecer grupos novos. *Os Comediantes* foi um deles. Depois Sérgio Cardoso, com o *Teatro dos Sete*. O número de companhias foi crescendo. Em função disso, as montagens foram ficando variadas e começaram a surgir papéis para atores, mesmo que pequenos. Mas era aquela coisa de menino de recados, da empregada gorda, a ama de leite, pai João, etc. (JESUS, 2004, p. 40)

¹⁴ Como um espaço que vai além da promoção da arte, proporciona também educação e valorização da cultura e da auto-estima de uma raça, no caso do TEN.

Compreende-se então que o aumento de companhias teatrais possibilita espaço para o ator negro atuar, no entanto em personagens caricatos e estereotipados.

Cinema: Enredos raciais e personagens negros

Um dos maiores ícones negros do cinema na década de 1960 era Ruth de Souza. Nesse ramo foi uma das principais contratadas da empresa cinematográfica Vera Cruz, que tinha como propósito reerguer a indústria do cinema no Brasil. Fez ainda alguns trabalhos na empresa Atlântida ao lado do Grande Otelo, outro ator renomado no cinema. A experiência de Ruth lhe proporcionou a indicação ao Festival de Veneza como melhor atriz coadjuvante no filme *Sinhá Moça* (1953). Perdeu por dois votos apenas.

Sua primeira telenovela, a despeito de sua carreira até então, foi uma empregada doméstica simples na *Excelsior*, como aponta Joel Zito Araújo (2000, p. 89). Ou seja, uma atriz que possui reconhecimento até mesmo internacional é incluída na teledramaturgia brasileira através de um papel pouco destacado e sem importância para a trama.

O sucesso de Ruth de Souza não significa que a sétima arte tenha possibilitado um espaço maior para o ator negro. Além dela, poucos atores negros passaram por esse espaço com louvor, como o já citado Grande Otelo. Comparado com a telenovela, o cinema tem um avanço ao possibilitar, mesmo que pouco, o destaque de alguns. É o caso da própria Ruth uma das principais contratações da Vera Cruz bem aproveitada pela empresa.

Por isso, apesar da consolidação da experiência cinematográfica brasileira,¹⁵ ela parece deixar como exemplo muitos pontos negativos, como a reprodução de estereótipos e a escassez de ídolos afro-brasileiros. É possível enxergar isso através dos estudos de João Carlos Rodrigues (2001) que estuda o negro no cinema nacional com o

¹⁵ Não tão expansiva quanto à experiência hollywoodiana, mas no sentido de estabelecer suas normas, sua constituição ideológica, como o Cinema Novo que era a grande força por trás do cinema da década de 60.

objetivo de observar nos contextos e nos formatos a reflexão ou não da realidade do negro brasileiro, e saber como e por que são produzidos.

No cinema, segundo Rodrigues, há várias temáticas trabalhadas sobre as questões raciais. As identificadas por ele são: os arquétipos;¹⁶ samba; candomblé; teorias raciais e primeira república; escravidão; e a relação sócio-econômica entre brancos e negros. Ele entende o cinema não como uma arte fechada em si própria, mas um suporte onde se registram várias ideologias e estilos:

Não possui maior interesse para mim, a não ser quando inserido dentro de um mundo que nos cerca, e me pareceu primordial analisar seus pontos de contato, não apenas com as outras artes, mas também com a sociologia, a antropologia, a história e a política. (2001, p. 23-24)

A partir desse prisma o autor destacou os temas relacionando-os quando possível com o contexto em que foram e como foram produzidos e qual o diretor por trás da obra.

Em todas temáticas há pouco ou nenhum avanço. Mas de todas as considerações do autor sobre os temas, dois deles são vistos como mais importantes: até 1969, dos treze estereótipos identificados por ele,¹⁷ doze já existiam, sendo mais atual apenas o “afro-baiano”; na Primeira República, com a acentuação do racismo através das teorias racistas, Rodrigues destaca produções de até 1930 que reproduzem os afro-brasileiros como inferiores e moralmente degenerados.

Com essas informações é possível considerar que os poucos atores famosos do cinema são acompanhados por uma série de problemas. A questão do arquétipo se apresenta como a mais importante para o campo televisivo, pois a sua existência em telenovelas é marcante. São destacados aqui dois: os pretos-velhos, geralmente idosos, pacíficos, catequizados e aparentemente assexuados; e a mãe-preta, baseada nas amas-de-leite do período escravocrata brasileiro, geralmente empregadas que cuidam dos

¹⁶ Arquétipo aqui é utilizado no mesmo sentido de estereótipo, termo mais utilizado nos estudos dessa temática.

¹⁷ *Pretos-velhos, mãe-preta, mártir, negro de alma branca, nobre selvagem, negro revoltado, negão, malandro, favelado, crioulo doido, mulata boazuda, musa e o afro-baiano.*

filhos dos senhores, são gordas e maternais, mas também muito fiéis e subservientes aos patrões. Esses dois arquétipos ajudam a perceber que a telenovela absorve, intencionalmente ou não, essa reprodução estereotipada. São exemplos, a Mamãe Dolores de *O Direito de Nascer* com a mãe-preta, e o Tomás de *A Cabana do Pai Tomás* com o preto-velho, a telenovela estudada no projeto de pesquisa maior.

Joel Zito Araújo afirma que esses dois estereótipos tipicamente brasileiros existem nessas telenovelas reunidos com outros dois estadunidenses: o *Tom* e a *mammie*. Ambos possuem dois exemplos conhecidos: o *Tom* surge do próprio romance *Uncle's Cabim Tom* (A cabana do tio Tomás), com sua maior característica a subserviência aos brancos; a *mammie* com representação mais famosa no filme *E o vento levou...*¹⁸ é grande, gorda, dominadora, orgulhosa, mas de intensa maternalidade (ARAÚJO, 2000, p. 50). Curiosamente a tradução literal de *Uncle's Cabim Tom* é a cabana do tio Tomás. No Brasil, o “tio” é substituído pelo “pai”, possivelmente uma referência clara ao estereótipo que no país é pai e não tio, mas que possuem características semelhantes.

Considerações Finais:

A relação proposta inicialmente tem como finalidade perceber o contexto em que telenovela se constrói e ajuda na firmação de um produto nacional como é conhecida hoje. O cinema e o teatro com o longo período de existência poderiam ter em seus espaços a questão racial já bem trabalhada e discutida. No entanto não é o que se percebe. Ao mesmo tempo, parece impossível requerer um debate racial no cinema e no teatro que não acontece na sociedade como um todo.

É possível perceber algum debate na sociedade, mas ele não é alimentado ou disseminado e se limita a contextos macros que parecem não penetrar nos espaços menores. Lília Schwarcz (1998, p. 202) destaca o papel da UNESCO na década de 1950 na promoção de pesquisa sobre as relações raciais brasileiras e como elas poderiam ser

¹⁸ A atriz Hattie McDaniel interpretou uma empregada que era chamada constantemente dessa forma. Entretanto, ela não é a responsável pelo surgimento desse estereótipo.

utilizadas como exemplo no exterior. No entanto, os autores financiados como Florestan Fernandes e Thales de Azevedo perceberam o contrário da ideia inicial da pesquisa: surgiram indícios de discriminação, em lugar da harmonia, o preconceito. Esses estudos investigam justamente o Rio de Janeiro e São Paulo.¹⁹

Todavia, essa discussão parece não apresentar grandes resultados no teatro, no cinema, tampouco na telenovela. Como a telenovela, então, importaria elementos significativos desses campos onde o debate racial não acontece? A aparente inexistência pode ser revista pela denúncia da discriminação racial e a formação de diversos profissionais pelo TEN; e os poucos, mas importantes ícones promovidos e alimentados pelo cinema.

Há exemplos para se aproveitar. Ou então, a telenovela, como um espaço em construção e afirmação, poderia construir por si só uma concepção geral incluindo o aproveitamento do potencial dos atores negros, e avançar no debate das questões raciais brasileiras, sem se basear em outros espaços. Entretanto, o formato encontrado, chamado de nacional-popular, diferenciou-se de todas as produções do gênero no mundo sem se preocupar, pelo menos inicialmente com as questões raciais e de inclusão natural do ator negro já que retratava a sociedade brasileira marcada pela presença afro-brasileira.

Isso faz pensar a “importação” pela TV de modelos, profissionais e experiências do rádio, do teatro e do cinema inerte diante desses importantes exemplos. A televisão demonstrou uma dificuldade de articular a produção da sua programação com os debates e avanços sobre as questões raciais existentes no teatro e no cinema (mesmo que poucos), e entre os intelectuais. Ao mesmo tempo o que se vê não é inércia quando se trata de recursos apontados como negativos do teatro e do cinema: o uso do *blackface*, a existência de personagens estereotipados e sem importância, a não alimentação de ídolos negros e a pouca absorção do ator negro.

¹⁹ Enquanto Thales de Azevedo se engajava no projeto de ideologia anti-racista desenvolvido pela UNESCO, Costa Pinto revisa o modelo assentado no Rio de Janeiro. Roger Bastide e Florestan Fernandes analisam o de São Paulo.

Essa prática televisiva contribui para a perpetuação de uma contradição racial que é naturalmente aceita no país: não se discute racismo e considera-se ofensivo quando os manifesta-se que essas práticas existem. Mas ao mesmo tempo a ação que indica a permanência de tais práticas é dissimulada e até mesmo seu sentido reelaborado se tornando uma atitude “normal”. Ou seja, parece não haver problemas na inexistência de atores negros nas telenovelas ou se eles só fazem papéis subalternos e sem importância, mas há problema quando lutam e demonstram sua insatisfação com a situação na qual se encontram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. 2ed. Rio de Janeiro: SENAC, 2004.

ARAÚJO, J. Z. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: SENAC, 2000.

BORELLI, S. H. S.; ORTIZ, R.; RAMOS, J. M. O. **Telenovela**: história e produção. 2ª ed. SP: Brasiliense, 1991.

GUIMARÃES, A. S. A. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

JESUS, M. A. de. **Ruth de Souza**: estrela negra. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

LIMA, S. M. C. de. **O negro na televisão de São Paulo**: um estudo de relações raciais. São Paulo: FFLCH/USP, 1983.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro negro do Brasil: uma experiência sócio-racial. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro. Caderno especial nº 2, Teatro e realidade brasileira, p. 193-211, 1968.

PECEGUEIRO, Alberto (coord.). **Melhores momentos**: A telenovela brasileira. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1980.

RODRIGUES, J. C.. **O negro brasileiro e o cinema**. 2ª Ed. São Paulo: Pallas, 2001.

SCHWARCZ, L. K. M. “Nem preto nem branco, muito pelo contrário”: cor e raça na intimidade. In. _____ (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, vol 4 1998

STOWE, H. B. **A cabana do pai Tomás**. São Paulo: Saraiva, 1960. (2 vol)

Depoimento de Milton Gonçalves. Disponível em:

<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYE0-5268-252457,00.html>

Acessado em 22 de janeiro de 2010